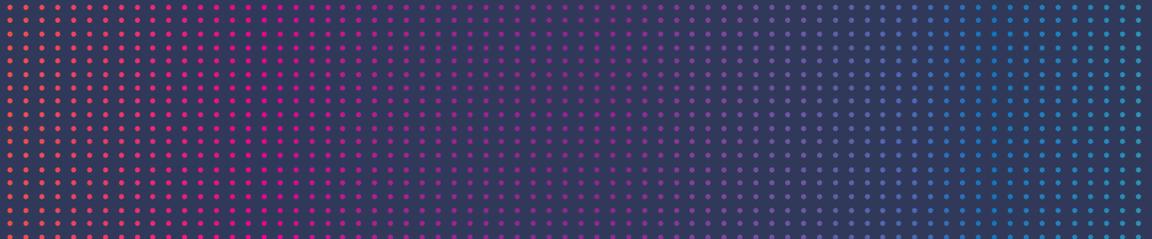




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



CONCEPTUALIZACIÓN DEL CAMPO
DEL FOLCLOR EN CHILE Y
PROPUESTAS PARA SU
FINANCIAMIENTO EN FONDART
INFORME FINAL

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Julio, 2016



© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Conceptualización del campo del folclor en Chile y propuestas para su financiamiento en Fondart
Informe final

Estudio a cargo de
Departamento de Estudios

Ejecución
Simón Palominos Mandiola

¿Cómo citar este estudio?

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2016). *Conceptualización del campo del folclor en Chile y propuestas para su financiamiento en Fondart*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de www.observatorio.cultura.gob.cl/

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.
www.observatorio.cultura.gob.cl/

CONTENIDO

I.	INTRODUCCIÓN	5
II.	MARCO METODOLÓGICO	7
1.	PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS.....	7
2.	OBJETIVOS.....	8
a.	Objetivo general.....	8
b.	Objetivos específicos.....	8
3.	PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL OBJETIVO ESPECÍFICO 1.....	9
a.	Metodología para el análisis de información secundaria.....	10
b.	Metodología para el análisis de información primaria.....	14
c.	Metodología para el análisis comparado de instrumentos de fomento a la disciplina del folclor.....	20
4.	PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL OBJETIVO ESPECÍFICO 2.....	23
a.	Metodología para el análisis de información primaria.....	25
5.	PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL OBJETIVO ESPECÍFICO 3.....	29
a.	Metodología para la elaboración de propuestas de mejoramiento en el financiamiento de proyectos de folclor.....	30
III.	DISCUSIÓN CONCEPTUAL SOBRE EL FOLCLOR.....	33
1.	LA MATRIZ ROMÁNTICA Y SU ARRIBO A CHILE.....	33
2.	EL PARADIGMA CLÁSICO.....	40
a.	La renovación folclórica de los sesenta y el folclor bajo la dictadura.....	50
b.	El desplazamiento institucional de la noción de folclor: diversidad cultural y patrimonio	56
IV.	ANÁLISIS COMPARADO DE INSTRUMENTOS INTERNACIONALES DE FOMENTO AL FOLCLOR 63	
1.	FICHAS DE SISTEMATIZACIÓN DE FONDOS CONCURSABLES	63
a.	Fondos Concursables de Proyectos de Salvaguardia del PCI CRESPIAL/UNESCO	63
b.	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa de Músicos Tradicionales Mexicanos – Ministerio de la Cultura, Gobierno de México	67
c.	Fondo Nacional de las Artes. Becas para proyectos Grupales – Ministerio de la Cultura, Gobierno de Argentina.....	70
d.	Becas de investigación para vigías del patrimonio cultural en el Paisaje Cultural Cafetero - Ministerio de la Cultura, Gobierno de Colombia	72
e.	Becas-Taller para el desarrollo de proyectos culturales - Dirección de Cultura, Ministerio de la Cultura y Juventud, Costa Rica.....	75
f.	Grants in Aid – Helen Creighton Folklore Society, Canadá	77
2.	ANÁLISIS COMPARADO FONDOS CONCURSABLES INTERNACIONALES	78
a.	Institucionalidad que la administra	78
b.	Definición de folclore o concepto utilizado	78
c.	Legislación.....	79
d.	Montos, tiempos de ejecución y cantidad de proyectos financiados.....	79
e.	Beneficiarios directos e indirectos (población objetivo)	79

f.	Gestión de los fondos.....	80
3.	SÍNTESIS DE FONDOS CONCURSABLES NACIONALES.....	80
a.	Abordaje del folclor en el Fondart.....	80
b.	Temática del folclor en el Fondo de Fomento de la Música Nacional.....	82
c.	Temática del folclor en la Línea de Patrimonio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 83	
d.	Premio a la Trayectoria en Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios.....	85
V.	ANÁLISIS DE ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD SOBRE EL CONCEPTO DE FOLCLOR.....	87
1.	TRAYECTORIA DEL CONCEPTO.....	87
a.	Saber del pueblo.....	87
b.	Desarrollo histórico.....	97
c.	Transformaciones del folclor.....	101
2.	MANIFESTACIONES, PRÁCTICAS Y CRUCES DISCIPLINARIOS.....	104
a.	Folclor y patrimonio.....	104
b.	Folclor y música.....	108
c.	Folclor y danza.....	109
d.	Folclor y artesanía.....	111
e.	Folclor y pueblos originarios.....	112
3.	DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS DE LA DEFINICIÓN DE FOLCLOR.....	114
a.	Desafíos del folclor.....	114
b.	Desafíos de las nacionalidades.....	115
VI.	DEFINICIÓN OPERATIVA DEL FOLCLOR EN CHILE.....	117
1.	DEFINICIÓN OPERATIVA DE FOLCLOR EN CHILE.....	118
2.	DIMENSIONES OPERATIVAS DEL FOLCLOR EN CHILE.....	119
VII.	IDENTIFICACIÓN DE AGENTES E INSTANCIA DE DESARROLLO DEL FOLCLOR SUSCEPTIBLES DE APOYO POR PARTE DE FONDART.....	122
1.	AGENTES DEL FOLCLOR.....	123
a.	Cultores(as).....	123
b.	Agentes culturales locales.....	125
c.	Conjuntos folclóricos.....	127
d.	Asociaciones.....	130
e.	Instituciones educacionales.....	132
f.	Medios de comunicación.....	137
2.	ESPACIOS DE DESARROLLO DEL FOLCLOR.....	138
a.	Celebraciones populares.....	138
b.	Fiestas costumbristas.....	140
c.	Puesta en escena.....	141
d.	Medios de comunicación.....	143
3.	CARACTERIZACIÓN DEL CICLO CULTURAL DEL FOLCLOR EN CHILE Y NECESIDADES DE FINANCIAMIENTO POR ESLABÓN.....	147

a.	Dificultades del modelo de financiamiento público.....	147
b.	Creación y recopilación	150
c.	Producción	153
d.	Difusión.....	154
e.	Exhibición	155
f.	Consumo/participación.....	158
g.	Capacitación.....	159
h.	Evaluadores y concursabilidad	160
4.	SÍNTESIS DE RESULTADOS: AGENTES, INSTANCIAS DE DESARROLLO Y NECESIDADES DE FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR EN CHILE.....	162
a.	Agentes e instancias de desarrollo del folclor en Chile	162
b.	Espacios de desarrollo del folclor	165
c.	Necesidades de financiamiento por eslabón del ciclo cultural	168
VIII.	PROPUESTAS PARA EL FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR EN FONDART.....	172
1.	FONDART COMO INSTRUMENTO PÚBLICO: SUPUESTOS Y DIMENSIONES PARA LA POLÍTICA CULTURAL.....	172
2.	MODELO 1. LÍNEA ÚNICA DE FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR.....	175
3.	MODELO 2. PERFECCIONAMIENTO Y VISIBILIZACIÓN DEL FOLCLOR EN LÍNEAS YA EXISTENTES.....	177
4.	MODELO 3. FORTALECIMIENTO DE LÍNEA DE CULTURA TRADICIONAL Y REDISTRIBUCIÓN DE MANIFESTACIONES Y BENEFICIARIOS.....	182
5.	PROPUESTA ANEXA: UNIDAD DE APOYO Y BANCO DE PROYECTOS DE FOLCLOR	185
IX.	CONCLUSIONES: PROPUESTA FINAL DE FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR EN FONDART	187
1.	PANEL DE EXPERTOS	187
2.	PROPUESTA FINAL DE FINANCIAMIENTO PARA EL FOLCLOR EN FONDART	191
3.	PERFECCIONAMIENTO DE PROPUESTA ANEXA: UNIDAD DE APOYO Y BANCO DE PROYECTOS DE FOLCLOR	196
X.	ANEXOS	199
	ANEXO I. LISTADO DE AGENTES RELEVANTES DEL CAMPO DEL FOLCLOR ENTREVISTADOS EN LA PRIMERA ETAPA DEL ESTUDIO	199
	ANEXO II: LISTADO PRELIMINAR DE AGENTES RELEVANTES DEL CAMPO DEL FOLCLOR EN CHILE	201

I. INTRODUCCIÓN

El presente documento contiene el quinto producto del *Estudio para el desarrollo de una conceptualización operativa de la disciplina del folclor a efectos del concurso Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) y una propuesta de financiamiento en las modalidades de financiamiento de proyectos de folclor*, encargado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. El producto consiste en la consolidación de todas las etapas del estudio desarrollado, con especial énfasis puesto en la elaboración y perfeccionamiento de una propuesta de distribución del financiamiento para el folclor en el marco del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart).

El estudio se propone el siguiente objetivo general:

- Realizar un diagnóstico y caracterización del sector del folclor a nivel nacional y regional que identifique las principales necesidades de la disciplina, estableciendo un concepto del folclor operativo a efectos del concurso Fondart junto a una propuesta de mejoramiento de la distribución de recursos para financiamiento del área en el ámbito del concurso Fondart.

A su vez, el estudio presenta los siguientes objetivos específicos:

- Desarrollar una propuesta conceptual del folclor y sus posibles especialidades, con adecuación jurídica y operativa institucionalmente, para su aplicación en el concurso Fondart.
- Reconocer y describir los principales agentes e instancias colectivas del sector del folclor en la ciudadanía (festivales, conjuntos, organizaciones, etc.), a nivel nacional y regional, estableciendo un orden según su relevancia e identificando necesidades del sector a ser financiadas.
- Elaborar una propuesta de mejoramiento de la distribución de recursos, estructura de líneas y modalidades de financiamiento del folclor en los concursos Fondart Nacional y/o Regional, señalando prioridades del cambio y resultados esperados.

El documento contiene un capítulo de marco metodológico, un capítulo de discusión conceptual, un capítulo de análisis comparado de instrumentos internacionales de fomento al folclor, un capítulo de análisis cualitativo respecto del concepto de folclor, una propuesta operativa del concepto de folclor, un análisis cualitativo referido a la identificación de agentes e instancias de desarrollo del folclor en el país, y finalmente



un apartado con propuestas de mejoramiento para el financiamiento del folclor en Fondart.

II. MARCO METODOLÓGICO

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS

Bajo el término de folclor se reconoce a manifestaciones culturales tradicionales cuyos orígenes se remontan a un pasado remoto, están vinculadas a las comunidades, y forman parte de las tradiciones que dan contenido a las identidades de los pueblos. Desde sus orígenes como concepto a mediados entre los siglos XVIII y XIX en Europa, en el contexto de respuesta a las aceleradas transformaciones de la revolución industrial y el desarrollo del colonialismo, la noción de folclor ha servido para construir un sentido para la idea de nación y el desarrollo de los Estados nacionales, encontrándose siempre entre la permanencia de prácticas culturales comunitarias y el desarrollo de instituciones dedicadas a visibilizarlas. En Chile, el reconocimiento de las manifestaciones folclóricas se encuentra íntimamente ligado al desarrollo de instituciones públicas que buscan en las culturas populares elementos simbólicos para reforzar el sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional, proceso que se intensifica durante el segundo tercio del siglo XX, bajo el alero de organismos como el Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile. En dicho contexto, el trabajo de recopiladoras como Violeta Parra, Gabriela Pizarro y Margot Loyola transita entre las veredas de una activa promoción estatal y un genuino interés por las comunidades tradicionales de nuestro país.

En efecto, si bien el folclor ha cumplido una importante función política para el Estado y sus instituciones culturales, al mismo tiempo sostiene un vínculo permanente con las comunidades en las que nace, siendo su rescate y visibilización un objetivo permanente para las comunidades, investigadores y otros agentes del campo cultural, reconociendo las transformaciones de las y los cultores a partir de los procesos de modernización y urbanización sostenidos durante el pasado siglo. Como consecuencia, folclor hoy es un concepto que reúne tanto elementos tradicionales y modernos, comunidades y autores, cultores e investigadores.

El presente estudio se propone sobre la base de un renovado interés durante la última década por el reconocimiento de diversas prácticas culturales en nuestro país relacionadas con las culturas tradicionales, populares, rurales y urbanas y de pueblos originarios. El campo académico en Chile ha desarrollado innumerables investigaciones sobre el folclor y otras prácticas culturales vinculadas al patrimonio cultural; sin embargo, en el ámbito de las políticas culturales, y en especial en el período de posdictadura no ha logrado reactivarse una discusión permanente y sistemática sobre el apoyo al folclor. En efecto, las definiciones de los planes y programas del Ministerio de Educación y la Ley nº 19.928 de Fomento de la Música Nacional se encuentran entre los

pocos espacios en los que se puede observar definiciones sobre el folclor en el país a nivel institucional.

No obstante lo anterior, el contexto del reciente fallecimiento de Margot Loyola, las próximas celebraciones del centenario del nacimiento de Violeta Parra, y el interés de nuevas generaciones de investigadores, cultores y creadores por las prácticas folclóricas, han configurado un escenario en el que una discusión más profunda sobre la noción de folclor y un diagnóstico del estado de desarrollo de su campo constituye una importante necesidad para el desarrollo de las políticas culturales del país. Efectivamente, en materia de diseño de políticas los diagnósticos cumplen un importante rol en proveer bases para el diseño y posterior evaluación de planes y programas de acuerdo a las necesidades y problemáticas de la población nacional (Cohen y Martínez, 2004).

Por lo tanto, para el presente estudio la ausencia de información actualizada sobre el campo del folclor nacional constituye un problema legítimo de investigación para las políticas culturales de Chile. Sobre la base de este problema, es posible formular preguntas como ¿cuál es la trayectoria conceptual de la noción de folclor? ¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre esta noción y otras como patrimonio cultural, tradiciones, cultura popular y pueblos originarios? ¿Cuáles son las principales disciplinas asociadas al folclor? ¿Cuáles son los principales agentes y espacios de desarrollo para el campo del folclor contemporáneo en Chile? ¿Qué necesidades de financiamiento son susceptibles de ser incorporadas en las políticas culturales del país? El presente estudio espera proveer elementos para responder dichas preguntas.

A continuación, se detallan los objetivos del estudio.

2. OBJETIVOS

a. Objetivo general

Realizar un diagnóstico y caracterización del sector del folclor a nivel nacional y regional que identifique las principales necesidades de la disciplina, estableciendo un concepto del folclor operativo a efectos del concurso Fondart junto a una propuesta de mejoramiento de la distribución de recursos para financiamiento del área en el ámbito del concurso Fondart.

b. Objetivos específicos

- Desarrollar una propuesta conceptual del folclor y sus posibles especialidades, con adecuación jurídica y operativa institucionalmente, para su aplicación en el

concurso Fondart.

- Reconocer y describir los principales agentes e instancias colectivas del sector del folclor en la ciudadanía (festivales, conjuntos, organizaciones, etc.), a nivel nacional y regional, estableciendo un orden según su relevancia.
- Elaborar una propuesta de mejoramiento de la distribución de recursos, estructura de líneas y modalidades de financiamiento del folclor en los concursos Fondart Nacional y/o Regional, señalando prioridades del cambio y resultados esperados.

3. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL OBJETIVO ESPECÍFICO 1

En la presente sección del documento se presentan las metodologías y productos conducentes al cumplimiento del Objetivo Específico 1. Dicho objetivo se encuentra formulado en las bases técnicas de la licitación del siguiente modo:

Objetivo Específico 1

Desarrollar una propuesta conceptual del folclor y sus posibles especialidades, con adecuación jurídica y operativa institucionalmente, para su aplicación en el concurso Fondart

Asimismo, las bases estipulan la realización de determinadas tareas, las que para fines de la presente consultoría serán consideradas como los componentes asociados al cumplimiento del objetivo, y que se detallan a continuación:

- Análisis de información secundaria.
- Análisis de información primaria.

Cada una de estas tareas/componentes supone el diseño y aplicación de metodologías de investigación específicas relativas al análisis de información secundaria y primaria. El cumplimiento de este objetivo específico y sus actividades proveerá información básica de carácter fundamental para el desarrollo de las siguientes etapas del estudio.

Considerando las actividades del presente Objetivo Específico, las bases de licitación en relación al **primer componente** proponen el análisis de fuentes secundarias, correspondientes a bibliografía especializada en la temática del folclor a nivel nacional e internacional, provenientes tanto del campo académico como del artístico. Este



componente supone la aplicación de metodologías cualitativas de análisis de contenidos y trabajo de gabinete para la sistematización de definiciones y una interpretación crítica de las mismas, la que permitirá establecer vínculos y distinciones con otras nociones similares del campo cultural tales como identidad nacional, raíz folclórica, cultura popular, tradiciones, patrimonio material e inmaterial y cultura de pueblos originarios, entre otras. Como resultado de este componente se espera contar con una definición conceptual de la disciplina del folclor, atendiendo a definiciones académicas y artísticas legítimas a nivel institucional e investigativo.

El **segundo componente** consiste en el diseño y aplicación de técnicas de levantamiento de información primaria, la que permitirá cotejar y complementar la propuesta conceptual con las opiniones y percepciones de agentes relevantes del campo del folclor a nivel nacional. Se diseñarán e implementarán técnicas de investigación social de tipo cualitativo que permitirán recoger las percepciones de los agentes en calidad de informantes clave. Los instrumentos de levantamiento de información se construirán a partir de la operacionalización de las discusiones conceptuales provenientes del componente anterior, permitiendo profundizar en las definiciones y ajustarlas al escenario local del desarrollo disciplinario del folclor.

Dada la importancia de este objetivo en términos de la identificación de elementos y definiciones básicas para el desarrollo de las etapas siguientes de la investigación, se propone el desarrollo de un **tercer componente, de carácter extraordinario**,¹ consistente en la elaboración de un análisis comparado de instrumentos públicos y privados de fomento a la disciplina del folclor. Como resultado de este componente se recogerá información en términos de definiciones de política pública o privada concernientes al folclor a nivel internacional (con un especial foco en América Latina), además de la identificación de mecanismos de apoyo a la disciplina, caracterizando beneficiarios, ámbitos disciplinarios apoyados, instrumentos económicos de promoción, entre otros. La información recogida en el análisis comparado será también cotejada con informantes clave en los objetivos subsiguientes.

Sobre la base de los antecedentes aquí propuestos, a continuación, se presenta el detalle de la metodología correspondiente al cumplimiento del primer objetivo específico de la presente licitación, a partir de sus componentes.

a. Metodología para el análisis de información secundaria

En el presente apartado se detalla la metodología correspondiente al primer

¹ El tercer componente no se incorporará en el presupuesto y sus costos de realización correrán por parte del equipo investigador, constituyendo nuestro aporte al desarrollo de las políticas públicas culturales del país.



componente del Objetivo Específico 1, correspondiente al análisis de información secundaria consistente en bibliografía especializada en la temática del folclor a nivel nacional e internacional, proveniente tanto del campo académico y artístico. El apartado consta de la identificación de criterios para la identificación de fuentes de información secundaria, la técnica de análisis de información y una operacionalización preliminar de las dimensiones que orientarán la sistematización y análisis de dicha información.

i. Fuentes de información

Para la realización del primer componente se identificarán fuentes bibliográficas a nivel nacional e internacional correspondientes a discusiones académicas y artísticas acerca de la noción de folclor, su desarrollo histórico, su aplicación institucional, el vínculo con determinadas prácticas culturales, su cruce con disciplinas asociadas (música, danza, artesanía), el reconocimiento de pueblos originarios, entre otros ámbitos de investigación.

Las fuentes a ser consultadas se encuentran en repositorios físicos y digitales a nivel nacional e internacional. Asimismo, las personas integrantes del equipo cuentan con publicaciones propias sobre el tema en Chile, garantizando la actualización e interpretación crítica de las propuestas.

Finalmente, se incorporarán otros documentos que sean identificados como relevantes a partir de las conversaciones con las contrapartes de CNCA e informantes clave. Entre ellos, y a especial solicitud de CNCA, se incorporará un apartado con la revisión de los siguientes documentos e instrumentos normativos emitidos por UNESCO y OMPI, entre otra documentación institucional que resulte relevante:

- Iturriaga, José (1997). “La experiencia de la región de América Latina y el Caribe sobre la preservación y conservación de las expresiones del folklore”. Ponencia presentada en el *Fórum Mundial UNESCO-OMPI sobre la protección del folklore*. Phuket: UNESCO-OMPI.
- UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO.
- UNESCO (2005). *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París: UNESCO.
- UNESCO (2012). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París: UNESCO.

El Anexo I presenta un listado preliminar de fuentes bibliográficas a ser consultadas durante el estudio. El listado será perfeccionado a lo largo de la realización del estudio.

ii. Técnica de análisis de información: análisis bibliográfico

El análisis bibliográfico en el contexto investigativo suele ser la base sobre la cual se desarrollan discusiones de carácter crítico que permiten ponderar los alcances de las propuestas contenidas en la documentación revisada.

A continuación, se presentará la técnica de análisis de información a ser utilizada para la revisión de la información secundaria. Para los fines del cumplimiento del Objetivo Específico 1, se recurrirá a la técnica del análisis bibliográfico, consistente en “un proceso de inmersión en el conocimiento existente y disponible que puede estar vinculado con nuestro planteamiento del problema, y un producto que a su vez es parte de un producto mayor: el reporte de investigación” (Hernández *et al.*, 2006: 62). El análisis bibliográfico facilita la estructuración del problema de investigación, orientando el proceso de recolección de información primaria realizada en etapas sucesivas del estudio, profundizando en líneas de trabajo existentes o permitiendo la identificación de dimensiones novedosas respecto del tema estudiado. El análisis bibliográfico descansa en los principios de la técnica del análisis de contenido, el que permite considerar los discursos en cualquier soporte (verbal, escrito, iconográfico, entre otros) como un “texto” cuyo contenido manifiesto tiene un sentido latente a ser interpretado por los y las investigadoras (Kohlbacher, 2006).

Para los fines del proyecto, el análisis bibliográfico nos permitirá acceder a las definiciones y discusiones implícitas en el campo del folclor, generando una interpretación crítica de los mismos y posibilitando la sistematización de contenidos para una propuesta operativa de la disciplina.

De acuerdo a la formulación del Objetivo Específico 1, a continuación, se presenta una **operacionalización** preliminar en que se detallan las principales dimensiones y subdimensiones del concepto de folclor para la presente etapa del estudio. Es necesario considerar que con el desarrollo de la investigación estas dimensiones pueden variar, y serán complementadas con la información primaria. Cabe destacar que, si bien las bases indican los ámbitos susceptibles de ser financiados por Fondart Nacional, Regional y el Fondo de Fomento de la Música Nacional, no entrega mayores detalles sobre las disciplinas artísticas que pueden estar asociadas al desarrollo de prácticas folclóricas (salvo artes escénicas, patrimonio cultural inmaterial, y música folclórica). Por ende, la operacionalización incorpora una propuesta de identificación de disciplinas asociadas que pueden ser soporte de manifestaciones culturales relacionadas con el folclor.

Operacionalización preliminar. Dimensiones y subdimensiones preliminares del estudio de acuerdo a objetivo específico:

- Trayectoria del concepto de folclor
 - Saber del pueblo: definición de pueblo como grupo social.
 - Desarrollo histórico del concepto: reacción a la Revolución Industrial y los procesos de modernización.
 - Surgimiento de los Estados nacionales: identidad del pueblo da contenido a la identidad nacional.
 - Transformaciones del folclor: de la tradición a la raíz folclórica. Distinción y cruce con la cultura popular y el mundo urbano.

- Manifestaciones, prácticas folclóricas y cruces disciplinarios
 - Dificultades en la separación de elementos folclóricos.
 - Folclor y patrimonio material e inmaterial.
 - Folclor y música.
 - Folclor y danza.
 - Folclor y artesanía.
 - Folclor y pueblos originarios.

- Agentes del folclor
 - Cultores musicales.
 - Cultores de la danza.
 - Cultores de la artesanía.
 - Agentes culturales locales.
 - Conjuntos folclóricos o de raíz folclórica.
 - Asociaciones
 - Instituciones educacionales y artísticas.
 - Estado.

- Espacios de desarrollo del folclor

- Celebraciones populares.
 - Celebraciones nacionales.
 - Fiestas costumbristas.
 - Puesta en escena: festivales, campeonatos y ferias.
 - Espacios de recreación rurales y urbanos
 - Medios de comunicación.
- Desafíos contemporáneos de la definición de folclor
- Desafíos del folclor rural.
 - Desafíos del folclor urbano.
 - Desafíos para el folclor desde la perspectiva de género.
 - Desafíos de las nacionalidades: pueblos originarios y comunidades inmigrantes.

El documento del análisis presentará una lectura integrada de la información recolectada, organizado a partir de las dimensiones obtenidas de la revisión de la bibliografía, generando una identificación de contenidos y una interpretación crítica de los mismos a partir de la triangulación de las distintas fuentes. En este sentido, es necesario tener en consideración que la operacionalización constituye una herramienta de planificación del trabajo de terreno, por lo que la definición de dimensiones finales corresponderá siempre a la información proporcionada por las fuentes secundarias.

b. Metodología para el análisis de información primaria

A continuación, se detalla la metodología correspondiente al segundo componente del Objetivo Específico 1, correspondiente al análisis de información primaria. Se implementarán técnicas de investigación social cualitativas que permitirán recoger las percepciones de informantes clave del campo del folclor a nivel nacional. Los instrumentos de levantamiento de información se construirán a partir de la operacionalización conceptual del componente anterior, con dimensiones actualizadas a partir de los hallazgos de la discusión bibliográfica. De este modo se profundizará en las definiciones y serán ajustadas al escenario nacional del desarrollo disciplinario del folclor.

Las bases de licitación estipulan la incorporación en la muestra cualitativa de los siguientes perfiles de informantes clave:

- Informantes claves internos: funcionarios del CNCA vinculados al ámbito del folclor y el patrimonio inmaterial, incluyendo al menos tres de los miembros del Comité Técnico de Folclor de CNCA, instancia coordinada por Gabinete del Ministro que fue establecida en agosto de 2015.
- Informantes claves externos a CNCA: tales como académicos, investigadores y expertos vinculados a la disciplina del folclor de forma relevante

A continuación, se detallan aspectos metodológicos relativos a la selección de informantes y al procedimiento de recopilación de información.

i. Técnicas de recopilación de información: entrevista en profundidad y panel de expertos

El proceso de producción de información se alimenta de dos técnicas complementarias: las entrevistas en profundidad y el panel de expertos.

1. Entrevistas en profundidad

La primera técnica de recopilación de información consiste en la aplicación de entrevistas en profundidad. Esta herramienta, es un medio de producción de información que se basa en una entrevista semiestructurada con categorías basadas en un proceso de operacionalización, pero de naturaleza flexible, dialógica y profunda entre el o la investigadora y el o la participante. Esta técnica será aplicada a ambos perfiles de informantes clave, tanto internos como externos.

En este tipo de entrevistas se le brinda espacio al sujeto para poder desarrollar su habla específica —con sus propias percepciones y categorías— en base a los estímulos cognitivos que presenta el investigador. La entrevista en profundidad tiene una serie de características: a) debe ser copresencial (investigador e investigado deben estar presentes físicamente en el proceso); b) se debe realizar en un lugar donde el informante calificado sienta protegido su habla (generalmente en sus hogares); c) debe poder ir ahondando en temas, generalmente desde el presente al pasado o de lo más externo a lo más interno, con el objeto de poder ir abriendo aspectos más internos de la subjetividad o que requieran de esfuerzos de memoria (Canales, 2006).

2. Panel de expertos

Adicionalmente, y como manera de complementar la información recogida mediante las entrevistas en profundidad, se propone la realización de un panel de expertos como último proceso de levantamiento de información primaria en la fase de diagnóstico. Para la constitución del panel de expertos se invitará a las personas que forman parte del perfil de muestreo a), vale decir, funcionarios de CNCA y miembros del Comité Técnico de Folclor, lo que facilitará el seguimiento permanente de los expertos y la contraparte respecto de los avances del estudio. El Panel se encontrará operativo a lo largo de la realización de todo el estudio.

El panel de expertos es una técnica cualitativa de producción de información basada en la recreación de un foro de un grupo de personas en base al atributo de experticia que tienen los sujetos participantes. De esta manera, se entiende que la conversación que se desarrolla en el panel de expertos presenta diagnósticos y evaluaciones relevantes para la investigación. En este panel cada participante o panelista presenta sobre un tema específico —que da a conocer el moderador— su visión sobre el tema teniendo todos igual derecho al habla, esta condición es parte de los roles que tienen los investigadores.

El panel se constituye con los expertos y un moderador, el cual propone temas de conversación a los panelistas. El panel de expertos puede llegar a acuerdos como consenso del grupo de expertos. La ventaja principal del panel de expertos es que puede ser una técnica prospectiva (con diagnósticos y evaluaciones de futuro) emulando al método Delphi (Hsu & Sandford, 2007), además de no presentar las restricciones de los grupos focales o grupos de discusión, cuyo problema principal para un medio social tan pequeño como el de los funcionarios de CNCA es que no presenten interrelaciones sociales anteriores como conocimiento interpersonal, ya que de otra forma ejercen de forma indebida una influencia sobre el grupo. Este formato de panel de expertos asegura que todos los panelistas puedan ejercer su derecho al habla.

3. Operacionalización para el levantamiento de información cualitativa

El instrumento de levantamiento de información tanto para la aplicación de entrevistas en profundidad como para el panel de expertos tomará en cuenta las diversas dimensiones del estudio disponibles en bases. Para ello, se presenta la siguiente tabla de operación que sistematiza las dimensiones del estudio. A ella se agrega la dimensión necesidades de financiamiento, que será utilizada para un análisis posterior de propuestas de diseño de instrumentos para el fomento del folclor. Las subdimensiones de esta

dimensión preliminarmente corresponden a las etapas del ciclo cultural de UNESCO (2009), que permite identificar ámbitos clave para el apoyo de políticas culturales. Naturalmente, estas subdimensiones pueden complementarse con la información que se recoja con la aplicación de los instrumentos.

Tabla 1. Operacionalización preliminar para el levantamiento primario de información cualitativa

Operacionalización Preliminar Levantamiento Cualitativo	
Dimensiones	Subdimensiones
Trayectoria del concepto	Saber del pueblo
	Desarrollo histórico
	Estados Nacionales
	Transformaciones del folclor
Manifestaciones, prácticas y cruces disciplinarios	Dificultades
	Folclor y patrimonio
	Folclor y música
	Folclor y danza
	Folclor y artesanía
	Folclor y pueblos originarios
Agentes del folclor	Cultores/as musicales
	Cultores/as de la danza
	Cultores/as de la artesanía
	Agentes culturales locales
	Conjuntos
	Asociaciones
	Instituciones educacionales y artísticas
	Estado
Espacios de desarrollo del folclor	Celebraciones populares
	Celebraciones nacionales
	Fiestas costumbristas
	Puesta en escena
	Espacios de recreación
	Medios de comunicación
Desafíos contemporáneos de la definición de folclor	Desafíos del folclor rural
	Desafíos del folclor urbano
	Desafíos de las nacionalidades
Necesidades de financiamiento	Creación
	Producción
	Difusión
	Exhibición

ii. Diseño muestral

1. Muestra para entrevistas en profundidad

El muestreo para la aplicación de entrevistas en profundidad responde a las definiciones de las bases de licitación, en que se incorporan los perfiles de informantes clave internos y externos. A continuación, se presenta el detalle de la muestra para entrevistas en profundidad para el presente objetivo:

Tabla 2. Diseño muestral Entrevistas en Profundidad Objetivo Específico 1

Diseño muestral Entrevistas en Profundidad Objetivo 1		
Perfil	Detalle	Número de Participantes
a) Funcionarios del CNCA vinculados al ámbito del folclor y el patrimonio inmaterial, incluyendo al menos 3 de los miembros del Comité Técnico de Folclor de CNCA, instancia coordinada por Gabinete del Ministro que fue establecida en agosto de 2015	Funcionario(a) Secretaría Ejecutiva Fondart	1
	Funcionario(a) Departamento de Patrimonio	1
	Funcionario(a) Secretaría Ejecutiva Fondo de la Música	1
	Funcionario(a) Área Danza	1
	Funcionario(a) Área Artesanía	1
	Integrantes Comité Técnico Folclor	3
b) Informantes clave externos a CNCA, tales como académicos, investigadores y expertos vinculados a la disciplina del folclor de forma relevante	Académicos(as)	4
	Expertos(as)	6
Total participantes Entrevistas en Profundidad Objetivo 1		18

El número de participantes se ha fijado en función de criterios de saturación de información, de modo de generar una representación estructural y evitar la recursividad en el levantamiento de información (Canales, 2006).² El listado final de participantes se acordará con la contraparte de CNCA, garantizando la representatividad regional y equidad de género. A modo de apoyo, el Anexo II presenta un listado preliminar de agentes relevantes y espacios de desarrollo del folclor en Chile, el que será complementado con la información de CNCA y utilizado en las etapas subsiguientes del estudio.

² En este sentido, en la medida que el diseño de perfiles lo permita, las personas invitadas a participar en el levantamiento primario colaborarán tanto en las metodologías correspondientes al primer objetivo específico, así como del segundo.

2. Participantes del Panel de expertos

Para fines de la constitución del panel de expertos, se considera la invitación a ocho personas provenientes de la definición del perfil de informantes claves internos. Se privilegiará una mayor presencia de miembros del Comité Técnico de Folclor, de modo de aprovechar el conocimiento acumulado de expertos vinculado al quehacer de políticas culturales. Asimismo, se considerará la paridad de género en la constitución del panel. La selección final de los participantes del panel de expertos se realizará de manera consensuada con la contraparte técnica del CNCA.

A continuación, se presenta el detalle de los perfiles para los participantes del panel de expertos:

Tabla 3. Participantes Panel de Expertos

Participantes Panel de Expertos	
Perfil	Número de participantes
Integrantes Comité Técnico Folclor	3
Expertos(as) externos	5
Total participantes Panel de Expertos	8

iii. Técnica de análisis de información

Los registros de audio de las entrevistas serán sometidos a un proceso de transcripción que dará como resultado la fijación de los discursos en un texto susceptible de ser analizado mediante técnicas de análisis cualitativo como el análisis estructural de discurso. El análisis de discurso entrega estructura a datos que en primera instancia no parecen poseerla (Hernández *et al.*, 2006), organizando la información de acuerdo a categorías derivadas de las discusiones conceptuales y orientaciones del investigador. Es a través de dicho proceso analítico que las categorías entregan sentido e iluminan prácticas y representaciones latentes en los discursos investigados, pudiendo articularse en una reconstrucción de la estructura de sentido mediante relaciones de oposición o equivalencia (Martinic, 2006: 302).

El análisis de información, como ha sido dicho con anterioridad, permitirá la construcción de una definición operativa de folclor, susceptible de ser utilizada en las etapas posteriores del estudio y en la elaboración de propuestas para el desarrollo de instrumentos de fomento al folclor.

c. Metodología para el análisis comparado de instrumentos de fomento a la disciplina del folclor

A continuación, se presenta la propuesta metodológica para el tercer componente propuesto de manera extraordinaria para la realización del estudio. Este componente consiste en la elaboración de un análisis comparado de instrumentos públicos o privados de fomento a la disciplina del folclor, específicamente fondos concursables, a nivel internacional y con especial foco en América Latina. Se privilegian los fondos concursables por presentar características similares al funcionamiento de Fondart y a la naturaleza del estudio licitado. Como resultado de este componente se recogerá información en términos de definiciones de política pública o privada concernientes al folclor a nivel internacional, facilitando identificación de experiencias de apoyo a la disciplina, caracterizando beneficiarios, ámbitos disciplinarios apoyados, instrumentos económicos de promoción, entre otras dimensiones relevantes. La información recogida en el análisis comparado será también cotejada con participantes de los objetivos subsiguientes.

Asimismo, se aplicará la metodología para el análisis del funcionamiento actual del Fondart Nacional y Regional, además del Fondo de la Música. De este modo, se contará con las bases para establecer las diferencias y similitudes entre las experiencias internacionales y el funcionamiento de Fondart sobre una plataforma de análisis común y estandarizada.

A continuación, se presenta la técnica de levantamiento de información

i. Técnica de recolección de información: Ficha de Sistematización de Fondos Concursables

Dado que el presente objetivo requiere la revisión de información secundaria, se recurrirá a técnicas de recolección de información similares al componente a) del Objetivo Específico 1. En concreto, se elaborará una Ficha de Sistematización de Fondos Concursables, la que permite la identificación de información relevante para los objetivos del estudio. Las variables se derivan de un proceso de operacionalización de dimensiones que forman parte del problema de investigación, permitiendo un levantamiento sistemático y sustantivo.

A continuación, se presenta una versión preliminar de la ficha:

Tabla 4. Ficha de sistematización de fondos concursables

Ficha de Sistematización de Fondos Concursables		
Dimensiones	Fuente consultada	Información relevante

País		
Definición de folclor		
Pública o privada		
Institucionalidad que la administra		
Legislación (si aplica)		
Responsable institucional		
Estructura		
Tipo de financiamiento		
Presupuesto		
Cobertura		
Proceso de concursabilidad		
Gestión de fondos		
Población objetivo		
Proyectos adjudicados o financiados		

ii. Análisis de información sobre los fondos concursables

Luego del llenado de las fichas producto del proceso de lectura de las fuentes secundarias se construirá una Matriz de Análisis de Fondos Concursables en la que figurará la información disponible de todas las fuentes de información por dimensión del estudio. De este modo, será posible identificar de manera visual la información correspondiente a las dimensiones mediante un cruce transversal con sus fuentes.

A continuación, se presenta un formato preliminar de la matriz que ejemplifica su funcionamiento:³

Tabla 5. Matriz de Análisis de Fondos Concursables

	País	Definición de folclor	Privada o pública	Institucionalidad que la administra	Legislación	Responsable institucional	Estructura	...
Fondo 1								
Fondo 2								
Fondo 2								
...								

³ La Tabla 5 tiene un carácter únicamente referencial y analítico, permitiendo observar el vínculo entre fuentes de información y dimensiones del objetivo. En la práctica, la Matriz de Análisis Bibliográfico será mucho más extensa, conteniendo el detalle de todas las dimensiones y fuentes del estudio. Asimismo, su extensión será mayor en la medida que vaya siendo completada con la información de ideas, datos y citas según el avance del estudio.

El documento del análisis presentará una lectura integrada de la información recolectada, generando una identificación de contenidos y una interpretación crítica de los mismos a partir de la triangulación de las distintas fuentes. De este análisis se obtendrán propuestas a ser contrastadas a partir de los hallazgos de los objetivos subsiguientes.

iii. Selección de muestra de fondos concursables

Para la realización de este componente, además de la aplicación de la Ficha para el análisis de Fondart Nacional, Regional y el Fondo de la Música, se seleccionarán seis fondos concursables internacionales (con especial foco en América Latina) sobre cuya información se elaborará el análisis comparado. Cabe destacar que, al igual que Fondart, algunos de estos fondos tienen una aproximación general al campo de la cultura, incorporando entre sus líneas de financiamiento el folclor o sus disciplinas asociadas, en particular a partir de las nociones de patrimonio o manifestaciones artísticas tradicionales o populares. A continuación, se presenta el detalle de los instrumentos:⁴

- **Fondos Concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI – CRESPIAL/UNESCO.** Entrega financiamiento a proyectos de investigación y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en América Latina, focalizado en actividades que estén en peligro o emergencia y que involucren la participación de la comunidad. Se adjudican fondos para seis proyectos en toda América Latina.
- **Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa de Músicos Tradicionales Mexicanos – Ministerio de la Cultura, Gobierno de México.** Entrega financiamiento a través de becas a músicos que cultiven las tradiciones musicales de una determinada región, manteniendo vínculo con su origen y reconocimiento de la comunidad, o bien basen su composición e interpretación en las formas tradicionales para proponer nuevos lenguajes musicales y textuales. La asignación de fondos se realiza a través de proyectos.
- **Fondo Nacional de las Artes. Becas para proyectos Grupales – Ministerio de la Cultura, Gobierno de Argentina.** Entrega financiamiento a través de becas a grupos de creadores, artistas, escritores, artesanos y realizadores para desarrollar proyectos de creación, gestión, investigación y perfeccionamiento en la disciplina de “expresiones folklóricas” entre otras (Artes Pláticas, Arquitectura, Fotografía, Medios Audiovisuales, Música, Teatro y Danza, Artesanía, Letras y Pensamiento).

⁴ La selección final de los fondos a ser analizados será acordada entre el equipo consultor y la contraparte de CNCA.

- **Becas de investigación para vigías del patrimonio cultural en el Paisaje Cultural Cafetero – Ministerio de la Cultura, Gobierno de Colombia.** Financia proyectos de investigación que identifiquen procesos comunitarios campesinos asociados al patrimonio cultural del paisaje cafetero, en áreas como el conocimiento tradicional de la naturaleza, medicina tradicional, artesanía y artes populares, actos festivos, lúdico y religiosos, eventos, cocina y deportes tradicionales, para ser incorporado al Programa Vigías del Patrimonio Cultural.
- **Becas-Taller para el desarrollo de proyectos culturales – Dirección de Cultura, Ministerio de la Cultura y Juventud, Costa Rica.** Entrega financiamiento a proyectos artísticos y culturales que pongan en valor aquellas prácticas y saberes heredados de generación en generación, que brindan sentido de pertenencia e identidad a las comunidades locales. La asignación es vía proyecto, los cuales se clasifican en áreas de acción, tales como artes escénicas, artes visuales, audiovisuales, literatura, música y artesanía y deben enfocarse en el patrimonio cultural inmaterial, en áreas como tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; así como técnicas artesanales tradicionales.
- **Grants in Aid – Helen Creighton Folklore Society, Canadá.** Entrega financiamiento para académicos, investigadores, museos y archivos para la realización de proyectos relacionados con el estudio, la recopilación y la publicación de manifestaciones vinculadas con el folclor. El financiamiento puede dirigirse a actividades de gabinete, investigación en terreno, edición, ilustración, adquisición de equipamiento, entre otras áreas. Su foco se encuentra en la promoción de proyectos relacionados y ubicados territorialmente en el área atlántica de Canadá.

4. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL OBJETIVO ESPECÍFICO 2

En la presente sección del documento se presentan las metodologías y productos conducentes al cumplimiento del Objetivo Específico 2. Dicho objetivo se encuentra formulado en las bases técnicas de la licitación del siguiente modo:

Objetivo Específico 2

Reconocer los principales agentes e instancias colectivas del sector del folclor en la ciudadanía (festivales, conjuntos, organizaciones, etc.) a nivel nacional y regional,

estableciendo un orden según su relevancia.

Como resultado del presente objetivo se espera contar con información actualizada y priorizada de acuerdo a su relevancia para conocer la realidad del sector del folclor en cuanto a los agentes relevantes del campo y sus instancias de desarrollo. Asimismo, se espera obtener un acercamiento a la cadena de valor de las diversas manifestaciones del folclor, identificando además las necesidades que requieran de financiamiento. De este modo, se espera contar con un diagnóstico que facilite el diseño y modificaciones para líneas de financiamiento de Fondart para la disciplina del folclor.

Las bases estipulan la realización de determinadas tareas, las que para fines de la presente consultoría serán consideradas como los componentes asociados al cumplimiento del objetivo, y que se detallan a continuación:

- Análisis de información primaria.
- Análisis de información secundaria.

En relación a las actividades del **primer componente**, las bases requieren el levantamiento de información relativa a la identificación de agentes relevantes, sus instancias de desarrollo, y la caracterización de problemáticas públicas y necesidades del folclor. Tanto los agentes, las instancias de desarrollo y las necesidades identificadas deben ser priorizadas de acuerdo a la percepción de los agentes del campo del folclor. Este componente requiere el diseño y aplicación de técnicas de investigación social de tipo cualitativo que permitirán recoger las percepciones de diversos agentes del campo del folclor de acuerdo a criterios de perfil definidos por CNCA. Los instrumentos de levantamiento de información se construirán a partir de la operacionalización de las discusiones conceptuales provenientes del componente anterior, siendo complementadas con dimensiones relativas a la identificación de agentes, instancias de desarrollo, eslabones de la cadena de valor, y la identificación de desafíos y necesidades de financiamiento para cada etapa y manifestación folclórica asociada.

En lo relativo al **segundo componente**, de análisis de información secundaria, se llevará a cabo una revisión de bibliografía relativa a la identificación de agentes, instancias de desarrollo y diagnósticos vinculados al folclor y las disciplinas asociadas. Junto con la identificación de agentes e instancias de desarrollo, y a diferencia de la revisión elaborada en la etapa anterior, se privilegiará además la identificación de fuentes de información que desarrollen diagnósticos de acuerdo a datos empíricos de tipo cualitativo y cuantitativo, que permitan la caracterización del desarrollo actual del campo del folclor.

a. Metodología para el análisis de información primaria

A continuación, se detalla la metodología correspondiente al primer componente del Objetivo Específico 2, correspondiente al análisis de información primaria. Se implementarán técnicas de investigación social cualitativa orientadas a la identificación de agentes relevantes, sus instancias de desarrollo, y la caracterización de problemáticas públicas y necesidades del folclor. Los instrumentos de levantamiento de información se construirán a partir de la operacionalización conceptual del componente anterior, con dimensiones actualizadas a partir de los hallazgos de la discusión bibliográfica, siendo complementadas con dimensiones relativas a la identificación de agentes, instancias de desarrollo, eslabones de la cadena de valor, y la identificación de desafíos y necesidades de financiamiento para cada etapa y manifestación folclórica asociada.

Las bases de licitación estipulan la incorporación en la muestra cualitativa de los siguientes perfiles de informantes clave:

- Postulantes beneficiados y no beneficiados por proyectos de folclor en el Fondart y el Fondo de la Música.
- Personas no postulantes (cultores y/o gestores) cuya actividad natural y habitual esté vinculada con la disciplina del folclor.
- Agrupaciones, asociaciones y otras instancias colectivas de la ciudadanía, vinculadas con el sector del folclor.
- Informantes clave tales como académicos, investigadores y expertos vinculados a la disciplina del folclor de forma relevante.
- Funcionarios del CNCA vinculados al ámbito del folclor y el patrimonio inmaterial, incluyendo al menos tres de los miembros del Comité Técnico de Folclor de CNCA, instancia coordinada por Gabinete del Ministro que fue establecida en agosto de 2015.

A continuación, se detallan aspectos metodológicos relativos a la selección de informantes y al procedimiento de recopilación de información.

i. Técnica de recolección de información: entrevista en profundidad

El proceso de producción de información consistirá, como en el objetivo precedente, en la aplicación de entrevistas en profundidad.

1. Entrevistas en profundidad

Para el proceso de levantamiento de información se recurrirá a la técnica de la entrevista en profundidad. Esta herramienta, es un medio de producción de información que se basa en una entrevista semiestructurada con categorías basadas en un proceso de operacionalización, pero de naturaleza flexible, dialógica y profunda entre el o la investigadora y el o la participante. Esta técnica será aplicada a una muestra que incluye todos los perfiles de participantes según lo establecido en las bases de licitación. Las características específicas de la técnica de entrevistas en profundidad fueron detalladas en el objetivo anterior.

2. Operacionalización para el levantamiento de información cualitativa

El instrumento de levantamiento de información tanto para la aplicación de entrevistas en profundidad como para el panel de expertos tomará en cuenta las diversas dimensiones del estudio disponibles en bases. Para ello, se presenta la siguiente tabla de operación que sistematiza las dimensiones del estudio. A ella se agrega la dimensión *necesidades de financiamiento*, que será utilizada para un análisis posterior de propuestas de diseño de instrumentos para el fomento del folclor.

Las subdimensiones de esta dimensión preliminarmente corresponden a las etapas del ciclo cultural de UNESCO (2009), que permite identificar ámbitos clave para el apoyo de políticas culturales. El ciclo cultural constituye una adaptación del concepto de cadena de valor, atendiendo a las especificidades de las actividades culturales, articulando elementos económicos, así como simbólicos. Su utilidad para el desarrollo de estos análisis ha sido probada mediante la utilización en otras iniciativas de similar naturaleza tales como el *Marco de Estadísticas Culturales Chile 2012* (CNCA, 2012) y el *Mapeo de Industrias Creativas* (CNCA, 2014). Asimismo, estos eslabones presentan similitudes con los ámbitos y líneas de financiamiento de Fondart, por lo que presentan un importante valor hermenéutico para los fines de la investigación. Por ello, las últimas dimensiones del proceso de operacionalización referirán de manera conjunta tanto a la identificación de eslabones, problemáticas asociadas, necesidades de financiamiento y funcionamiento del Fondart de los mismos.

Al igual que en el objetivo precedente, estas subdimensiones pueden complementarse con la información que se recoja con la aplicación de los instrumentos.

Tabla 6. Operacionalización preliminar para el levantamiento primario de información cualitativa Objetivo Específico 2

Operacionalización Preliminar Levantamiento Cualitativo Objetivo Específico 2	
Dimensiones	Subdimensiones
Manifestaciones, prácticas y cruces disciplinarios	Dificultades
	Folclor y patrimonio
	Folclor y música
	Folclor y danza
	Folclor y artesanía
	Folclor y pueblos originarios
Identificación y priorización Agentes del folclor	Cultores/as musicales
	Cultores/as de la danza
	Cultores/as de la artesanía
	Agentes culturales locales
	Conjuntos
	Asociaciones
	Instituciones educacionales y artísticas
Identificación y priorización Espacios de desarrollo del folclor	Estado
	Celebraciones populares
	Celebraciones nacionales
	Fiestas costumbristas
	Puesta en escena
	Espacios de recreación
Desafíos contemporáneos para el desarrollo del folclor	Medios de comunicación
	Desafíos del folclor rural
	Desafíos del folclor urbano
Identificación de eslabones cadena de valor/ciclo cultural	Desafíos de las nacionalidades
	Formación
	Creación
	Producción
	Difusión
	Exhibición
Necesidades de financiamiento/Funcionamiento de Fondart	Consumo/participación
	Formación
	Creación
	Producción
	Difusión
	Exhibición
	Consumo/participación

ii. Diseño muestral

1. Muestra para entrevistas en profundidad

El muestreo para la aplicación de entrevistas en profundidad responde a las definiciones de las bases de licitación. A continuación, se presenta el detalle de la muestra de entrevistas en profundidad para el presente objetivo:

Tabla 7. Diseño muestral Entrevistas en Profundidad Objetivo Específico 2

Diseño muestral Entrevistas en Profundidad Objetivo 2		
Perfil	Detalle	Número de Participantes
a) Postulantes beneficiados y no beneficiados por proyectos de folclor en el Fondart y el Fondo de la Música	Postulantes beneficiados Fondart (Zona Norte, Centro y Sur)	3
	Postulantes no beneficiados Fondart (Zona Norte, Centro y Sur)	3
	Postulantes beneficiados Fondo de la Música (Zona Norte, Centro y Sur)	3
	Postulantes no beneficiados Fondo de la Música (Zona Norte, Centro y Sur)	3
b) Personas no postulantes (cultores y/o gestores) cuya actividad natural y habitual esté vinculada con la disciplina del folclor	Cultores (Zona Norte, Centro y Sur)	3
	Gestores (Zona Norte, Centro y Sur)	3
c) Agrupaciones, asociaciones y otras instancias colectivas de la ciudadanía, vinculadas con el sector del folclor		4
d) Informantes clave externos a CNCA, tales como académicos, investigadores y expertos vinculados a la disciplina del folclor de forma relevante	Académicos(as)	4
	Expertos(as)	6
Total participantes Entrevistas en Profundidad Objetivo II		32

Cabe destacar que, dado que la muestra presenta similitudes entre los objetivos específicos 1 y 2, se construirán instrumentos específicos para dichos perfiles a través de los cuales se levantará toda la información requerida, facilitando la saturación de la información, y evitando la recursividad y agotamiento de las y los participantes del estudio.⁵ La selección final se realizará con la contraparte de CNCA, y se considerará la representatividad regional y la equidad de género. Asimismo, a modo de apoyo el Anexo II cuenta con un listado preliminar de agentes relevantes y espacios de desarrollo del

⁵ En efecto, como se mencionó en la sección de diseño muestral para el objetivo específico I, en la medida que los perfiles coincidan, las personas participantes del estudio colaborarán en todas las etapas de levantamiento de información.

folclor en Chile, el que será complementado con la información de CNCA y los resultados de la etapa anterior del estudio.

iii. Técnica de análisis de información

Al igual que con el objetivo precedente, los registros de audio de las entrevistas serán sometidos a un proceso de transcripción que dará como resultado la fijación de los discursos en un texto susceptible de ser analizado mediante técnicas de análisis cualitativo como el análisis estructural de discurso. El detalle de esta técnica fue expuesto en el Objetivo Específico 1.

El análisis de información se realizará a partir de las dimensiones del estudio, y se obtendrá, como mínimo, los siguientes resultados:

- Identificación de agentes y espacios de desarrollo del folclor.
- Priorización de agentes y espacios de desarrollo del folclor.
- Identificación de etapas de la cadena de valor/ciclo cultural y sus relaciones.
- Identificación y priorización de problemáticas y necesidades de financiamiento.

5. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL OBJETIVO ESPECÍFICO 3

En la presente sección del documento se presentan las metodologías y productos conducentes al cumplimiento del Objetivo Específico 2. Dicho objetivo se encuentra formulado en las bases técnicas de la licitación del siguiente modo:

Objetivo Específico 3

Elaborar una propuesta de mejoramiento de la distribución de recursos, estructura de líneas y modalidades de financiamiento del folclor en los concursos Fondart Nacional y/o Regional, señalando prioridades del cambio y resultados esperados.

Como resultado del presente objetivo se espera la realización de un análisis de pertinencia que evalúe la idoneidad de la implementación de cambios en el actual diseño del concurso Fondart Nacional y Regional. Para ello, las bases proponen la realización de **un componente** del siguiente modo:

- El oferente deberá proponer, al menos, una metodología tipo taller para la validación de la propuesta por parte de la Secretaría Ejecutiva del Fondart. Se

considera la posibilidad de realizar más de un taller para cotejar y validar la información levantada en los objetivos 1 y 2, incluyendo también otros informantes claves diferentes de los que participaron en las instancias anteriores.

Para la obtención de este resultado es necesario realizar un análisis consolidado de las fuentes de información desarrolladas a lo largo del estudio. Asimismo, y para dar cumplimiento al requerimiento de una metodología de taller, el equipo de investigación propone la extensión de una última etapa del panel de expertos detallado con anterioridad, el que habrá operado a lo largo de toda la ejecución del proyecto.

a. Metodología para la elaboración de propuestas de mejoramiento en el financiamiento de proyectos de folclor

A continuación, se detalla la metodología correspondiente al componente único del Objetivo Específico 3, correspondiente a la elaboración de propuestas de mejoramiento en el financiamiento de proyectos de folclor.

Para ello, se sistematizará la información recogida en las etapas previas del estudio, identificando necesidades específicas de financiamiento en los distintos eslabones del ciclo cultural del folclor. Posteriormente se cotejarán las propuestas con el funcionamiento actual de las líneas de financiamiento de Fondart que podrían financiar folclor. Sobre dicha base, se elaborarán **tres propuestas** de ajuste de líneas de financiamiento. Para analizar la pertinencia de dichas líneas, y perfeccionar la propuesta, se recurrirá al funcionamiento del panel de expertos, conformado con anterioridad. Cabe mencionar que el análisis de pertinencia en materia de diseño de políticas públicas e ingeniería de procesos corresponde a una evaluación apriorística de propuestas de diseño que permite establecer el vínculo entre el diseño programático y los objetivos propuestos, relación que se garantiza mediante la revisión de documentación vinculada a la problemática social (y cultural) abordada y la participación en el diseño de expertos y especialistas (Barraza, Fernández & Rivas, 2013; Fernández & Pinilla 2014; Bonefoy & Armijo, 2005). Estas condiciones hacen de la metodología propuesta la más adecuada para el cumplimiento del objetivo específico desarrollado.

A continuación, se detallan las etapas de la metodología propuesta:

- Sistematización de información secundaria y primaria sobre el concepto de folclor. Consiste en la revisión de la definición operativa de folclor construida en el Objetivo Específico 1. Permite la identificación de diversas dimensiones del concepto de folclor a ser abordadas por la política cultural.

- Sistematización de información secundaria del funcionamiento de fondos concursables internacionales en materia de folclor. Permitirá la identificación de experiencias previas relativas a la promoción mediante instrumentos públicos y privados de las disciplinas del folclor. Los aprendizajes obtenidos podrán ser considerados como referencias en la elaboración de propuestas. Asimismo, y dado que los instrumentos de recolección de información para el análisis comparado también se aplicarán a Fondart Nacional, Regional y Fondo de la Música, se contará con información respecto del funcionamiento actual de los fondos públicos en cultura para Chile.
- Identificación de agentes y espacios de desarrollo prioritarios del campo del folclor en Chile. Corresponde a la sistematización de la información recogida en el Objetivo Específico 2. Permite un mayor ajuste para la definición de beneficiarios directos y el tipo de proyectos seleccionados en las propuestas de financiamiento del folclor.
- Identificación de problemáticas y necesidades de financiamiento prioritarias para el campo del folclor en Chile. Realizada a partir de los resultados del Objetivo Específico 2. Permitirá la identificación de eslabones del ciclo cultural del folclor hacia los cuales dirigir las propuestas de líneas de financiamiento. Asimismo, los instrumentos aplicados recogen percepciones sobre el funcionamiento actual de Fondart Nacional, Regional y Fondo de la Música, lo que permitirá complementar las propuestas en materia de gestión pública en cultura.
- Diseño de tres propuestas de líneas de financiamiento. Se diseñarán tres propuestas de ajustes en el diseño de los fondos concursables en cultura de Chile a partir de la información sistematizada. Las tres propuestas responderán, de manera preliminar, a los siguientes principios de diseño, los que serán posteriormente ajustados de acuerdo a los criterios de CNCA:
 - Incorporación explícita del ámbito del folclor como una modalidad al interior las líneas de financiamiento de las disciplinas artísticas asociadas y financiadas por Fondart. De manera similar a como ocurre en el Fondo de Fomento de la Música Nacional, el incorporar el folclor dentro de las manifestaciones financiadas por todas las líneas de financiamiento, especialmente artes escénicas, patrimonio cultural material e inmaterial, artesanía y culturas originarias permite visibilizar la diversidad del concepto y su presencia transversal.
 - Incorporación explícita del ámbito del folclor como una línea de financiamiento dentro de Fondart. Permite el reconocimiento del folclor como una disciplina cultural y artística del mismo valor que las disciplinas artísticas tradicionales. Asimismo, facilitaría aún más la postulación a cultores y gestores al concentrar



instrumentos de apoyo y recursos específicos en un mecanismo específico dirigido a la disciplina.

- Incorporación del folclor en los instrumentos específicos de promoción para el patrimonio cultural material e inmaterial. Dada la amplitud del concepto de patrimonio cultural, y en virtud de las discusiones parlamentarias de la nueva ley para un Ministerio de las Culturas y el Patrimonio Cultural y la creación del Fondo de Patrimonio Cultural, la incorporación de la línea de financiamiento para el folclor bajo el ámbito del patrimonio puede constituir un primer paso para la gestión de la disciplina en el marco de una nueva institucionalidad cultural.
 - Cotejo, análisis y selección de propuesta final con panel de expertos y contraparte de CNCA. Las propuestas serán presentadas y discutidas por el panel de expertos y la contraparte de CNCA, quienes emitirán sugerencias de modificación y seleccionarán una propuesta final a ser desarrollada por el equipo consultor.
 - Ajuste y presentación de propuesta final de mejoramiento y elaboración de conclusiones.
 - Validación por Secretaría Ejecutiva de Fondart.

Al finalizar las etapas de la metodología propuesta, el equipo de investigadores sistematizará los informes preliminares y la propuesta de mejoramiento de financiamiento para el folclor. Producto de ello se confeccionará un informe final junto a sus productos asociados, el que será entregado a la contraparte de CNCA para su comentario. Una vez incorporada cualquier observación, se entregará la versión consolidada, dando término a la realización del estudio.

III. DISCUSIÓN CONCEPTUAL SOBRE EL FOLCLOR

El siguiente capítulo consiste en una discusión bibliográfica relativa al concepto de folclor. Aborda la noción desde su contexto histórico de emergencia hasta su aplicación y desarrollo en el campo cultural de nuestro país. La discusión conceptual permitirá establecer las bases, desde un punto de vista académico, para la elaboración de una propuesta de definición operativa de folclor.

1. LA MATRIZ ROMÁNTICA Y SU ARRIBO A CHILE

El término *folklore* —en adelante “folclor”—⁶ se acoge en sus inicios a una matriz de cuño romántico, de lengua alemana, cuyas obras referenciales vieron la luz entre fines del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX. Este período, marcado por la caída del Antiguo Régimen, la consolidación del modelo republicano de gobierno y por el despertar del nacionalismo, asiste a un amplio debate en torno a la constitución de un sujeto histórico, “el pueblo”, entidad colectiva definida en una amplia gama de registros y contenidos, culturales y políticos.

Su definición provino de una discusión de carácter fundamentalmente filosófico, donde primaron dos posiciones, principalmente: una reconociblemente ilustrada, más política; y una romántica, más interesada en lo cultural. Simplificando al máximo el contraste entre ambas, la fuerza de los argumentos se aplicó parcialmente al potencial que el pueblo ofrecía a las novísimas experiencias de la república, la democracia y la nación. En la discusión eran tratados, implícitamente, tópicos como el de la clase social como factor determinante —burguesía *versus* bajo pueblo al interior del Tercer Estado, por ejemplo—, o el de la instrumentalización política y cultural del pueblo y su patrimonio. Buena cuenta de la diferencia entre una y otra posición, da el hecho de que el iluminismo situaba al pueblo como principal legitimador de la nueva hegemonía, separando radicalmente lo culto de lo popular —en lo cultural, sobre todo—, mientras que el romanticismo sostenía un argumento similar, con la salvedad que abrazaba la cultura popular como un atributo positivo. Siguiendo este último punto, el romanticismo descubría al pueblo a través de tres actitudes. A saber, de “exaltación revolucionaria”, por la cual el pueblo dejaba de ser mera “chusma” o “populacho”, para en adelante constituir una colectividad unitaria. La segunda, de exaltación nacionalista, reivindicaba

⁶ A lo largo del presente estudio utilizaremos el término *folclor*, pues corresponde de mejor modo a la práctica fonética del vocablo en idioma español latinoamericano. En efecto, el término es reconocido por la Real Academia de la Lengua Española, junto a las variantes *folklore*, *folklor* y *folklore*. Como se verá a lo largo del documento, el término es utilizado en sus distintas variantes de forma heterogénea.

su densidad cultural, apelaba a un “alma” que nutriría la nueva entidad política, precisamente en el pueblo, destino político y origen telúrico de la nación. Y la tercera, que expresaba la consabida reacción romántica contra la Ilustración, en los frentes político y estético, idealizando el pasado histórico y brindándole valor a lo primitivo y lo irracional.⁷

Afinando estos argumentos, el romanticismo establece una relación entre pueblo y nación de una manera distinta a cómo esta es fijada ilustradamente. Mientras el iluminismo sostiene una noción contractual de ciudadanía, que da forma a un pueblo como el garante estructural y discursivo de la nación —cada ciudadano, representativamente, cede su soberanía para sostener el proyecto político nacional—, independientemente de su constitución étnica, la matriz romántica mira al pueblo desde una perspectiva “natural”. Desde aquí, el pueblo es convertido en una comunidad orgánica que, políticamente y como tal, gana consistencia en las dimensiones sanguínea, espiritual y territorial, desde un principio principalmente étnico.⁸ Más allá de las consecuencias políticas de un raciocinio como este, el asunto es que el romanticismo contribuía a inaugurar un nuevo imaginario donde lo que emanaba del pueblo alcanzaba el estatus de “cultura”. Las nociones de *Volk* —“pueblo”— y *Volkskunde* —conocimiento o saber a partir de lo popular—, debidas sobre todo al pensador Johann Gottfried von Herder (1744-1803), reunían las ideas de cultura y comunidad con las de lengua y territorio, bajo el manto de una identidad común asociada con un *Geist* o espíritu colectivo.⁹ Dicho de otro modo, en los planteamientos herderianos prima una relación de determinación entre el medioambiente —*Natür*—, el carácter o alma nacional —*Geist*— y la lengua —*Sprache*—, que de hecho prefigura al movimiento romántico alemán, para el que cada *Volk*, dotado de un *Geist* único, exclusivo, conforma un conjunto orgánico que puede ser comprendido solo desde el punto de vista de sus miembros. El impulso filológico y literario que caracterizó al romanticismo en su primer desarrollo, responde a esta concepción del lenguaje ya no como instrumento, sino como manifestación de una determinada naturaleza, de ciertas emociones que definen un carácter colectivo. Siguiendo esta lógica, cuando Herder instaba al estudio de *völkisch*, lo popular, esto debía ser estudiado en su particularidad, puesto que la suma de estas individualidades conformaría la humanidad entera, obedeciendo al principio idealista de que la historia no ocurría de manera universal, sino solo en ciertas entidades sociales específicas.¹⁰

⁷ Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 17.

⁸ *Ibíd.*, p. 20.

⁹ Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003, pp. 92-93.

¹⁰ Jorge Pavez Ojeda. *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, p. 78.

En la dialéctica universalidad/particularidad del espíritu como expresión graduada de la humanidad, persiste un componente profundamente psicológico que reúne el interés lingüístico, los estudios literarios, y otras disciplinas afines: a través de las temáticas que se estudian, puede llegar a conocerse la psicología de los pueblos en cuestión, su “carácter”. Es por esto que uno de los desafíos que se planteaban los primeros especialistas en lo popular, era precisamente el dar cuenta en sus investigaciones de la singularidad de cada *Volk*, para ulteriormente contribuir a una mirada comparativa que abrazase la universalidad de la experiencia humana y de las leyes que rigen su pensamiento.¹¹ Sin embargo, el desarrollo posterior de esta matriz de pensamiento, ya bajo la idea de folclor, décadas más tarde, se interesaría más por la particularidad de lo nacional o lo regional que en los elementos universales de la cultura popular.

Una vez definido lo popular en oposición al iluminismo, el romanticismo debió afinar su marco teórico para hacer de *Volkskunde* una disciplina operativa. En este punto, el movimiento identificaba lo popular con una noción de autenticidad particularmente delicada, ya que la idea misma de *Volk*, desde su posición, apuntaba a un “pueblo auténtico”, según Herder, cuya autenticidad era garantizada por el carácter rural y comunitario de campesinos, artesanos, leñadores, mineros y pescadores. El criterio herderiano, por lo visto, no era clasista, no obstante, las actividades manuales fueran las más sobresalientes en esta enumeración. Antes bien, su carácter era geográfico: lo que estaba en juego era lo inauténtico de la urbanidad de amplios sectores de la sociedad alemana, por ejemplo, intelectuales, terratenientes absentistas, burgueses o trabajadores industriales, y la “plebe urbana”. Mediante la ruralidad, era posible religar la germanidad con sus raíces precristianas y prerrománicas, a fin de nutrir esencialmente la identidad de una nación carente de Estado unitario, por un parte rompiendo con la estética clasicista —identificada con el cosmopolitismo grecolatino—, y por la otra poniendo en entredicho a las clases medias y altas de las principales ciudades alemanas, quienes sintonizaban con el ideario republicano francés y con valores burgueses que contradecían las aspiraciones nacionalistas.¹²

En tal sentido, el rechazo a la ilustración era expresión del rechazo al cosmopolitismo, y viceversa, dicotomía que daba sentido a esta distinción tan significativa de campo y ciudad. El “urbanicismo”, desde la óptica ilustrada y luego liberal, es la manera elemental en que logran concretarse tanto el humanismo como el progresismo, ofreciéndose como sustitución del Caos por el Orden y de la Barbarie por la Civilización, encarnados en la Gran Ciudad como ámbito exclusivo de lo humano.¹³ La experiencia

¹¹ *Ibíd.*, pp. 82-83.

¹² Oscar Chamosa. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 23.

¹³ Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”. En *Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011, pp. 123-124.

romántica de la cultura popular, por su parte, captaba el quiebre y la coexistencia de ambos mundos, culturalmente paralelos, otorgándole al campo un sentido positivo: cimentado en la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, garantizaba una autenticidad trascendental oponiéndose a fenómenos desnaturalizantes como la escritura, la secularización y el arte refinado. *Volkskunde*, como construcción de conocimientos, contribuía a resaltar el contraste entre estos ámbitos culturales, resaltando el lugar y la importancia de lo interior, de lo que está situado bajo el avance más evidente del tiempo histórico, en lo profundo y formado por la estabilidad y la unidad orgánica de la raza. Entonces, al criterio geográfico de la ruralidad se superponía el criterio temporal de la antigüedad, que en términos concretos respondía al avance inexorable de la modernización —urbanización, tecnificación de la vida, secularización, entre otros epifenómenos— y la desaparición de las sociedades tradicionales.¹⁴

En lo estrictamente histórico, el romanticismo se oponía al avance de la historia que, pocas décadas más tarde, el liberalismo celebraría y defendería desde el imaginario del progreso. La innovación y el avance, valores estéticos, políticos y científicos, contrastaban con el vínculo positivo que el romanticismo establecía con el pasado, vínculo que abría perspectivas hacia toda una porción del mundo en vías de desaparición. El recurso disciplinar de *Volkskunde*, cuya aplicación era la de catalogar y preservar, suponía no obstante el riesgo de negarle historicidad a la cultura popular rural.¹⁵ De este modo, lo popular romántico encierra un concepto de tradición que si de una parte refuerza el contrastante de lo culto, de otra pasa a determinar una idea de transmisión cultural, material e inmaterialmente, que vuelve a la cultura popular en sí misma la suma de supervivencias que un mundo en desaparición va dejando atrás.¹⁶

El primer uso impreso de la palabra *folklore* se encuentra en la carta que William J. Thoms publicó en la revista inglesa *Athenaeum*, en agosto de 1846.¹⁷ Con este neologismo, el recopilador británico designaba un campo de interés común a las antigüedades populares —*antiquities*—, amenazadas, como ya se ha dicho, por el proceso de modernización. Él denominaba este ámbito en base a estas dos palabras tomadas del antiguo idioma anglosajón, *folk* y *lore*, que juntas se traducían como “saber tradicional del pueblo”. La acuñación del término respondía a las actividades de recopilación que Thoms y otros especialistas europeos llevaban adelante sobre múltiples expresiones culturales, por lo general inmateriales, apuntando directamente al tópico de la cultura popular como problema eminentemente moderno. Como antesala al aporte conceptual de Thoms, la década de 1830 presentaba a los alemanes Guillermo

¹⁴ Martín Barbero. Op. cit., p. 19.

¹⁵ Ochoa. Op. cit., p. 92.

¹⁶ Josep Martí. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles: Editorial Deriva, 2000, pp. 38-39.

¹⁷ William J. Thoms, “La palabra ‘Folklore’. Reimpresión de la carta a *El Ateneo*, 1846”.

y Jacobo Grimm como las figuras más destacadas del romanticismo alemán, en este sentido. El mérito de los hermanos estuvo en que lograron proyectar a *Volkskunde* desde el ámbito anticuario, como una disciplina dinámica al gran público europeo, compuesto por artistas, intelectuales y educadores, contribuyendo a un movimiento posteriormente folclórico que se erigía como modelo intelectual crucial para los distintos procesos de formación nacional.

Inspirado justamente por el trabajo de los Grimm, Thoms acuñaba el término *folk-lore*, que luego sería constituido como un concepto científico en regla por el finés Julius Krohn, para con el correr de las décadas volverse un área de estudios con presencia académica y relativa resonancia pública, centrado fundamentalmente en el estudio de las lenguas y la literatura popular.¹⁸ Ahora bien, el sentido pluralista y exploratorio que dominó en este ámbito de actividades y reflexiones en su etapa romántica, como unidad de estudios filosóficos, artísticos, filológicos e ideológicos, con el correr del siglo cristalizó en una disciplina adscrita al positivismo y a la separación de disciplinas académicas en facultades universitarias.¹⁹ Puntualmente, es en la segunda mitad del siglo XIX que el folclor consolida su estatus científico al adoptar categorías de las ciencias naturales, gracias a las cuales esperaba descubrir, clasificar y ordenar “especímenes” de distinto tipo, recogidos en los espacios auténtico de la cultura popular. Sus asuntos de interés eran, entonces, las “supervivencias” que persistían en sectores socialmente aislados, en una modo similar a como otros científicos duros entendían los vestigios del pasado en la historia natural,²⁰ que cultural y socialmente eran efecto de la potencia de un hábito humano que permite que determinados elementos persistan en una nueva situación de la sociedad.²¹ La proliferación académica del término, de otro modo, abriría un debate más o menos explícito, muy intenso hasta entrado el siglo XX, sobre las características del pueblo en cuestión — *folk*— y el tipo o concepto de su cultura —*lore*—, campo de disputas que tendría importantes consecuencias en los usos académicos, artísticos y políticos de la noción.

Bajo estas circunstancias, la disciplina pasó desde Europa a América Latina, desde la década de 1890. Si bien los estudios folclóricos habrían sido fundados en Chile con la publicación de *Filosofía popular en proverbios* (1898), por Clemente Barahona Vega, el primer texto analítico sobre la materia es *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*, escrito en 1894 por el filólogo y lingüista alemán Rodolfo Lenz. El investigador y docente, quien había sido contratado por el Estado chileno para trabajar en el recién fundado Instituto Pedagógico, planteaba en este escrito que la cultura

¹⁸ Chamosa. Op. cit., p. 24.

¹⁹ Ochoa. Op. cit., pp. 94-95.

²⁰ Chamosa. Op. cit., p. 24-25.

²¹ Raymond Williams, “Folk-Folklore”. En *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003, p. 149.

popular chilena era fruto de un feliz mestizaje entre las distintas razas europeas y americanas que habían convergido en el país, y era con esta hipótesis que ponía funcionar varios de los criterios folclóricos ya descritos en la realidad local. Su punto de vista, eminentemente lingüístico y filológico, se sirvió conceptual y metodológicamente del folclor para construir su objeto de estudio, desde una perspectiva que integraba una noción de autenticidad centrada en la adscripción popular del habla popular, valga la redundancia, asegurada por una oralidad, al menos relativa.²²

En *Sobre la poesía popular...*, Lenz juzgaba que las clases populares chilenas, al igual que las clases populares de todo el mundo, debido a su “cultura creciente” —es decir, a su integración a la lectura gracias sobre todo a la ampliación de la industria editorial y de la esfera pública escrita— tendían a desinteresarse por la antigua poesía popular que les era propia. En un mismo sentido, entre la aristocracia chilena existía un desprecio velado por la lengua castellana, expresado por ejemplo en sus prácticas musicales, en el hecho puntual de que el piano hubiera desterrado del salón decimonónico al arpa y la guitarra, lo que, según la corriente principal de sus gustos, adoptados en el Viejo Mundo, significaba la exclusión del “canto chileno” a favor del *bel canto*. Lo anterior implicaba una negativa general tanto en el salón como en el teatro a cantar en la lengua “vulgar”, y a traducir las óperas internacionales al castellano, a contrapelo de la actitud asumida por distintos artistas europeos que las llevaron al sueco, al danés, al serbo o al croata, por ejemplo. Se sobreentendía, entonces, que para la elite chilena el castellano no parecía ser una lengua a la altura de la de Dante, reconociendo la hegemonía de la ópera italiana en el Chile de ese entonces. Transversalmente, las clases sociales chilenas sostenían unas prácticas culturales que atentaban contra la lengua castellana y, en última instancia, contra el canto chileno, actitud que Lenz condenaba enérgicamente.²³

No obstante este severo diagnóstico, él aseguraba que, a diferencia de la mayoría de las naciones hispanoamericanas, en Chile existía una regularidad lingüística que cubría todas sus capas sociales, rasgo estructural debido justamente al mestizaje de conquistadores e inmigrantes peninsulares y los “araucanos”. Este último, como otros grupos considerados de “baja cultura”, se hallaban conservados en territorios de la república libres aún de los efectos de la modernización. Para Lenz, el hecho de que los mapuche sobrevivientes aprendiesen el español suponía el inicio de un proceso de transculturación hacia el modo de ser chileno que continuaría con el cambio en sus

²² Karen Donoso Fritz. *La Batalla del Folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia. Profesor Guía, Maximiliano Salinas. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, septiembre de 2006, p. 26.

²³ Rodolfo Lenz, “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno”. En Emilio Ellena (coord.). *Grabado popular chileno*. Santiago: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional / Centro Cultural de España, 2003, pp. 20-21.

indumentarias y en sus costumbres generales. Para el investigador, los mapuche estaban condenados a la extinción.²⁴

El fenómeno que describe para Bolivia, el Ecuador y otros países de América Central, donde la población indígena, lingüísticamente hablando, vive “al lado” de la criolla, en Chile solo era observable en La Frontera. Al contrario, en el resto del país la población indígena había sido absorbida lingüística y nacionalmente.²⁵ Lenz aplicaba al caso la asimilación que en la matriz romántica y en el folclor se lleva a cabo entre ser y lenguaje: “el que una nación desarrollada sobre base tan sana, haya logrado formarse un carácter propio i peculiar, no podrá sorprender a nadie [...] creo que Chile, que ha producido el dialecto vulgar más característico entre todos los hispano- americanos, también brindará la cosecha más rica en materia de folklore i literatura popular”.²⁶

A falta de materiales, Lenz se dedicó a la recopilación de los mismos, de todos los tipos posibles. Para el investigador alemán el folclor no era materia de interés por sí mismo, sino que constituía un atributo o un recurso científico que permitía ir más allá de las evidencias para ahondar en el alma encarnada en la nación chilena. Desde su punto de vista, la lengua era su ámbito de existencia y expresión más preclaro,²⁷ y como tal, representaba no solo un aspecto meramente cultural, sino que se ofrecía como la base sobre la cual podía fundarse una nación integrada étnica y políticamente. Lenz, dicho de otro modo, integraba al folclor un componente político definitivo: su estudio riguroso terminaría por acercar a la elite gobernante e intelectual, al pueblo auténtico, para amarlo, y, por ende, para conformar una comunidad compacta más cercana a su verdadera esencia.²⁸

Sobre la base de estudios y publicaciones que lograron hacerle un nombre, nacional e internacionalmente, y desde su puesto académico en el Instituto Pedagógico, Lenz cooperó con la formación de una red de especialistas que se nutrió explícitamente de su obra. Sus colegas y colaboradores adoptaron creativamente sus métodos, se enfocaron en la recopilación de “textos completos” o “continuos” —es decir, grandes testimonios de la lengua— y en su traducción, se interesaron por costumbres, prácticas, artes y oficios de la tradición, y tendieron a servirse de informantes nativos que eran congraciados con la coautoría de los textos resultantes, y, finalmente, se mantuvieron firmes con la idea del idioma como punto de acceso al *Volkgeist* y su visión de mundo.²⁹ La creación de la Sociedad Chilena de Folklore, o Sociedad de Folklore Chileno, en 1909,

²⁴ Rodolfo Lenz, “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno”. En Emilio Ellena (coord.). *Grabado popular chileno*. Santiago: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

²⁵ *Ibíd.*, p. 23.

²⁶ *Ibíd.*, p. 24.

²⁷ *Ibíd.*, p. 24.

²⁸ Pavez Ojeda. Op. cit. p. 141.

²⁹ Pavez Ojeda. Op. cit.

vino a institucionalizar dicha red de investigadores. Formaron parte de esta Ramón A. Laval, Agustín Cannobio, Eliodoro Flores, Ricardo Latcham, Enrique Blanchard Chessi, Antonio Orrego Barros, Maximiliano Flores, Francisco Zapata y Julio Vicuña Cifuentes, entre otros. Los fines de esta sociedad fueron el estímulo del estudio folklórico en Chile y la publicación de todo lo relativo a esta disciplina. La Sociedad como tal fue disuelta en 1913, tras un bullado escándalo público, para transformarse en sección de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, con lo cual los dominios estrictamente folclóricos pasaban ahora a compartir terreno con otras disciplinas, agrupadas en una profusión de especialistas y obras marcadamente interesadas en los pueblos indígenas del país, particularmente en el mapuche.³⁰

En términos generales, la obra de Lenz y de la Sociedad constituye la primera sistematización, teórica y metodológica, de la idea de “cultura popular” en Chile, obviamente bajo la categoría de folclor, que globalmente es la primera problematización sistemática de la cultura popular en los tiempos modernos. Por lo mismo, esta primera etapa del folclor chileno se enfrenta al dilema de definir qué es el pueblo chileno y de asignarle un determinado estatus cultural: según Lenz y la Sociedad, el pueblo de Chile es estructuralmente mestizo, aspecto suyo que se expresa claramente en su lengua, de modo que deben estudiarse tanto sus expresiones criollas, urbanas y rurales, como sus “supervivencias” indígenas, eminentemente rurales; su cultura, la cultura popular, es rica en sí misma e importante porque expresa vehementemente el alma nacional, no obstante sea despreciada tanto por el bajo pueblo como, sobre todo, las clases medias y aristocráticas. En este mismo sentido, Lenz y compañía concluyen que la cultura popular se ve enfrentada a condiciones que atentan contra su cohesión interna —contra su pureza, su esencia, finalmente contra su autenticidad—, como pudieron ser el impacto de la cultura escrita, la expansión del Estado nacional más allá de la frontera mapuche y la animosidad de las clases cultas; fenómenos todos que, de una manera u otra, responden a la dinámica general de la modernización.

2. EL PARADIGMA CLÁSICO

Luego de la disolución de la Sociedad de Folklore Chileno, en la década de 1910, pero sobre todo desde la década de 1940, el folclor sufre una serie de transformaciones que, tanto científica como espectacular y artísticamente, contribuyen a la formación de lo que en este texto denominamos su “paradigma clásico”. En esta sección nos detendremos para describirlo en sus rasgos generales. En términos estructurales, el folclor hace eco de transformaciones que derivan en el quiebre sufrido por la dialéctica

³⁰ Pavez Ojeda. Op. cit. p. 96.



entre lo urbano y lo rural en América Latina, alrededor de inicios del siglo XX, expresado en la industrialización del trabajo productivo, la potenciación comercial y financiera de la circulación mercantil, en la estatización nacionalista de la actividad política, y principalmente en la crisis y refuncionalización de las culturas y sociedades tradicionales del continente.³¹ Como afirmamos en el apartado anterior, al liderar dicha refuncionalización el folclor fue la plataforma para un debate que se llevó a cabo durante todo el siglo pasado en torno a una idea trascendental de autenticidad en la cultura popular.

Como concepto central para los discursos que rodean la variada gama de prácticas culturales y artísticas, la autenticidad es llenada con un significativo valor simbólico, según sus diversos usos y contextos. Específicamente, el uso de este recurso discursivo como criterio evaluativo es aplicado con frecuencia a las discusiones en torno a la naturaleza y los méritos de artistas y géneros particulares al interior de la música y la danza populares. En este sentido, es posible advertir una ampliación del espectro de prácticas culturales susceptibles de ser consideradas como folclor. En el apartado anterior se describe la importancia que adquiere la lengua como vehículo del conocimiento y el alma de determinado pueblo; y es precisamente a través del registro literario poético que comienza el análisis de diversas manifestaciones culturales de carácter más liminal respecto de lo que se puede entender como prácticas folclóricas. En efecto, el estudio de la literatura oral seguirá siendo de gran importancia durante este período, en especial a través de los estudios de Oreste Plath, quien desde comienzos de la década de 1940 se dedicaría al estudio de obras líricas de origen popular, adivinanzas, juegos infantiles, e incluso realizará descripciones cuasi etnográficas de determinadas festividades religiosas y celebraciones populares.³²

Asimismo, el análisis de “textos” orales pronto dejó los terrenos tradicionales de la narración y la poesía para abordar formas líricas cuya performatividad se encuentra acompañada por música, abriendo el campo a la investigación por las músicas folclóricas, las que se verán revestidas por un ropaje de autenticidad frente a otro tipo de manifestaciones musicales. Asimismo, es a partir de la música que comienza a reconocerse en el campo de la ciencia folclórica otro tipo de manifestaciones corporales, como el caso de la danza, la que fue objeto de un permanente trabajo de recolección y puesta en escena por parte de los conjuntos folclóricos, y estudiada desde un punto de vista folclorológico, musicológico y antropológico a partir de los aportes de Margot Loyola³³ y María Ester Grebe, especialmente a partir de la década de 1970. Esta última investigadora sintetiza la dimensión antropológica de las danzas folclóricas, las que

³¹ Bolívar Echeverría. Op. cit., p. 124.

³² Oreste Plath, *Folklore chileno*. Santiago: Ediciones PlaTur, 1962.

³³ Margot Loyola. *Bailes de Tierra en Chile*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1980.

define como “Medio de comunicación humana, basada en signos y símbolos, producidos por el cuerpo humano en movimiento en el contexto de un espacio semántico (cargado de significados) y de una tradición cultural”.³⁴ Especialmente durante la década de 1980, la antropología se encargará de legitimar el estudio del folclor en el marco de las ciencias sociales, especialmente a partir de la danza, entendiéndola desde el estructuralismo como un sistema de símbolos movilizados a través del cuerpo.³⁵

Sin embargo, y salvo estas excepciones desde la recopilación folclórica y la antropología, la investigación académica sobre el tema sigue estando dominada por el interés sobre la literatura oral y las músicas, objetos que gozaron durante la historia de la ciencia folclórica en el país una posición de privilegio que se extrapola a diversos campos de lo social, no exentos de complejidades discursivas alrededor de la idea de autenticidad. En este sentido, las comunidades y artistas relacionados con las músicas *folk* perciben, al menos desde la década de 1950, como menos auténticas las formas comerciales de dichos géneros.³⁶ A menudo arraigados en localidades específicas, dichos agentes trabajan sobre formas primarias de muchos géneros populares que pueden ser consideradas “de raíz”, denominación que cobra completa vigencia desde la década de 1960. También, la noción de cultura *folk* ha sido utilizada en relación a los rasgos musicales y a las dinámicas sociales de la música *folk*, la que en general se orienta a una consideración global de la música popular —todas las músicas populares pueden ser, en cierto sentido, *folk*—, pero que, en sus aplicaciones específicas, suele ser reservada para aquellas músicas transmitidas oralmente, sin la intervención de la lectoescritura. La música *folk* es descrita como directa, simple, fundamentalmente acústica, basada en la experiencia, preocupaciones y costumbres de la gente común y de sus comunidades.³⁷ Sin embargo, y como puede entenderse observando su desarrollo histórico, la música y los estudios folclóricos chilenos echan mano activamente de los recursos mediales y reproductivos de la tecnología moderna.

Para el caso chileno, la idea de autenticidad apela a la experiencia de un imaginario cultural que apela a comunidad identificada, a su vez, con la nación en su conjunto, experiencia expresada genuinamente en su cultura rural. Dicha insistencia en la ruralidad, tan presente en Chile como en todo el resto de América Latina, contrasta poderosamente con los usos de lo folclórico desplegados académica y artísticamente en los Estados Unidos y en otras sociedades anglófonas. Con respecto a nuestro país, la exaltación de la ruralidad conecta con el carácter colectivo y trascendente de dicho

³⁴ María Ester Grebe. *Antropología de la danza*. Santiago: BAFONA. 1982.

³⁵ Hans Gunderman Kröll, “Interpretación estructural de una danza ritual mapuche”. *Revista Chungará* n° 14, p. 115.

³⁶ Roy Shuker, “Authenticity”. *Popular music. The key concepts*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998, p. 17.

³⁷ Roy Shuker, “Folk culture; folk music; folk rock”. *Popular music. The key concepts*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998, p. 112.

imaginario, opuesto al individualismo propiciado por la sociedad moderna e ilustrada, y con su espontaneidad y emotividad, que sería propia de la cultura popular, al que en este punto se le atribuye la garantía de una verdad contrastante con la racionalidad y la tecnificación del mundo moderno. Todo esto, finalmente, repercute en una comprensión de la tradición como opuesta a la modernidad, comprensión que conlleva matices y paradojas.³⁸

Íntimamente relacionado con este argumento, uno de los elementos más llamativos y duraderos del paradigma folclórico clásico es lo que el musicólogo Rodrigo Torres ha denominado “hispanocentrismo”, es decir, la concentración del patrimonio cultural del país y de sus principales referentes identitarios en la hispanidad católica, mixturada con elementos étnicos locales, situados principalmente en el Valle Central.³⁹ A diferencia de los usos que del folclor hicieron Lenz y sus allegados, interesados en la cultura indígena y en su relevancia en el concierto nacional, desde la perspectiva vallecentralista y en adelante el folclor chileno tenderá a restar importancia a los pueblos originarios en base a esta noción hegemónica de mestizaje, orientada persistentemente hacia su polo hispánico y católico. La contribución que el folclor brinda a la constitución de una “alteridad interna”,⁴⁰ según el musicólogo Juan Pablo González, implica la construcción de un imaginario sonoro sobre la ruralidad mestiza —que contrasta con la visión de un Chile moderno, urbano, y tecnificado—, a imagen y semejanza del Valle Central. Implica también su ampliación hacia la diversidad étnica del país, operación llevada a cabo por recopiladores y artistas como Margot Loyola, Violeta Parra y otros, vinculados a la Nueva Canción Chilena y a la música andina, según avance el siglo XX, que ampliaron geográficamente los dominios folclóricos chilenos hacia el Norte Grande, cubriendo la pampa y la puna, más allá de la frontera mapuche hasta la Isla de Chiloé —mérito de Gabriela Pizarro y Héctor Pavez Casanova—⁴¹ y hasta Rapa Nui.

Sin pretender entrar de lleno en una caracterización crítica del concepto de “música popular”, creemos que es necesario determinar algunos de sus componentes para brindarle mayor espesor a la definición de folclor que aquí perseguimos, especialmente dada la relevancia que en este período adquieren las manifestaciones musicales por sobre otras en la definición y percepción del campo de lo folclórico. En términos entendida como urbana o urbanizada, masiva, mediatizada y moderna —en el amplio

³⁸ Ana María Ochoa. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. *Revista Transcultural de Música* n° 2, 2002.

³⁹ Rodrigo Torres: “Prólogo. Cantos populares y folclor nacional”. En Rodrigo Torres (editor). *Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile*. Santiago: Centro de Documentación e Investigación Musical, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005, p. 10.

⁴⁰ Juan Pablo González. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 85.

⁴¹ Aunque esta afirmación no cuente con respaldo investigativo, es plausible afirmar que el folclor chileno no mostró interés o, por razones desconocidas, no pudo cubrir la región de la Patagonia y Magallanes, al menos hasta épocas relativamente recientes.

sentido del término—. La idea de una “música popular” en América Latina denota, por ende, oralidad, tradición y comunidad, desde un punto de vista folclórico, y simultáneamente medialidad, innovación y masividad, para los efectos de unas músicas de innegable talante global, comercial y tecnológico.⁴² Ahora bien, respecto del *folk*, la música popular alude directa e indirectamente a los sectores sociales medios y bajos, urbanos y rurales, educados formalmente y semiletrados, “cultos” y no. Como advierte el musicólogo Carlos Vega, lo “popular” en la música popular se relaciona con lo “plebeyo” o lo “vulgar”, lo que es opuesto a lo potentado y lo sofisticado.⁴³ Refiera, a fin de cuentas, a la gente “común”. Vega sitúa a la música folclórica en una sección conceptual y práctica de las músicas populares, reservada exclusivamente a los sectores sociales rurales, de baja extracción, clases menos ilustradas y en quienes persisten elementos distinguibles de las antiguas sociedades tradicionales.⁴⁴

La primera expresión folclórica en el ámbito de la música popular fue la escena denominada Música Típica Chilena (en adelante, MTCh), surgida hacia la década de 1910. Para caracterizarla, en la musicalidad de algunas de sus intérpretes femeninas se vuelve evidente su carácter aristocrático, en el entrenamiento en el canto lírico propio del salón decimonónico, presente por ejemplo en las cantantes y profesoras Blanca Tejada de Ruiz y Camila Bari de Zañartu. Su estilo es altamente contrastante con el más popular que puede identificarse en otras exponentes de baja extracción, como Derlinda Araya, Esther Martínez o Petronila Orellana, quienes llegaron a los medios masivos poco después que las primeras para explotar un tipo de interpretación más ajustada a los rasgos estéticos y temáticos de la arquetípica cantora campesina.

A partir de lo antedicho, otro de los rasgos más importantes del paradigma clásico es la transversalidad social de sus agentes, de origen social alto, medio, bajo, algunos cuyas biografías se vieron marcadas por la migración campo-ciudad, como en los casos de Violeta Parra y Víctor Jara. La presencia pública y la popularidad de la MTCh fue consagrada por la legendaria agrupación Los Cuatro Huasos, en la década de 1920, uno de cuyos máximos aportes fue el de instalar en la industria cultural chilena un repertorio de raíz tradicional, que había estado en desventaja respecto a músicas internacionales mucho más coloridas y atractivas para el público local, generando un gusto masivo y ahora viable en el mercado de la música chilena. Al cuarteto se le debe también la acuñación del modélico cuarteto de huasos, trabajado por otros intérpretes posteriores como Los Provincianos, Los Huasos de Algarrobal o Los Huasos Quincheros.

A partir sobre todo de la propuesta de Los Cuatro Huasos, el paradigma clásico sostendrá una relación vital con la industria cultural, determinada por distintos

⁴² González. Op. cit., pp. 112-113.

⁴³ Carlos Vega, “Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”. En *Revista Musical Chilena* vol. LI, n° 188, julio-diciembre de 1997, p. 76.

⁴⁴ Vega. Op. cit., p. 77.

factores, y sobre todo expresada en su presencia constante en la radiofonía, la industria fonográfica criolla, los escenarios, el cine y, posteriormente, la televisión. Uno de estos factores fue la necesidad de adaptar los géneros locales, especialmente la cueca y la tonada, a los gustos y patrones estéticos dominantes en el espacio de la industria, para de este modo hacerla más competitiva dentro de la gran gama de géneros existentes en el mercado musical internacional. La desproporción entre MTCh y otros géneros extranjeros de moda, entre un repertorio demasiado hispanista contra otro internacional más vistoso, de orígenes afro, indígena o mestizo —como el cubano, norteamericano o argentino—, provocó en los artistas nacionales una búsqueda de perfección e innovación interpretativa y performática, carácter renovador que no debía en ningún caso reñir con aquel vínculo atávico que demandaba la tradición nacional.⁴⁵ De lo mismo, en los conjuntos y solistas del tipo fue común la alternancia de ese mismo repertorio nacional con otro internacional, para hacer más atractiva su presencia en los espectáculos, y la elevación de la figura del huaso como agente identificador en su representación de lo nacional. A esta figura, posteriormente, folcloristas como Margot Loyola, Violeta Parra y Gabriela Pizarro, por nombrar a las más destacadas, opondrán la figura de la cantora campesina como concreción de la identidad musical chilena.

La paulatina profesionalización del medio folclórico se produjo paralelamente a una mayor especialización y rigurosidad en el tratamiento del tema por parte de sus agentes, aspectos todos que a la larga permitieron el surgimiento de propuestas musicales y performáticas que, de algún modo, contrarrestarían los estereotipos culturales surgidos del ámbito de la MTCh.⁴⁶ Este fortalecimiento gremial cooperó con la consolidación del carácter eminentemente urbano del folclor chileno, condición de sus intérpretes y de sus públicos, de un espectro social en constante ampliación, lo que determinará el camino sucesivo que recorrerá la música chilena de raíz tradicional.⁴⁷ Así es como la consolidación de la MTCh conllevó la formación de un contingente de instituciones y agentes culturales que darán un giro distinto al folclor previo, continuándolo y a un tiempo introduciendo en aquel, innovaciones de relieve, con una decidida participación del Estado y de la industria cultural, en el objetivo general de modernizar el folclor para hacer de este, sustento de un universo simbólico representativo de la nación, y para así marcar un tipo específico de comportamiento cívico y legitimar los respectivos proyectos político-culturales en curso.⁴⁸

⁴⁵ Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 - 1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile / Fondo Editorial Casa de Las Américas, Santiago, 2005, p. 370.

⁴⁶ González y Rolle. Op. cit., pp. 381-385.

⁴⁷ Roberto Falabella, "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte". *Revista Musical Chilena* n° 58, año XII, marzo-abril 1958, p. 78.

⁴⁸ Rodrigo Torres Alvarado: "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". *Revista Musical Chilena* n° 201, año LVIII, enero-junio 2004, p. 55.

Ahora, como un ámbito de confrontación y de constitución de políticas culturales explícitas, el campo folclórico chileno adquirió un semblante que desde la década de 1940 fue constantemente reforzado, criticado y enmendado, de lado y lado, hasta que en cierta manera quedará zanjado como un ciclo concluso con el golpe de Estado de 1973. Como fuera, los cuarenta son los años en que el rescate y la proyección social del acervo tradicional chileno se volvieron un imperativo ético para un sector de importancia dentro de la intelectualidad y de las artes nacionales, imperativo que se manifestó básicamente como un notable incremento del registro de la oralidad popular, desde una posición permeada por criterios científicos y estéticos más sofisticados, y sobre todo en soportes ofrecidos por la literatura, la música o la danza.⁴⁹ Las iniciativas públicas se manifestaron con mayor fuerza en ciertas instituciones, programas y en la labor de determinados funcionarios de la Universidad de Chile, institución proyectada por el Frente Popular como el ente estatal encargado de generar las instancias culturales de integración y desarrollo nacional.

Por ejemplo, en enero de 1936 se inauguraban las primeras Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Su fundadora, Amanda Labarca, quiso desde un principio incorporarles clases prácticas de folclor chileno, aliándose para eso con el historiador Eugenio Pereira Salas para así vencer las resistencias que una iniciativa tal indudablemente produciría en los ambientes más refractarios dentro de la casa de estudios. La crucial importancia que las Escuelas revisten para el desarrollo posterior del folclor musical se debió al carácter seminal que las participaciones de profesoras como Margot Loyola, Camila Bari de Zañartu, Raquel Barros o Violeta Parra, tuvieron en la formación de un público general, de profesores normalistas y de alumnos que conformarían una nueva e innovadora generación de folcloristas.⁵⁰ De hecho, los primeros y posiblemente más importantes conjuntos folclóricos surgen allí, Cuncumén y Millaray, a mediados de la década de 1950. Resulta de importancia notar en estas instancias el punto de encuentro entre disciplinas tales como la literatura oral, la música, y la danza. En este sentido, cabe destacar la importancia que tuvieron los conjuntos folclóricos, en especial el Ballet Folclórico Nacional (Bafona), el Conjunto Cuncumén, y el Conjunto Millaray, en la constitución de una identidad nacional sobre la base de repertorios tanto musicales como danzarios, sirviendo de palestra para la representación de una heterogeneidad de escenarios culturales en un contexto de una relativamente escasa penetración de medios de comunicación masivos. Asimismo, muchos artistas vinculados a la tradición o raíz folclórica (en especial aquellos miembros del movimiento de la Nueva Canción Chilena) colaborarán o serán incluso

⁴⁹ Rodrigo Torres: "Prólogo. Cantos populares y folclor nacional". En Rodrigo Torres (editor). Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile. Santiago: Centro de Documentación e Investigación Musical, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005, p. 9.

⁵⁰ Jorge Cáceres Valencia, *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933 - 1953*. Sin editorial, Santiago, 1997, pp. 45-48.

formados en estos conjuntos, como ocurre en los casos de Horacio Salinas, Rolando Alarcón y Víctor Jara.⁵¹

Desde el interés que estas materias despertaban en el área de la plástica, y gracias a la constitución entre 1930 y 1935 de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual — organización adscrita a la Sociedad de las Naciones— pudo Tomás Lago promover una mirada ilustrada por la artesanía al interior de la Universidad. Con motivo de su Centenario, logró reunir una muestra compuesta por piezas donadas por distintos países americanos y exhibirla en el contexto de la Exposición Americana de Artes Populares, entre los meses de abril y mayo de 1943 en el Museo Nacional de Bellas Artes, para posteriormente pasar a establecerse como la colección base de lo que sería el Museo de Arte Popular Americano.⁵² El trabajo de Lago coincidía con lo que el pintor, compositor e investigador Carlos Isamitt había intentado realizar en sus cátedras en la Facultad de Bellas Artes, desde fines de los años veinte, donde como profesor de pintura y artes aplicadas inculcaba en sus alumnos el interés por un diseño basado en iconografía indígena y en la cultura tradicional mestiza.

Emprendimiento del grupo liderado por el abogado y compositor Domingo Santa Cruz, el Instituto de Extensión Musical, fundado en 1940 como entidad privada, pasaba en 1942 a depender oficialmente de la corporación universitaria, con el fin de fortalecer el fomento y la difusión de la música académica en Chile.⁵³ Una Comisión de Estudios Folclóricos formada en su seno por Isamitt, el investigador y compositor Carlos Lavín Acevedo, Pereira Salas, el compositor e investigador Pablo Garrido Vargas, Jorge Urrutia Blondel, el musicólogo Vicente Salas Viu y Alfonso Letelier Llona, daba pie a la fundación del Instituto de Investigación del Folclor Musical en 1943.⁵⁴ Tanto el de Extensión Musical como el recién mencionado antecedieron a la instalación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, en 1947, consagrando con esto la ejecución de un programa docente de fomento y promoción del folclor que daba continuidad al proyecto científico definido hacía unos cincuenta años por Lenz y la Sociedad.

Parte del mérito que tiene la formación del Instituto de Investigaciones Musicales, fue su contribución a la profesionalización del área de estudio y difusión, aspecto que aviene con la consolidación hacia estas mismas fechas de la escena del folclor de espectáculo y su asimilación por parte de la producción discográfica y la radiofonía. En definitiva, la labor realizada por la Universidad será referente de los movimientos

⁵¹ Horacio Salinas, *La canción en el sombrero*. Santiago: Ediciones Catalonia, 2013.

⁵² Cáceres Valencia. Op. cit., p. 49.

⁵³ Domingo Santa Cruz Wilson. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p. 650.

⁵⁴ Cáceres Valencia. Op. cit., p. 57.

agrupados en torno de la cultura urbana de raíz folclórica, tanto estéticamente como en función de integrar este tipo de expresiones tradicionales al concierto de una cultura nacional oficialista. En definitiva, el estatus ciudadano de la nueva institucionalidad cultural de la Universidad logrará legitimar el folclor musical como tema de interés cívico, no solo cultural, y como materia de preocupación constante en las políticas culturales y educativas.⁵⁵

En el contexto universitario, y descontando el importante trabajo del profesor Manuel Dannemann, la teorización en torno al folclor no fue una de sus actividades privilegiadas. Antes bien, por cuenta de los investigadores y docentes, se dio en el país una notable influencia del trabajo de los musicólogos argentinos Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar. En su afán por definir para el folclor como ciencia su objeto de estudio, Vega conceptualizaba una tripartición social articulada entorno de “grupos superiores”, clases altas, “grupos inferiores”, para el caso, los indígenas y el “pueblo”, asunto que enfrentaba el problema de definir pueblo —*folk*— y cultura —*lore*— en este sentido. Esta tripartición pretende explicar las dinámicas de la folclorización —el uso que sociedades tradicionales adoptan de prácticas y elementos culturales que no le son originales— que hacen que los sectores populares se apropien de elementos aristocráticos para reelaborarlos, para así ser relegados al espacio de la supervivencia en contraste con el avance y la innovación que caracteriza culturalmente a los grupos superiores.

Por su parte, la influencia de Augusto Raúl Cortázar en Chile se ha manifestado en la adopción de una serie de conceptos que hasta el día de hoy son operativos en el quehacer folclórico local. Cortázar diferenció una serie de planos de ideas y actividades alrededor de lo tradicional que deberían estar presente en la manera cómo el especialista lleva a cabo su trabajo. El primero, el plano del “Folclor Vida”, que refiere a la “vida folclórica”, a las diversas prácticas de los propios cultores naturales⁵⁶ en sus medios y contextos de existencia, al cual el folclorólogo se acerca de manera casi etnográfica. El segundo, que acontece a partir del acercamiento a este patrimonio, la disciplina de estudios que es la “Ciencia Folclórica”, y que debería, por ejemplo, responder al tipo de criterios teóricos de Carlos Vega, y a otros metodológicos según sea el caso. Y finalmente, el plano del “Folclor de Proyección”, que Manuel Dannemann define como una “[...] manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y

⁵⁵ Rodrigo Torres: “Prólogo. Cantos populares y folclor nacional”. En Rodrigo Torres (editor). *Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile*. Santiago: Centro de Documentación e Investigación Musical, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005, p. 9.

⁵⁶ “Cultor natural” es un concepto acuñado en años recientes dentro de la comunidad de cantores a lo poeta. Hace mención a aquellos poetas e intérpretes que, como Osvaldo “Chosto” Ulloa o Santos Rubio y otros tantos, aprendieron el oficio por tradición familiar o en un ambiente donde dichas prácticas eran comunes y cotidianas, a diferencia de quienes adquieren el oficio en talleres, mediante registros sonoros y audiovisuales, a la par que cultivan otros tipos de música, en fin, fuera del ambiente tradicional que fuera propio de los cultores de raíz.

cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspira en la realidad folclórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización presente en el momento que se considere —por ejemplo, obras literarias y dramáticas, de inspiración folclórica, escritas por autores determinados; audiciones de radio y televisión; industria de estilo artesanal; la danza de salón o de espectáculo; la moda, etcétera—. ⁵⁷

Este carácter proyectivo es particularmente crucial para el desarrollo del folclor chileno. Independiente de si proviniera o no de lo ambiente académico, el así entendido folclor de proyección se constituyó sobre los resultados de la aplicación de la ciencia folclórica —o de alguno de sus elementos—, bajo forma de investigación, recopilación, difusión y representación, en cuyos parámetros estuvieron aunadas todas las actividades que de una manera u otra, fueron desarrolladas por el contingente de folcloristas y folclorólogos chilenos. ⁵⁸

Al folclor de proyección se le debe principalmente la versión de autenticidad folclórica más sofisticada y, en algunos casos, radical. Para explicar este punto, primero es necesario entender la relación que desde el plano científico y proyectivo se establece entre el ámbito folclórico y el de la tradición. Si por una parte Vega y Cortázar demostraban a través de la folclorización que estamos siempre ante un proceso social dinámico, donde las sociedades tradicionales adoptan y transforman sus culturas, desde nuestro punto de vista debe entenderse cabalmente que el folclor constituye en general, una “representación” la mayoría de las veces urbana, académica y tecnificada, de manifestaciones que distintos especialistas remiten al “folclor-vida”. Para precisar los términos, y eludiendo una vasta discusión teórica, nosotros proponemos diferenciar folclor, según lo hemos venido explicando, de “cultura tradicional”, de “hecho” y la “vida” folclóricos. De hecho, podemos precisar con el antropólogo Josep Martí, que el folclor es la toma de conciencia de una sociedad moderna respecto de su cultura tradicional, y la asignación por parte de la primera a la segunda, de un lugar dentro de su cultura general y de determinados valores, ⁵⁹ relacionados con sentimientos y reflexiones relativos a la comunidad, preferentemente nacional, y a la autenticidad.

Este escenario constituye el momento más alto del paradigma clásico, que se despliega cuando a inicios de los cincuenta se encuentran las figuras de Margot Loyola y Violeta

⁵⁷ Manuel Dannemann, “Teoría folclórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas”. VV.AA. *Teorías del folclor en América Latina*. Caracas: Instituto Iberoamericano de Etnología y Folclor del Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, 1975, p. 25.

⁵⁸ Carlos Catalán, Rodrigo Torres (coordinadores) y Jaime Chamorro (editor), *Cultura y recolección folclórica en Chile*. CENECA, Santiago, 1983, pp. 1-2.

⁵⁹ Josep Martí i Pérez, *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1996, p. 12.

Parra. Si bien ambas no representan la total gama de propuestas, al menos dan cuenta de sus tendencias generales más destacables. Ambas llegan desde el campo a la ciudad. Ambas tuvieron que ver, al menos en algún momento de sus carreras, con la educación pública y laica, ya fuera como estudiantes o como maestras. Ambas sufren una transición desde la MTCh al folclor de proyección. Ambas, finalmente, forman parte de un mismo fenómeno que enfrentan de manera muy distinta, cada cual. Loyola es la más genuina heredera de la tuición que la música docta ejerció sobre la música folclórica, al alero de la Universidad de Chile desde la década de 1940. De ahí su estilo elaborado, lírico y formal, su manera de enfrentar la recopilación y la cultura tradicional, si no con metodologías y conceptos, al menos con un gesto científico que cobra en ella un aspecto peculiar, al aglomerar elementos personales, históricos, artísticos e incluso metafísicos.⁶⁰ Por su parte, Parra desde 1953 llevó adelante no solo un trabajo en torno del folclor, sino que, antes bien, se vio a sí misma como la encarnación del mismo, desarrollando así un estilo musical, una presencia escénica y, finalmente, una poética aparentemente espontánea, que apuntaba a una noción radical de autenticidad folclórica basada en la rusticidad del estilo y en la originalidad del material trabajado —lo anterior, antes de volcarse a la cantautoría y a la plástica—. Al interior del folclor, Loyola representa su vínculo con las bellas artes musicales y con técnicas escénicas académicas, posibilitando su estilización y su vínculo con otras manifestaciones como la danza, mientras que Parra aborda ese nexo con lo artístico desde una actitud que, podríamos decir, supone un intento por desbaratar la separación de arte y vida. Podemos afirmar, entonces, que los rasgos más distinguibles a la vista, del folclor de proyección y del paradigma clásico en general, pueden identificarse en las trayectorias comparadas de Margot Loyola y Violeta Parra.

a. La renovación folclórica de los sesenta y el folclor bajo la dictadura

Debe insistirse en que desde sus inicios el folclor en Chile se inserta en un proceso global: a Rodolfo Lenz le corresponden otros investigadores, como Roberto Lehmann-Nitsche en la Argentina, que son también sus fundadores; a la ciencia folclórica en forma le corresponde una disciplina latinoamericana con distintos niveles de desarrollo, pero ubicua, y figuras destacadas en la recopilación y la proyección chilena hayan sus paralelos en especialistas como José María Arguedas y los hermanos Santa Cruz Gamarra en el Perú, Leda Valladares en la Argentina, Alan Lomax en los Estados Unidos, etcétera.

Puntualmente hacia la segunda mitad de los cincuenta, despunta la que podría ser una tercera etapa del folclor chileno, que forma nuevamente parte de un movimiento de alcance mundial, conocido como *folk revival*, en que convergen al menos dos tendencias

⁶⁰ Alberto Kurapel. *Margot Loyola. La Escena infinita del folklore*. Santiago: Fondart, 1997. 232 p.

fundamentales: la canción folk de corte comercial y aquella que, de una manera u otra, orbita en torno a la categoría de “canción protesta”. El talante cosmopolita de este fenómeno se debe a los procesos de modernización y urbanización que arrancan tras el fin de la Segunda Guerra Mundial,⁶¹ implicando avances tecnológicos claves para el desarrollo de la industria musical, la consolidación de la juventud como un sujeto sociopolítico y de consumo cultural, distintas tendencias contemporáneas de tipo revolucionario y contracultural, todo en el marco global que sirve de trasfondo para la Guerra Fría.

Tanto la institucionalidad folclórica de los años cuarenta como las distintas iniciativas dentro de la industria cultural y los medios masivos de comunicación, aportan para que hacia la segunda mitad de los cincuenta, desde una mirada ampliada sobre la proyección —para plantearlo según los conceptos expuestos—, se constituya la escena del *revival* o de la renovación, en base a una idea del folclor moderno y de autor.⁶² Sus expresiones más reconocibles serán el Neofolklore y la Nueva Canción Chilena. Son estas las tendencias en la música popular chilena de raíz tradicional o folclórica.

A inicios de los sesenta, entre la juventud del país la música folclórica argentina comienza a gozar de una amplia difusión, como consecuencia del proceso similar que afectó al mercado y a las audiencias trasandinas, el llamado “*boom* folklórico”. Destaca la difusión llevada a cabo por Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú, previamente, a quienes se sumaron posteriormente Cafrune, Los Fronterizos y Los Chalchaleros, entre otros. El folclor argentino se caracterizó por su tremenda difusión internacional. En Chile, a su influjo surgió un sinnúmero de solistas y conjuntos, y el repertorio trasandino fue adoptado por los medios y los artistas locales. La juventud chilena se identificó con la música argentina, hecho que coincide con la proliferación de aficionados que, siguiendo la tendencia, explotó dicho repertorio junto al grueso de las canciones de moda, popularizándose el uso de guitarras en el país y, por lo mismo, instaurándose la práctica del *guitarreo*.⁶³ Características similares a la renovación folclórica chilena pueden encontrarse en el *boom* argentino, obviamente, en la escena folk neoyorquina, en la Nueva Trova Cubana, en el Bossa Nova brasileño y en distintos tipos de “nuevas olas”, *nouvelles vagues* o *neue Wellen*, y de “nuevas canciones”, como la peruana, catalana, vasca o la francesa, etcétera.⁶⁴

Violeta Parra hace el gesto inicial con su ciclo de composiciones para guitarra, hacia 1958, en donde destaca la obra *El gavilán* y su serie de “anticuecas”. Este proceso de

⁶¹ Ericka Kim Verba, “To Paris and back: Violeta Parra’s transnational performance of authenticity”. *The Americas* vol. 70, n° 2, octubre de 2013, p. 271.

⁶² González. Op. cit, p. 264.

⁶³ Rodrigo Torres Alvarado. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA, 1980, p. 21.

⁶⁴ Ariel Gravano. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1985, pp. 180-181.

experimentación desemboca hacia la misma época en un trabajo compositivo en el ámbito popular —comprobable en su LP de 1960, *Toda Violeta Parra*—, que permite el paulatino ingreso al campo cultural chileno de la figura del cantautor.⁶⁵ La mayor parte de los exponentes de la Nueva Canción seguirán una misma trayectoria, como Víctor Jara y Rolando Alarcón, quienes salieron del Conjunto Cuncumén. Asimismo, en Violeta Parra y sus hijos, gracias a sus estadía en la ciudad de París, es distinguible un notable influjo cosmopolita recibido en la escena musical latinoamericana de la capital francesa, que les permite abrir la música de raíz chilena al espectro de los distintos folclores latinoamericanos, abrazar temáticas políticas y sociales —aspectos esencial a la Nueva Canción— y aprender determinadas técnicas y formatos performativos en relación, por ejemplo, a las dinámicas público- audiencia, visibles en el formato de peña folclórica, en el que el foco nuevamente se concentra en el valor lírico de las manifestaciones y en su soporte musical, en desmedro de otras prácticas de carácter corporal como las danzas. Desde allí, la Nueva Canción tiende a separarse del folclor para seguir un camino propio, creando un lenguaje musical particular que profita del primero, que revaloriza las tradiciones en un doble movimiento de intensificación —escarba en la profundidad de la cultura nacional— y extensión —se abre a toda una realidad continental, geográfica y culturalmente—, pero que además adopta y adapta una serie de elementos universales y modernos. Todo esto, con el objeto de enriquecer su lenguaje y fortalecer su mensaje.⁶⁶

De este modo, al folclor paulatinamente se van integrando otras vertientes, materiales, recursos y procedimientos musicales, provenientes de distintos contextos y culturales, en una apertura relativa de sus actores a experiencias nuevas y más allá de la tradición. A su vez, el folclor comienza una fusión con otros estilos y géneros para dar forma a una novedad insospechada. Dicha renovación alcanza incluso al incipiente rock chileno, hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta, género que comienza su transición desde el patrón estrictamente imitativo, marcado fundamentalmente por una mimesis prácticamente absoluta respecto de bandas inglesas, hasta la irrupción de una pulsión folclórica, nacional, y luego latinoamericana, expresada en grupos como Los Jaivas, Blops y Congreso.⁶⁷

El Neofolklore, por su parte, fue impulsado desde la industria para disputar con la música “colérica” el mercado destinado a los jóvenes. La cúspide del fenómeno, 1965,

⁶⁵ Un cantautor es un tipo particular de artista musical que compone e interpreta un repertorio propio, marcado por un eventual contenido social y político, ligado a la tradición musical local, en distintos grados de intensidad. Si bien la progresión musical puede llegar a ser un elemento clave en su definición —es decir, cierta inclinación a la exploración y la sofisticación—, lo que es verdaderamente decidor en ésta es una preocupación, formal y temática, por el trabajo lírico, que en cierta medida se distancia a la música popular entendida como *pop*, es decir, banal y efímera.

⁶⁶ Juan Orrego Salas. *La Nueva Canción Chilena. Tradición, espíritu y contenido de su música*. Cuadernos Casa de Chile n° 31. México D.F.: Casa de Chile, 1980, p. 8.

⁶⁷ Torres Alvarado, 1980. Op. cit., p. 61.

marca el punto de máxima popularidad de conjuntos como Los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas, tributarios del modelo neofolclórico argentino, explotando un repertorio compuesto por temas originales y otros escritos por Violeta Parra, Patricio Manns o Rolando Alarcón. El Neofolklore comienza a declinar hacia 1967, coincidiendo con el auge de figuras que si bien se entroncan en una línea similar, implican un giro en términos de género y posición política.⁶⁸ La heterogeneidad de formaciones musicales, propuestas y posiciones estéticas y políticas al interior de esta tendencia general, llevó a que con el tiempo terminara por separarse en lo que pocos años después fuera bautizado como Nueva Canción. Ejemplo de esto es la formación de Los Bric-a-Brac por parte del ex director de los Cuatro Cuartos, muy aficionado al jazz, a partir de ex miembros del conjunto y de Las Cuatro Brujas, en clara orientación hacia la música norteamericana, previo descarte de las referencias tradicionales y folclóricas.⁶⁹ Desde la otra orilla, en no pocas ocasiones determinados veteranos de la Nueva Canción han declarado su admiración por Los Beatles, y explicitado la importancia estilística que suponen para el movimiento,⁷⁰ asunto que permite explicar que en últimos términos, el estilo novocancionista se proyecta desde el folclor a transformarse prácticamente en un género por sí mismo.

El Neofolklore y la Nueva Canción contribuyen a solidificar la idea de una música “de raíz” folclórica o tradicional, en el sentido de que ambos fenómenos permitieron a los artistas y a las audiencias, tener acceso a una música popular local, nacional, coincidente con las tendencias contemporáneas cosmopolitas, enfocadas en sonoridades y géneros locales. Ambas tendencias, por ejemplo, explotaron un formato de largo aliento, por decirlo así, que se expresa tanto en las distintas misas a la chilena, en el contexto de la música típica —Raúl de Ramón y Vicente Bianchi, por mencionar a sus autores—, como en el LP *¡Al 7º de Línea!* de Los Cuatro Cuartos (1966) y en la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, escrita por Luis Advis y estrenada por Quilapayún en 1969. Por mencionar otro de sus efectos, se dan determinadas manifestaciones que críticamente inducen una idea de enraizamiento, en la noción por ejemplo de “canto popular”, muy utilizada tras el golpe de Estado de 1973. Se trata de la actualización de un proceso histórico y cultural históricamente madurado, íntimamente ligado con el proceso social popular, que da cuenta de la afluencia de expresiones doctas, populares y folclóricas y, por lo mismo, corresponde a distintos

⁶⁸ Juan Pablo González, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 350.

⁶⁹ Torres Alvarado, 1980. Op. cit., p. 23.

⁷⁰ Por ejemplo, Patricio Manns en entrevista. Dino Pancani y Reiner Canales, “Patricio Manns: admirarlo es poco”. *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago: LOM Ediciones, 1999, p. 64.

contextos culturales. El Canto Nuevo de los setenta y ochenta representa cabalmente dicha tendencia.⁷¹

La caída de la Unidad Popular marca el inicio de la Nueva Canción en el exilio. Ahora, en torno al golpe de Estado de 1973 se conformaba una escena de música andina chilena que, en cierta medida, competía con el reposicionamiento de la música típica propiciada por la Junta Militar. El así llamado *boom* andino, consagrado hacia 1975, vino de la mano de agrupaciones como Los Curacas, Illapu, Kollahuara, Barroco Andino y Ortiga. Este fenómeno se vio favorecido por la apertura de las peñas folclóricas y precedió al nacimiento del Canto Nuevo. En dicho contexto, la idea “de raíz” hacía que el folclor no constituyera la base formal del canto popular, más bien, se entendía como una inspiración o como un referente de autenticidad.⁷²

La Junta Militar diseña una política cultural que define al paradigma clásico como la encarnación de la identidad chilena, de modo que gran parte de los quehaceres folclóricos oficiales en el país se expresan, de una forma y otra, como partes de una campaña propagandística. De hecho, el desempeño de Benjamín Mackenna, de Los Huasos Quincheros, como asesor del gobierno del General Pinochet no es dato al margen, toda vez que este conjunto y otros del mismo estilo fueron exaltados como la versión genuina y apropiada del folclore chileno. La opción de la Junta por estimular una idea de folclor espectacular, muy distinta de la idea más sobria y exhaustiva de la proyección, a instancias fundamentalmente de Germán Becker, derivó por ejemplo en la reestructuración del Ballet Folclórico Nacional, dependiente del Ministerio de Educación, como la expresión que es en la actualidad. Es por estas razones que una cantidad no menor de chilenos desprecia el folclor por su excesiva identificación con el gobierno militar.

Sin embargo, la historia del folclor chileno bajo la dictadura es básicamente la historia del enfrentamiento de dos visiones opuestas. La ya descrita, conservadora, tiene por eje a la unidad nacional puesta en crisis desde inicios del siglo XIX, en un proceso de degradación cuyo clímax se dio durante la Unidad Popular, debido al quiebre de los consensos sociales fundamentales y a la penetración de doctrinas ajenas, espiritual y políticamente. Las Fuerzas Armadas asumieron el deber moral de restituir dicha unidad, apelando al imaginario mítico chileno del siglo XIX, que se hallaba perdido. El criterio es, por ende, esencialmente nacionalista y moralizante, derivando, dado el caso, en una mirada conservadora sobre el folclor que dependía de una selección de valores coincidentes con su idea intrínseca de identidad nacional —cultura cristiana, occidental y blanca—, y que redundaba a su vez en una concepción funcionalista del mismo, tendiente al restablecimiento de la unidad nacional y de su identidad cultural. Parte del

⁷¹ Torres Alvarado, 1980. Op. cit., p. 1.

⁷² González. Op. cit., pp. 267-268.



esfuerzo aplicado a su “limpieza” se ejerció en contra de los elementos “marxistas” y “subversivos” incorporados en la década de 1960, esfuerzos que alcanzaron de alguna forma a la escena folclórica bajo dictadura, que se vio amenazada permanentemente por las fuerzas de orden.

Al contrario, la visión folclórica disidente terminó de consolidarse al calor del apoyo brindado por los folcloristas al gobierno socialista, proceso en que se intentó inculcar una idea de folclor vinculada a las artes y al mundo popular. Fue reivindicado, a su mediante, un sentimiento patrio y popular en, por ejemplo, la revalorización de ritmos y estéticas al margen de la versión huasa de la cultura chilena: la música campesina popular, chilota, andina, etcétera. Hubo quienes tras el golpe trabajaron sobre esta concepción, defendiendo no solo el concepto sino además acuñando una nueva denominación de cultura folclórica, ante la arremetida del folclor espectacular: “cultura tradicional popular”. La máxima representante de esta corriente fue Gabriela Pizarro Soto, antigua fundadora de Cuncumén, y su expresión gremial fue y ha sido la Asociación Nacional del Folklore de Chile A.G., fundada en 1980.

En palabras de Karen Donoso, el concepto de cultura tradicional popular se apunta a entender el folclor básicamente “[...] como patrimonio del pueblo, un pueblo que en este contexto de autoritarismo vive la represión, la pobreza y el control estatal”, perspectiva que demanda de los especialistas “[...] el estudio no solo de los ‘hechos’ o ‘materiales folclóricos’ sino también de las personas que viven esa cultura. En esta lectura hay una preocupación por las mujeres y los hombres que la vivencian, corporizando las manifestaciones folclóricas”.

Al menos hasta el retorno a la democracia, estas dos visiones sobre el folclor se vieron enfrentadas con un sentido político y estético profundo. La configuración de esta época del folclor en general puede verse como el cese de su desarrollo histórico, en el sentido de que en las últimas tres décadas no se han dado fenómeno de renovación, por ejemplo, y a que el folclor en Chile pervive en un sistema de conjuntos, academias y certámenes muy cerrado, social y culturalmente, que tiende a la reproducción y conservación de su campo específico. No obstante lo anterior, fenómenos como el desarrollo de la cueca urbana o brava, iniciado a mediados de los años noventa y las múltiples expresiones danzarias, musicales y culturales de la cultura andina en Santiago y otras grandes ciudades del país constituyen interesantes ejemplos de reapropiación y resignificación de repertorios culturales que tematizan el espacio urbano como territorio de tradiciones y, por ende, contribuyen a la renovación del campo del folclor.

b. El desplazamiento institucional de la noción de folclor: diversidad cultural y patrimonio

El folclor ha debido ceder terreno ante el avance del concepto de “cultura popular”, sobre todo a partir de la lectura de Antonio Gramsci,⁷³ desde los años ochenta. Las nuevas cuestiones introducidas por esta y otras lecturas impactaron particularmente en la antropología y la comunicología latinoamericanas, para en lo sucesivo dar cuenta de procesos de constitución, modos de manifestación, etcétera, de una realidad cultural diversa y conflictiva propia de los sectores más empobrecidos y masivos de las sociedades de la región.⁷⁴ Debido a esto, y si bien las ciencias sociales y las humanidades contemporáneas no han desechado totalmente el concepto de folclor, este ha sido puesto en cuestión al achacársele un grado no menor de esencialismo romántico, y a causa su adscripción casi exclusiva a las culturas tradicionales campesinas.

La crítica estructural que instala este concepto de cultura popular consiste en un cuestionamiento a las políticas culturales diseñadas por los Estados latinoamericanos, desde el triunfo de la Revolución Mexicana y de los gobiernos nacional-populares, desde al menos la década de 1920. Este diseño general incluyó al folclor como uno de sus ejes principales. Tales políticas unilateralmente operaban bajo el criterio práctico de llevar la cultura “al pueblo”, en base a un desinterés real por las capacidades creativas populares, o en su defecto, a un interés genuino por estas que no implicaba el esfuerzo por promoverlas o estimular dichas capacidades.

La redefinición teórica y burocrática que experimenta la cultura popular desde esta perspectiva, inaugura una línea de estudios basada, por ejemplo, en una perspectiva relacional entre culturas dominantes y subalternas, que desestima la distinción de culturas doctas y populares. Desde este enfoque, la diferencia cultural no es solo entendida como el resultado de la asimetría en los sistemas de producción, apropiación y recreación cultural de cada clase y entre ellas, es entendida también como la coexistencia de culturas con “orígenes civilizatorios distintos”.⁷⁵ El interés por el folclor disminuye al interior de los nuevos espacios académicos debido al auge del funcionalismo y a nuevas tendencias y especialidades que prestan más atención a las estructuras económicas y sociales que a la “cultura”, en una actitud que tiende a superar la sola descripción para asumir una actitud distinta, más orientada a la crítica y a la acción.⁷⁶ En adelante, la reflexión culturalista y la gestión cultural latinoamericanas se

⁷³ José Iturriaga, “La experiencia de la región de América Latina y el Caribe sobre la preservación y conservación de las expresiones del folclore”. En UNESCO (org.). *Fórum mundial UNESCO-OMPI sobre la protección del folclore*. París: UNESCO, 1997, p. 2

⁷⁴ Eduardo Santa Cruz A., “Cultura popular”. En Ricardo Salas Astrain (coordinador académico). *Pensamiento crítico latinoamericano*. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005, p. 101.

⁷⁵ Iturriaga. Op. cit., p. 2.

⁷⁶ Pedro Roel Mendizábal, “De folclore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras

han servido de elementos teóricos capaces de respetar y enaltecer la enorme diversidad cultural que caracteriza a la región, dentro de los cuales el concepto de folclor ha debido ser redirigido teóricamente o derechamente subsumido a otras categorías más apropiadas frente a los desafíos de los tiempos presentes.

El interés por redefinir los campos de la cultura popular, tradicional y folclórica tienen un antecedente de relevancia en la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*⁷⁷ de UNESCO, aprobada en 1989. En ella, el organismo establece una relación de equivalencia entre folclor y cultura tradicional y popular, definiendo esta última como “el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”.⁷⁸ La *Recomendación* entrega orientaciones para los Estados en materia de identificación, conservación, salvaguardia, difusión, protección y cooperación internacional. En la definición de cultura tradicional y popular es posible apreciar un ocultamiento de relaciones sociales asimétricas que podría apreciarse en la idea de los colectivos sociales definidos cultural, económica y políticamente (el pueblo como una clase social determinada, particularmente el campesinado, como ocurría en los períodos precedentes), y su resolución en una fórmula de copresencia de diversas manifestaciones culturales bajo un paradigma de las artes en el que el principio de categorización consiste en la referencia a la tradición sostenida por una comunidad. Esta definición constituiría una de las bases para las posteriores formulaciones conceptuales vinculadas a la noción de patrimonio cultural inmaterial, como se detallará más adelante. Por el momento, es importante resaltar que, a finales de la década de 1980, la noción de patrimonio en el campo cultural seguía teniendo un sesgo objetualizante, vinculado a un acervo de materialidades acumulado en la historia cultural del país, siendo más afín a lo que posteriormente se definiría como patrimonio cultural material.

A nivel regional, un esfuerzo por readecuar el concepto de folclor a las nuevas condiciones institucionales y económicas fue emprendido por la Comissao Nacional do Folclore del Brasil, con la firma de su *Carta do Folclore Brasileiro*, emanada del VIII Congreso Brasileiro de Folclor, celebrado en Salvador de Bahía entre el 12 y el 16 de

entre nosotros”. En Carlos Iván Degregori (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000, p. 88.

⁷⁷ UNESCO. *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. París: UNESCO, 1989.

⁷⁸ Op. cit. S/P.

diciembre de 1995. Este escrito constituye una reescritura de la Carta original redactada durante I Congreso Brasileiro de Folclor, reunido en Río de Janeiro del 22 al 31 de agosto de 1951. Esta relectura obedece tanto a las transformaciones de la sociedad brasilera como al progreso observado en las ciencias humanas y sociales, y define al folclor como un ámbito de socialización de los pueblos y grupos sociales, de afirmación de la identidad cultural, y como parte integral tanto del legado cultural histórico de una determinada sociedad como de su cultura viva. Operativamente hablando, consiste en el conjunto de creaciones culturales de una comunidad, basadas en sus tradiciones expresas, individual y colectivamente, que son explícitamente representativas de su identidad cultural. Según la Carta, factores de identificación de manifestaciones folclóricas son la aceptación colectiva, la tradicionalidad —*tradicionalidade*—, dinamismo o la capacidad de adaptarse al cambio cultural, y su funcionalidad. Esta definición, finalmente, en concordancia con las corrientes contemporáneas descritas, insiste en que folclor y cultura popular deben constituir términos equivalentes, y que como tal el folclor debe ser entendido y tratado como un fenómeno moderno en que convergen la ruralidad, las comunidades y la tradición, tanto como el Estado, la empresa privada, el turismo, los medios masivos de comunicación y otros elementos generales del mundo cultural, político y económico brasileiro.⁷⁹

El anterior es un buen ejemplo de cómo las temáticas referidas folclóricamente ahora caben dentro de nuevas categorías y usos teóricos. A UNESCO, en tal sentido, se le debe la instalación de los conceptos de “diversidad cultural” y “patrimonio cultural inmaterial”, que en no pocos sentidos se hacen cargo de los problemas de la tradición y la diferencia. Dicha institución, en base a su Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2001), logró definir una serie de aspectos que posteriormente fueron afinados en la Convención sobre la Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) y luego en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2012).

En primer lugar, la idea de diversidad cultural⁸⁰ plantea una perspectiva trascendental que la fija como condición constituyente de la humanidad misma. De tal modo, debe ser valorada y preservada en provecho de la misma. La diversidad cultural es además garantía imprescindible para el desarrollo de las comunidades y las naciones, en el triple propósito de posibilitar su desarrollo sustentable, de reforzar su identidad cultural y de

⁷⁹ Comissão Nacional de Folclore. *Carta do Folclore Brasileiro*, p. 1.

⁸⁰ El documento la define como “[...] la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades [...] se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados”. UNESCO. Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. París: UNESCO, 2010, p. 4

garantizar la paz y la seguridad, sea local o internacionalmente.⁸¹ La Convención sobre diversidad cultural vincula la idea de diversidad con regímenes políticos democráticos, con la tolerancia y la justicia social, con el respeto mutuo entre pueblos y naciones, y en último término, se establece desde aquí un vínculo interesante entre diversidad cultural y derechos humanos. De esto puede concluirse que lo así llamado folclórico cabe en una categoría que, en coincidencia con la Carta, pretende homologar las expresiones de la cultura tradicional al total de las expresiones culturales humanas.

La Declaración, por otra parte, centra parte de su interés en los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos, debido a que la conservación en estos de conocimiento de naturaleza material e inmaterial ofrece un potencial importante al desarrollo sustentable. La autoctonía no refiere exclusivamente a pueblos indígenas, sino más a una idea general de ruralidad, cuya cultura debe ser preservada y difundida frente a riesgo de desaparición y menoscabo en los procesos de modernización. De este modo, UNESCO agrega a la idea de identidad cultural, cuya existencia no es solo nacional, la idea de cohesión social y de desarrollo a gran escala, contribuyendo a considerar los aspectos culturales de la sociedad como aspectos estructurales de la misma.

Desde este punto de vista, el trabajo de UNESCO permite pensar el folclor y la cultura tradicional sistémicamente. Por ejemplo, si lo complementamos con los planteamientos sobre patrimonio cultural inmaterial (PCI),⁸² se entiende entonces que las expresiones de la diversidad cultural componen una red que involucra su inmaterialidad con el patrimonio cultural material y con el patrimonio natural de las comunidades.⁸³ De ahí, por ejemplo, la importancia de los saberes tradicionales: permiten corroborar una visión de mundo cuyo equilibrio entre orden y naturaleza puede ser provechosa para distintos planes de desarrollo sustentable.

Un segundo aspecto que involucra al folclor es la idea misma de “salvaguardia”: los cambios que afectan a las sociedades y el proceso de mundialización conllevan transformaciones que simultáneamente ponen en diálogo a las culturas, y que suponen

⁸¹ UNESCO. *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París: UNESCO, 2010, p. 1.

⁸² Se ha definido como “[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este [...] 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, “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En UNESCO. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. UNESCO: París, 2012, p. 4.

⁸³ UNESCO, “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En UNESCO. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. UNESCO: París, 2012, p. 3.

riesgos de deterioro y desaparición del PCI o estimulan fenómenos de intolerancia. De este modo, tanto el PCI como el folclor integran nociones puntuales y estrategias de rescate y preservación de las tradiciones cuya implementación, no obstante, estaría mejor guiada al seguir las políticas propuestas por UNESCO. Por ejemplo, la salvaguardia del PCI no puede llevarse a cabo sin la participación activa de las propias comunidades implicadas, tanto por la propia práctica del mismo como por el reconocimiento de las comunidades como constituyentes de su viabilidad —puntualmente su preservación, protección, transmisión y eventual revitalización—. ⁸⁴

Este desplazamiento de la noción de folclor por parte del concepto de patrimonio tiene una progresiva adopción por parte de la institucionalidad cultural de Chile. En este sentido, cabe destacar que a lo largo de la historia de las políticas culturales de nuestro país durante el siglo pasado diversas instituciones han abordado el campo de las manifestaciones culturales reconocidas hoy como patrimonio cultural (en particular el de tipo inmaterial), entre las que destacan la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, el Consejo de Monumentos Nacionales, y otros organismos ya mencionados a lo largo del presente capítulo (como el Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile). Asimismo, resulta de interés identificar el uso del término “patrimonio” en diversas instancias vinculadas con el desarrollo cultural del país. A modo de ejemplo, en su mensaje presidencial de 1969, el entonces mandatario Eduardo Frei Montalva auguraba la progresiva democratización del campo cultural nacional argumentando que la cultura se transformaría en “patrimonio de la comunidad toda, sin distinción de clases sociales o de situaciones económicas”. ⁸⁵ No obstante, tales usos del término siguen estando basados en un principio economicista de la noción de patrimonio en tanto acervo de recursos susceptible de ser adquirido y movilizado bajo modalidades de propiedad que hacen posible su gestión. ⁸⁶

No es sino hasta finales de la década de 1990 en que la noción de patrimonio comienza a ser utilizada en nuestro país bajo el nuevo paradigma de la diversidad cultural, en concordancia con la progresiva legitimidad del término en el campo institucional transnacional. A tres décadas de pronunciado el discurso de Frei Montalva, en 1999 su hijo, el entonces mandatario Eduardo Frei Ruiz-Tagle, anunciaría el desarrollo de iniciativas jurídicas destinadas a fortalecer la labor del Estado en el estímulo de “la

⁸⁴ UNESCO, “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En UNESCO. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. UNESCO: París, 2012, p. 6.

⁸⁵ Frei Montalva, Eduardo, “Mensaje Presidencial 1969”. Biblioteca del Congreso Nacional: Santiago, 1969.

⁸⁶ Por ejemplo, la Ley n° 17.236 de 1969 concede franquicias aduaneras para instrumentos y piezas que enriquezcan el patrimonio artístico nacional, bajo un modelo objetual de la noción de patrimonio. Sin perjuicio de lo anterior, el Decreto Ley n° 256 de 1980 ratifica la Convención sobre Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, lo que indica pasos hacia la ampliación del concepto.

creación artística y la protección e incremento del patrimonio cultural”,⁸⁷ a partir de las cuales tendría origen la Ley n° 19.891 de 2003, que entrega bases jurídicas para el funcionamiento del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) y crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Asimismo, es durante este período que se promulga el Decreto Ley n° 91 de 1999, sustituido posteriormente por el Decreto Ley n° 252 del año 2000, mediante los cuales se instituye el día del patrimonio cultural en el país.

En adelante, el término folclor aparecería de modo marginal en las instituciones culturales del país. Además de diversas iniciativas tales como mesas de trabajo y otros programas vinculados al patrimonio cultural inmaterial bajo el alero del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el principal referente institucional en el que se aborda expresamente la noción de folclor es la Ley n° 19.928 de 2004 sobre Fomento de la Música Chilena. Dicha ley distingue tres “géneros” de música nacional: “música clásica o selecta”, “música popular” y “música de raíz folklórica y de tradición oral”. Esta última es definida como “aquella música cuyo aprendizaje se realiza de manera directa o empírica, se registra y se transmite por vía oral, escrita o fonográfica, cultiva preferentemente estructuras y formas simples de antigua procedencia, con autores y compositores identificados o anónimos”. Esta definición, que presenta ambigüedades relativas a una exhaustiva distinción respecto de los otros géneros jurídicamente definidos,⁸⁸ presenta correspondencias con la actualización de la noción de folclor como ha sido ejemplificada en la *Carta do Folclore Brasileiro*, vale decir, incorporando soportes cercanos a la industria cultural susceptibles de ser incorporados en un modelo de desarrollo. Al mismo tiempo, esta definición presenta complejidades similares a las existentes en la idea de patrimonio: si bien reconoce la preferencia por formas “de antigua procedencia” relativas a la idea de tradición, sigue operando bajo un modelo moderno de patrimonio que incorpora un sentido de recurso gestionable especialmente a nivel público.

Estos procesos institucionales se han visto acompañados de ejercicios de reflexión a través de los cuales se establece un vínculo entre folclor y patrimonio como manifestaciones culturales. Entre los planteamientos más relevantes en esta línea se encuentra la obra del investigador de la cultura tradicional nacional Fidel Sepúlveda. Sepúlveda utiliza como punto de partida la consideración de la cultura popular como un

⁸⁷ Frei Ruiz-Tagle, Eduardo “Mensajes Presidenciales 1999”. Biblioteca del Congreso Nacional: Santiago, 1999.

⁸⁸ La redacción de la Ley n° 19.928 refleja las dificultades existentes en el campo académico para distinguir de forma exhaustiva los “géneros” de música clásica, popular y de raíz folklórica. A modo de ejemplo, la música popular y folklórica comparten el aprendizaje empírico, el registro escrito y fonográfico, las formas y estructuras simples, y los eventuales autores identificados. Asimismo, la música folklórica y clásica comparten el eventual registro escritural y (como criterio no mencionado en la ley) fonográfico.

ámbito en el que es posible encontrar una experiencia estética del mismo valor a la existente en el mundo institucionalizado del arte académico.⁸⁹ Este sentido estético de la cultura popular tendría como característica distintiva el tener como punto de partida la experiencia del “ser con el otro”,⁹⁰ a partir de la cual es posible emprender procesos creativos basados en la tradición pero anclados en la vida de los colectivos sociales. En esta operación, la cultura popular, y en particular el folclor, constituyen la promesa del reencuentro del arte con la vida, inalcanzable en el ámbito docto. La tradición de una comunidad, entonces, se vuelve la garantía de una continuidad de la experiencia y la memoria de un colectivo social. Esta sincronía de tiempos experienciales que ocurre en el folclor, la tradición y la cultura popular, serán la base de lo que el investigador entenderá como patrimonio: “El Patrimonio, entonces es pasado presente en el presente. Es futuro presente en el presente. Es pasado y futuro como presencia presente en el presente, como universo de bienes tangibles e intangibles memorables (dignos de memoria), perdurables (dignos de permanencia), entrañables (sustentadores de vida y de sentido), trascendentes (al hombre, a su circunstancia, a su espacio, a su tiempo)”.⁹¹

El recurso al concepto de patrimonio permitirá a Sepúlveda ampliar el espectro de manifestaciones culturales que pueden ser consideradas como tradicionales. Para el autor, y en concordancia con las definiciones de organismos como UNESCO, bajo la noción de patrimonio es posible considerar la herencia física, natural (bajo la figura de los santuarios de la naturaleza) o creada por el hombre (como los monumentos y, en particular, la artesanía),⁹² así como las manifestaciones intangibles vinculadas a “(...) la palabra (mitos, leyendas, cuentos, poemas), el sonido (la música), el gesto, el movimiento (la danza), el acontecer, simbólico (los rituales, las tradiciones), los saberes esenciales (que alumbran el ser y el acontecer de una comunidad)”.⁹³ En el planteamiento de Sepúlveda se registra ya el desplazamiento de la importancia del concepto de folclor en el campo cultural referido a las tradiciones populares, siendo reemplazado finalmente por la noción de patrimonio, la que permitiría por una parte una mayor incorporación de disciplinas artístico-culturales (frente al énfasis literario y estrictamente musical de la noción de folclor en nuestro país), y por otra parte, en tanto herencia objetualizada de bienes culturales, posibilita su gestión en un contexto de desarrollo contemporáneo.

⁸⁹ Sepúlveda, Fidel. “Estética de la cultura popular chilena”. En Sepúlveda, Fidel *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010.

⁹⁰ Op. Cit. 57.

⁹¹ Sepúlveda, Fidel. “Cultura y patrimonio”. En Sepúlveda, Fidel *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010, 62-63.

⁹² Sepúlveda, Fidel. “Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección”. En Sepúlveda, Fidel *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010.

⁹³ Sepúlveda, 2010. Op. cit., p. 63.

IV. ANÁLISIS COMPARADO DE INSTRUMENTOS INTERNACIONALES DE FOMENTO AL FOLCLOR

El presente capítulo contiene los resultados del análisis comparado de instrumentos internacionales de fomento al folclor. La selección de iniciativas cubre fundamentalmente fondos concursables tanto de carácter público, privado, así como administrados por organismos supranacionales. Los fondos seleccionados para su análisis son los siguientes:

- Fondos Concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI – CRESPIAL/UNESCO.
- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa de Músicos Tradicionales Mexicanos – Ministerio de la Cultura, Gobierno de México.
- Fondo Nacional de las Artes. Becas para proyectos Grupales – Ministerio de la Cultura, Gobierno de Argentina.
- Becas de investigación para vigías del patrimonio cultural en el Paisaje Cultural Cafetero – Ministerio de la Cultura, Gobierno de Colombia.
- Becas-Taller para el desarrollo de proyectos culturales – Dirección de Cultura, Ministerio de la Cultura y Juventud, Costa Rica.
- Grants in Aid – Helen Creighton Folklore Society, Canadá.

El capítulo presenta información de contexto para cada instrumento, la correspondiente ficha de sistematización de acuerdo a la metodología propuesta (con la información disponible), y una interpretación general de los datos recolectados. Asimismo, se incorpora un breve resumen de las iniciativas nacionales que, en el marco de la labor institucional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, abordan la promoción del folclor en Chile.

1. FICHAS DE SISTEMATIZACIÓN DE FONDOS CONCURSABLES

a. Fondos Concursables de Proyectos de Salvaguardia del PCI CRESPIAL/UNESCO

La creación del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en América Latina (CRESPIAL) se inscribe en el marco de la 32ª Conferencia General de la UNESCO donde, con el auspicio de los Estados Miembros, se aprobó la Convención para

la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial – PCI (octubre, 2003), documento que constituyó el primer instrumento sobre el tema, a nivel internacional.

Se enmarca, además, en la XIII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno donde los países iberoamericanos reiteran su respaldo a la Convención, apoyando la iniciativa del Director General de la UNESCO y del Gobierno peruano para la fundación del CRESPIAL. El apoyo se renovó con la Declaración de Quirama, Colombia (junio, 2003) firmada por los Jefes de Estado y Gobierno de Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela en el marco del XIV Consejo Presidencial Andino.

El apoyo se reafirma en el Seminario Regional para América Latina sobre la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial realizado en Paraty, Rio de Janeiro, Brasil (junio, 2004) donde se recomienda ratificar la Convención del 2003, emprender acciones de salvaguardia y sensibilización y promover la creación de redes de intercambio de información respecto a la salvaguardia del PCI en América Latina y el Caribe.

En agosto del 2005, Yucay (Urubamba, Cusco. Perú) fue el escenario para la primera reunión para la creación del CRESPIAL en donde se contó con la participación de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. La segunda reunión tuvo lugar en Brasilia, Brasil (mayo, 2006) aprobándose el Plan de Acción Regional y sus objetivos.

El 22 de febrero del 2006 se materializa su creación y funcionamiento través de la firma del Acuerdo entre la UNESCO y el Gobierno del Perú en París (Francia).

Los Fondos Concursables buscan financiar, total o parcialmente, proyectos de iniciativa social vinculados a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI) de los 15 Estados Miembros del CRESPIAL (a la fecha, el Centro está conformado por: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Ecuador, Guatemala, Paraguay, Perú, México, Uruguay y Venezuela).

Fondos Concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI – CRESPIAL/UNESCO		
Dimensiones	Fuente Consultada	Información Relevante
País	http://www.crespial.org/es/Content2/index/0000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Perú
Definición de Folclor		No presenta
Pública o Privada	http://www.crespial.org/es/Content2/index/0000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Organización supranacional

<p>Institucionalidad que la administra</p>	<p>http://www.crespial.org/es/Seccion/index/1/Crespial</p>	<p>El Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), fue creado en febrero de 2006, a partir de la suscripción en París del Acuerdo de Constitución del CRESPIAL, firmado entre la UNESCO y el Gobierno del Perú con el objetivo de promover y apoyar acciones de salvaguardia y protección del vasto patrimonio cultural inmaterial de los pueblos de América Latina. Al ser un Centro de Categoría 2, cuenta con los auspicios de la UNESCO.</p> <p>El CRESPIAL se plantea como propósito contribuir a la formulación de políticas públicas en los países de la Región, a partir de la identificación, valoración y difusión de su cultura viva, acciones que redundarán en el enriquecimiento de la diversidad cultural de Latinoamérica, y que están conformes con el espíritu de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003).</p>
<p>Legislación (si aplica)</p>	<p>http://www.crespial.org/public_files/acuerdo_peru_unesco_2014esp.pdf</p>	<p>Acuerdo Perú-UNESCO 2014: El 21 de julio de 2014 se firmó el Acuerdo entre UNESCO y el Gobierno del Perú relativo referente al Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina - CRESPIAL. La UNESCO se compromete a aportar una ayuda, de ser necesario, en forma de asistencia técnica para las actividades del programa del Centro, de conformidad con los fines y objetivos estratégicos de la UNESCO. El Gobierno Peruano suministrará todos los medios financieros y/o en especie necesarios para la administración y el buen funcionamiento del Centro, debiendo tomar a su cargo, durante el periodo 2014-2020, todos los gastos de funcionamiento y mantenimiento del Centro, con un aporte mínimo anual de US\$500.000</p>
<p>Responsable Institucional</p>	<p>http://www.crespial.org/es/Seccion/index/7/Equipo-CRESPIAL</p>	<p>Fernando Villafuerte Medina, Director General CRESPIAL. fvillafuerte@crespial.org</p>
<p>Estructura</p>	<p>http://www.crespial.org/public_files/files/FC2016-Bases.pdf</p>	<p>Las categorías comprendidas para postular proyectos son: PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN PCI. Se valoran los estudios académicos, técnicos, artísticos y culturales, vinculados a la salvaguardia del PCI en Latinoamérica, con particular énfasis a los temas vinculados al PCI que se encuentre en peligro y/o en emergencia. PROYECTOS DE SALVAGUARDIA EN PCI.</p>

		Se valoran las propuestas que soliciten fondos para el inicio de programas, proyectos y actividades que promuevan la salvaguardia del PCI y la participación comunitaria.
Tipo de Financiamiento	http://www.crespial.org/es/Content2/index/00000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Financiamiento total o parcial de un proyecto
Presupuesto	http://www.crespial.org/es/Content2/index/00000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	La convocatoria cuenta con un presupuesto de US\$ 60.000, para el financiamiento total o parcial de proyectos seleccionados. El monto máximo financiado por el CRESPIAL para cada proyecto presentado es de US\$ 10.000. La duración del proyecto no puede ser superior a los 12 meses.
Cobertura	http://www.crespial.org/es/Content2/index/00000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Beneficiarios Directos: 6 titulares de proyecto. Beneficiarios Indirectos: Depende del proyecto.
Proceso de Concursabilidad	http://www.crespial.org/es/Content2/index/00000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Recepción de Proyectos Revisión Nacional de Proyectos Evaluación y Selección Internacional Publicación de Resultados Entrega de Financiamiento
Gestión de Fondos	http://www.crespial.org/publicfiles/files/FC2016-Bases.pdf	El jurado calificador internacional será designado por el CRESPIAL en coordinación con los núcleos focales, representantes de cada Estado Miembro del Centro. El Jurado estará integrado por personas, de probada idoneidad y trayectoria profesional. El fallo del Jurado será inapelable, quedando este facultado para rechazar cualquier proyecto que no se ajuste a estas bases, así como para poder declarar cualquiera de los premios desierto, es decir que no exista un ganador si no existen postulantes que cumplan los criterios de calificación establecidos por el jurado
Población Objetivo	http://www.crespial.org/es/Content2/index/00000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Portadores y Gestores del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), Instituciones públicas y privadas, sociedad civil en general. Todos los actores implicados en el proceso de salvaguardia del PCI, de los Estados miembros de la CRESPIAL.
Proyectos Adjudicados o Financiados	http://www.crespial.org/es/Content2/index/00000000076/CR/0/fondos-concursables-de-proyectos-para-la-salvaguardia-del-pci	Tres financiamientos para investigación en PCI y tres financiamientos para salvaguardia en PCI. Ej. Investigación en PCI: - Criándonos entre plantas y hombres: Recuperación y transmisión de los saberes agrícolas y medicinales como parte del patrimonio cultural inmaterial del Distrito

		de Chinchaypujio
		Bordar, coser, narrar un país: Investigación en torno al Patrimonio Inmaterial de las Arpilleristas de Peñalolén Ej. Salvaguardia en PCI: El retorno de los flauteros: ritualidad colectiva kichwa Señor Candombe: relevamiento, puesta en valor y difusión del conocimiento tradicional de los afrodescendientes mayores (La Boca, Buenos Aires)

b. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Programa de Músicos Tradicionales Mexicanos – Ministerio de la Cultura, Gobierno de México

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, también conocido como FONCA, es un organismo público mexicano que forma parte de Secretaría de Cultura cuyo fin es apoyar la creación y producción artística, y cultural, de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultura; y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación.

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes fue fundado el 2 de marzo de 1989 como una instancia de apoyo a los artistas por parte del Gobierno Federal ante la idea de que el Estado debía garantizar plena libertad a los creadores, como respuesta a la comunidad artística interesada en fomentar el trabajo independiente y para satisfacer las necesidades de transformar el panorama cultural mexicano.

La Secretaría de la Cultura es quien administra y controla las aportaciones dadas por el Estado y la sociedad civil; también busca unificar los esfuerzos del Estado, sociedad civil y la comunidad artística alrededor de la creación de estímulos para las creaciones artísticas. Su misión consiste en apoyar la creación y producción artística de calidad que opere bajo las premisas de participación democrática y equidad de oportunidades.

Ficha de Sistematización de Fondos Concursables		
Dimensiones	Fuente Consultada	Información Relevante
País	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	México
Definición de Folclor		No presenta
Pública o Privada	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Pública

Institucionalidad que la administra	http://www.cultura.gob.mx/	Secretaría de la Cultura: Es una secretaría de estado del poder ejecutivo federal, encargada de la cultura a nivel nacional; así como de sus contenidos. Esta secretaría fue creada el 18 de diciembre de 2015 cuando entró en vigor el decreto del Congreso, a iniciativa del presidente Enrique Peña Nieto, evolucionando y magnificando los poderes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Asumió todas las atribuciones en materia de promoción y difusión de la cultura y el arte que anteriormente eran parte de la Secretaría de Educación Pública.
Legislación (si aplica)	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Mandato Irrevocable número 10886-1: Crea el FONCA con el objetivo de a) Promover el otorgamiento de apoyos, becas y estímulos económicos a los creadores del arte y la cultura, b) Estimular la creación artística, c) Preservar e incrementar el patrimonio y acervo cultural; d) Promover y difundir la cultura, e) Promover y apoyar la capacitación, equipamiento e investigación en Bibliotecas Públicas, f) Incrementar el patrimonio cultural, mueble e inmueble de la Nación. Para el logro de los fines y objetivos del FONCA se operarán diversos programas, cuyos objetivos deberán orientarse a impulsar y estimular la creación artística y cultural del país, así como a apoyar actividades y/o acciones que se orienten a la preservación del patrimonio e incremento del acervo cultural del país y que promuevan y difundan la cultura nacional.
Responsable Institucional	http://fonca.cultura.gob.mx/inicio/directorio/	Moisés Rosas, Director General Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. mrosas@conaculta.gob.mx
Estructura	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Se considerarán dos categorías de participación de acuerdo con la experiencia y/o trayectoria artística. Categoría A: Individuos o grupos con experiencia y/o trayectoria demostrada de uno hasta 10 años. Categoría B: Individuos o grupos con experiencia y/o trayectoria demostrada superior a 10 años.
Tipo de Financiamiento	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Beca para la realización de un proyecto
Presupuesto	http://fonca.conaculta.gob.mx/w	La convocatoria cuenta con un presupuesto

	p-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	de US\$ 100.000, para el becado de los individuos y/o grupos seleccionados. El monto máximo para: compositores/intérpretes de categoría A: US \$9.000 con una duración de un año. compositores/intérpretes de categoría B: US \$10.000 con una duración de dos años. grupos de compositores e intérpretes de categoría A: US \$10.000 con duración de un año. grupos de compositores e intérpretes de categoría B: US \$12.000 con duración de dos años.
Cobertura	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Beneficiarios directos: 10 becados Beneficiarios indirectos: Sociedad mexicana. Para la firma del convenio será requisito indispensable proponer una actividad de Retribución Social que el seleccionado deberá registrar en el formato correspondiente. Asimismo, el FONCA se reserva el derecho de llamarlos a participar en actividades sociales que este organice.
Proceso de Concursabilidad	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Fase Administrativa: El FONCA realizará una revisión para verificar que las propuestas inscritas cuenten con la documentación y los anexos requeridos en las presentes Bases Generales de Participación; asimismo, si el postulante participa o ha participado en otros programas del FONCA y si cumplió con los compromisos estipulados en el convenio respectivo. Fase Técnica: La Comisión de Selección efectuará una revisión técnica de las postulaciones para determinar si cumplen con los siguientes criterios: Definición clara del proyecto. Currículum vitae que respalde el proyecto presentado. - Material de apoyo en cantidad y calidad técnica suficientes para calificar su contenido. 3. Fase Resolutiva: La selección final de los postulantes, a cargo de la Comisión de Selección, se realizará tomando en cuenta los siguientes criterios: La trayectoria del postulante. La calidad de la propuesta presentada. Lo propositivo y significativo del proyecto. La viabilidad del proyecto presentado. - La repercusión del proyecto en su ámbito de desarrollo. En el caso de los ex beneficiarios de este programa, se tomará en cuenta su desempeño durante la beca anterior y el

		resultado de su proyecto. Calidad interpretativa, para los Intérpretes
Gestión de Fondos	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	El FONCA cuenta con Comisiones de Selección y Tutorías. Las Comisiones de Selección son las que tienen bajo su responsabilidad las fases Técnica y Resolutiva de los procedimientos de evaluación y selección de postulaciones. Los Tutores son quienes llevan a cabo el seguimiento de las actividades artísticas y de los proyectos beneficiados.
Población Objetivo	http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2014/08/bases_mt_2014_5052.pdf	Para músicos tradicionales que residen en su región o que han migrado de ella, pero que mantienen vínculos culturales con sus orígenes y tienen reconocimiento comunitario por su calidad en la interpretación y/o creación de nueva obra, desde las formas de su tradición y dotación instrumental
Proyectos Adjudicados o Financiados	http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php	Hasta 10 becas.

c. Fondo Nacional de las Artes. Becas para proyectos Grupales – Ministerio de la Cultura, Gobierno de Argentina

El Fondo Nacional de las Artes fue creado en 1958 con el objeto de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país.

El Fondo constituye un mecanismo financiero especializado que actúa como un verdadero banco nacional de la cultura, a título de administrador y redistribuidor de medios y recursos adecuados de fomento para la promoción y desarrollo de las actividades vinculadas a la cultura del país.

El Fondo Nacional de las Artes otorga becas para ser desarrolladas y cumplidas en nuestro país con el objeto de apoyar y promover los proyectos colectivos de creación, investigación, gestión y coordinación de hechos artísticos, capacitación y perfeccionamiento de grupos de artistas, escritores, realizadores y artesanos que habiten legalmente el territorio argentino, en las siguientes disciplinas:

- Artes Plásticas
- Arquitectura
- Fotografía
- Medios Audiovisuales
- Música

- Teatro y Danza
- Expresiones Folklóricas
- Artesanías
- Letras y Pensamiento

Ficha de Sistematización de Fondos Concursables		
Dimensiones	Fuente Consultada	Información Relevante
País	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	Argentina
Definición de Folclor		No presenta
Pública o Privada	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	Pública
Institucionalidad que la administra	http://www.cultura.gob.ar/museos/fondo-nacional-de-las-artes/	Ministerio de Cultura: Fue creado el 7 de mayo de 2014; a través del Boletín Oficial, se confirmó la creación de este nuevo Ministerio. La función del Ministerio de Cultura de la Nación es planificar y ejecutar estrategias para la promoción, rescate, preservación, estímulo, acrecentamiento y difusión, en el ámbito nacional e internacional, del patrimonio cultural de Argentina. Es por eso que le corresponde difundir, promover y estimular la actividad cultural en todas sus formas y democratizar el acceso a los bienes culturales.
Legislación (si aplica)		
Responsable Institucional	http://www.fnartes.gov.ar/preresidencia.html	Carolina Biquard, Presidenta Fondo Nacional de las Artes. fnartes@fnartes.gov.ar
Estructura	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	No existen categorizaciones para el concurso del fondo.
Tipo de Financiamiento	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	Beca para la realización de un proyecto
Presupuesto	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	La beca tendrá una duración mínima de 3 meses y máxima de 12 meses. La beca deberá comenzarse dentro de los 60 días corridos a partir de la fecha de su notificación y todos sus integrantes deberán residir en el país. Cada grupo podrá solicitar hasta \$20.000 pesos argentinos. En el caso de las becas correspondientes a la disciplina Medios Audiovisuales el importe a otorgarse será hasta \$25.000 pesos argentinos. Las becas pueden destinarse, en parte o en su totalidad a la compra de materiales e insumos. En ningún caso podrán destinarse a la adquisición de equipamiento. Tampoco

		podrán destinarse a la producción, edición y publicación de libros, CD, DVD y videos de carácter personal o de obras colectivas cuyo único objetivo sea la publicación y difusión de distintos trabajos individuales. La beca podrá aplicarse a la realización de discos, libros o videos de recopilación que sean el resultado y exponente de una investigación del universo artístico cultural de una región y que se efectúen con el objetivo de ser utilizados posteriormente con carácter didáctico en determinadas instituciones o comunidades
Cobertura	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	Beneficiarios Directos: Beneficiarios de las Becas Beneficiarios Indirectos: Asistentes a las distintas presentaciones
Proceso de Concursabilidad	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	Inscripción en base a los formularios oficiales Recepción de las postulaciones Selección de los proyectos financiados por parte del directorio del FNArtes. Notificación y Aceptación de la Beca Transferencia de fondos
Gestión de Fondos	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	EL DIRECTORIO DEL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES tendrá a su cargo la evaluación de los proyectos de trabajo, antecedentes de los grupos aspirantes y avales presentados y otorgar las becas correspondientes.
Población Objetivo	http://www.fnartes.gov.ar/bnpg.pdf	Artistas, escritores realizadores y artesanos que habiten legalmente el territorio argentino
Proyectos Adjudicados o Financiados	http://www.fnartes.gov.ar/becasnacionales.html	84 Proyectos

d. Becas de investigación para vigías del patrimonio cultural en el Paisaje Cultural Cafetero - Ministerio de la Cultura, Gobierno de Colombia

El fondo fue creado y lanzado a concurso por primera vez el 2015, buscando generar proyectos de investigación que aborden necesariamente una o más de las siguientes temáticas:

- Conocimiento tradicional de la naturaleza.
- Medicina tradicional.
- Producción tradicional.
- Técnicas y oficios asociados a la fabricación de objetos artesanales.
- Artes populares.

- Actos festivos, lúdicos y religiosos de carácter colectivo.
- Juegos y deportes tradicionales.
- Eventos religiosos tradicionales de carácter colectivo.
- Conocimiento y técnicas tradicionales asociadas al hábitat.
- Cocina tradicional.

A su vez, el proyecto de investigación debe corresponder a una o más de las líneas de acción del Programa Vigías del Patrimonio Cultural:

- Conocimiento, identificación y valoración del patrimonio cultural: comprende, entre otros, proyectos para la realización de listas preliminares, identificación del patrimonio cultural y estudios históricos de bienes de interés cultural.
- Comunicación, divulgación y formación del patrimonio cultural: realización de proyectos creativos que buscan formar ciudadanos conscientes en la importancia que representa su patrimonio.
- Conservación, protección, recuperación y sostenibilidad del patrimonio: propuestas encaminadas a la protección, conservación y disfrute del patrimonio..."

Ficha de Sistematización de Fondos Concursables		
Dimensiones	Fuente Consultada	Información Relevante
País	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Colombia
Definición de Folclor	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	No existe. A diferencia de los casos anteriores sí se menciona el concepto "folclore", no obstante, no se da ningún tipo de lineamiento de lo que se entiende por este.
Pública o Privada	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Pública
Institucionalidad que la administra	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Ministerio de Cultura: Fue fundado el 7 de agosto de 1997 y es la entidad gubernamental encargada de coordinar, regular y emitir las disposiciones referentes a la preservación y promoción de las diferentes expresiones de la Cultura de Colombia
Legislación (si		

aplica)		
Responsable Institucional	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Katherine Eslava, Coordinadora Programa Nacional de Estímulos a la Creación y a la Investigación. keslava@mincultura.gov.co ; Dirección donde se envían los documentos de postulación: Becas@mincultura.gov.co
Estructura	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	No existen categorizaciones para el concurso del fondo.
Tipo de Financiamiento	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Estímulo económico a entregarse el 80% previa expedición y comunicación del acto administrativo mediante el cual se designan los ganadores y la entrega oportuna de los documentos solicitados. El restante 20% previa presentación y aprobación del informe final.
Presupuesto	http://paisajeculturalcafetero.org.co/noticias/becas-de-investigacion-para-vigias-del-patrimonio-cultural-en-el-paisaje-cu	\$5.000.000 de pesos colombianos por proyecto a ejecutarse en un período de 4 meses.
Cobertura	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Beneficiarios Directos: Ganadores del estímulo económico. Beneficiarios Indirectos: Asistentes a talleres de los ganadores. El programa exige realizar dos talleres de formación o actividades de socialización de los resultados de la beca, en coordinación con el Programa Vigías del Patrimonio Cultural
Proceso de Concursabilidad	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	Diligenciar el formulario de participación Verificación de los requisitos Deliberación y fallo Verificación de inhabilidades, incompatibilidades o prohibiciones. Publicación de resultados Otorgamiento de estímulos
Gestión de Fondos	http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Convocatoria%20de%20Est%C3%ADmulos%202015.pdf	El Ministerio de Cultura seleccionará jurados expertos, mediante acto administrativo, quienes serán los encargados de realizar la evaluación de las obras y los proyectos recibidos. Para la selección se tendrán en cuenta factores como el nivel de formación académica, la trayectoria e idoneidad del jurado en su área.
Población Objetivo	http://paisajeculturalcafetero.org.co/noticias/becas-de-investigacion-para-vigias-del-patrimonio-cultural-en-el-paisaje-cu	Grupos activos e inscritos en el Programa Vigías de Patrimonio Cultural, con al menos seis meses de participación; y pertenecientes a los municipios que integran el Paisaje Cultural Cafetero (Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca).
Proyectos	http://www.mincultura.gov.co	Dos proyectos por convocatoria. El 2015

Adjudicados o Financiados	/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/Paginas/Resoluciones-2015.aspx	fue la primera y la convocatoria fue declarada “desierta”
---------------------------	--	---

e. Becas-Taller para el desarrollo de proyectos culturales - Dirección de Cultura, Ministerio de la Cultura y Juventud, Costa Rica

El Programa Becas Taller es coordinado por la Dirección de Cultura del Ministerio de Cultura y Juventud. Una beca taller representa un estímulo económico para el desarrollo de proyectos, con el fin de crear, investigar o impartir capacitaciones en áreas relacionadas con el arte y la cultura. Las becas taller son un programa definido como accesible, lo que quiere decir que las personas que no cuenten con educación formal en las diversas áreas artístico-culturales también pueden participar.

Esas becas nacen con el objetivo de delimitar el ámbito de acción de la creación de fondos concursables en el MCJ y perfilarlo como una herramienta para la salvaguardia (fortalecimiento y protección) de las diversas expresiones del patrimonio inmaterial en Costa Rica. Esto debido a que el patrimonio inmaterial es uno de los ámbitos de acción del MCJ que más fortalecimiento requieren.

Ficha de Sistematización de Fondos Concursables		
Dimensiones	Fuente Consultada	Información Relevante
País	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	Costa Rica
Definición de Folclor		No presenta
Pública o Privada	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	Pública
Institucionalidad que la administra	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
Legislación (si aplica)	http://www.asamblea.go.cr/Centro_de_informacion/biblioteca/Centro_Dudas/Lists/Formule%20su%20pregunta/Attachments/119/Ley%20de%20Est%C3%ADmulo%20a%20las%20Bellas%20Artes%20Costarricenses.doc	El Programa Becas Taller se sustenta en la Ley de Estímulo de las Artes Costarricenses, N° 6750 del 29 de abril de 1982: “Artículo 9º—Autorízase al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes para presupuestar los recursos necesarios a fin de otorgar al menos veinte becas-taller que serán distribuidas entre escritores, investigadores, artesanos y artistas en general, con el propósito de desarrollar proyectos en artes escénicas, plásticas y audiovisuales; así como en literatura, música y artesanía.”

Responsable Institucional	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	Irene Morales, Coordinadora de Departamento Fomento Cultural Teléfono: 22212022; Correo electrónico: fomento@dircultura.go.cr
Estructura	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	No existen categorizaciones para el concurso del fondo.
Tipo de Financiamiento	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	Becas
Presupuesto	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	El monto máximo por proyecto es de 4.500.000 colones, a entregarse en tres tramos. Los proyectos podrán tener una duración 6 meses y 2 años.
Cobertura	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=158	Beneficiarios directos: Ganadores de los proyectos becados. Beneficiarios indirectos: Participantes de los talleres.
		Ej.: Beca Taller "La Cuchara Negra de la Familia de Douglas Spencer", contribuirá al rescate de la Cocina Tradicional Limonense, ya que transmitirá a los infantes de la provincia de Limón el arte de la cocina limonense.
Proceso de Concursabilidad	https://www.dropbox.com/s/pbnf07oy30b10mg/GUIA%20Becas%20Taller.pdf?dl=0	Envío y recepción de las propuestas. Selección de las propuestas. Publicación de los resultados. Entrega de Financiamiento
Gestión de Fondos	https://www.dropbox.com/s/pbnf07oy30b10mg/GUIA%20Becas%20Taller.pdf?dl=0	Una vez que se cierra el período de convocatoria de las Becas Taller, los talleres son revisados por una Comisión Seleccionadora conformada por gestores culturales que trabajan con el Ministerio de Cultura y Juventud en diversas regiones del país, así como representantes de organizaciones culturales independientes. Las propuestas recibidas son analizadas y evaluadas según criterios de selección previamente establecidos en cada convocatoria.
Población Objetivo	http://si.cultura.cr/financiamiento/ministerio-de-cultura-y-juventud-mcj-programa-becas-taller.html	Nacionales o extranjeros con situación migratoria regular con interés en fomentar el patrimonio inmaterial del país.
Proyectos Adjudicados o Financiados	http://www.dircultura.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=19	La convocatoria 2016 tuvo 37 ganadores, entre ellos: Silvia Pereira, Festival Nos reencontramos los Ngäbe y Buglé Tracy Ruiz Gómez, Rescate de la Historia de Alajuelita Luis Enrique Rivera Gutiérrez, Aprender a Jugar

f. Grants in Aid – Helen Creighton Folklore Society, Canadá

La Helen Creighton Folklore Society fue registrada oficialmente en 29 de mayo de 1997 luego de que la organización se cambiara de nombre de Helen Creighton Folklore Festival Society. La misión de la organización es alentar y promover el trabajo que refleja las diversas culturas folklóricas de las Maritimes.

La Helen Creighton Folklore Society entrega desde 1997, becas a académicos, investigadores, museos y archivos para proyectos relacionados con la investigación, colección, y publicación sobre folklore. Se le dará prioridad a las investigaciones que tienen relevancia para la región atlántica de Canadá.

Las becas pretenden entregar un incentivo, y no un mantenimiento, para la investigación o publicación de los proyectos. Estas pueden contribuir al equipamiento para la investigación, trabajos de campo, edición e ilustración de material por ser publicado. También pueden contribuir al entregar a los investigadores asesorías profesionales, fortaleciendo la posición del aplicante a concursos más grandes. La sociedad opera con un presupuesto limitado, y trata de asistir a tantos individuos e instituciones como sea posible.

Ficha de Sistematización de Fondos Concursables		
Dimensiones	Fuente Consultada	Información Relevante
País	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	Canadá
Definición de Folclor		No presenta
Pública o Privada	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	Privada
Institucionalidad que la administra	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	Helen Creighton Folklore Society
Legislación (si aplica)		
Responsable Institucional	http://www.helencreighton.org/board/	Dr. James Morrison - Chair of the Grants- in-Aid Committee. Contacto vía http://www.helencreighton.org/contact/ pág.
Estructura	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	No existen categorizaciones para el concurso del fondo.
Tipo de Financiamiento	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	Becas
Presupuesto	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	Las becas son normalmente de US \$750 con posibilidad de renovación, aunque el tamaño de la beca puede variar.
Cobertura		Beneficiarios Directos: Ganadores de las Becas. Beneficiarios Indirectos: ¿? Es más sobre generación de conocimiento teórico (archivos, publicaciones, muestras).
Proceso de	http://www.helencreighton.org/	Envío y recepción de las propuestas.

Concursabilidad	rg/activities/grants/	Selección de las propuestas. Publicación de los resultados. Entrega de Financiamiento
Gestión de Fondos		
Población Objetivo	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	Académicos, investigadores, museos y archivos para proyectos relacionados con la investigación, colección, y publicación sobre folklóre. Se le dará prioridad a las investigaciones que tienen relevancia para la región atlántica de Canadá.
Proyectos Adjudicados o Financiados	http://www.helencreighton.org/activities/grants/	En promedio se entregan 6 becas por año. El 2015 fueron 7.

2. ANÁLISIS COMPARADO FONDOS CONCURSABLES INTERNACIONALES

a. Institucionalidad que la administra

A modo general la administración de los fondos concursables está a cargo de instituciones de carácter público, ya sea a nivel de ministerio u otros organismos. Por lo mismo, los organismos responsables de los fondos velan por una variedad de temas relacionados con la cultura, en estos casos especialmente conceptualizada en torno a la tradición o al patrimonio histórico. Asimismo, la Helen Creighton Folklore Society, como única institución privada y asociada específicamente al folclor, prioriza sus fondos en torno a las expresiones culturales autóctonas (Región Atlántica de Canadá).

b. Definición de folclor o concepto utilizado

En el total de los fondos analizados no fue posible encontrar una definición de lo que se entendía folclor, tampoco una alusión a alguna conceptualización externa. Más aún, se aprecia una sistemática evasión del uso de la palabra “folclor” o sus variantes idiomáticas en los documentos oficiales de la mayoría de los fondos concursables, siendo las únicas excepciones los fondos Becas de investigación para vigías del patrimonio cultural en el Paisaje Cultural Cafetero de Colombia, el Fondo Nacional de las Artes de Argentina y la Grants in Aid canadiense. No obstante, como ya se mencionó, no se definía lo que la institución entendía por el concepto en cuestión.

Asimismo, se ve un privilegio (Costa Rica, Colombia y CRESPIAL) por el uso del concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) proveniente de la UNESCO. No obstante, si bien se menciona su adhesión a este, no se le define en profundidad en sus documentos oficiales. Cabe destacar que la UNESCO (2003) entiende el PCI como “las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y habilidades, así como instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados a comunidades,



grupos y, en algunos casos, individuos, que son reconocidos como parte de su herencia cultural. El Patrimonio Cultural Inmaterial es transmitido de generación en generación, es constantemente recreado por comunidades y grupos en respuesta a su entorno, sus interacciones con la naturaleza y su historia, y les provee con un sentido de identidad y continuidad, además de promover el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana”. Algunos fondos analizados (Canadá, Argentina y México) hacen además alusión a creaciones culturales tradicionales, nuevamente sin definir qué se entiende por ello.

c. Legislación

Si bien la legislación establece las bases jurídicas para el funcionamiento de los fondos, esta no presenta mayores definiciones sobre la operación específica de ello, la que descansa en reglamentaciones particulares derivadas de la ley y en las bases de concurso. En general, las leyes refieren a la creación de la institución que administra el fondo o a la creación del fondo mismo, sin profundizar en los detalles del fondo.

d. Montos, tiempos de ejecución y cantidad de proyectos financiados

A grandes rasgos, los fondos analizados buscan la confección y ejecución de un proyecto asociado a la creación o preservación de distintos objetos y prácticas culturales. Para ello, los montos de financiamiento de estos proyectos varían entre CLP\$ 1.116.750 y CLP\$ 8.054.509, con un tiempo de ejecución que oscila entre los 4 y los 24 meses.

Mención especial requiere el fondo proveniente de Canadá, que busca prestar un apoyo o incentivo a la preservación de registros culturales, entendiéndose el fondo como complementario a otro tipo de financiación que el beneficiario pudiese obtener, motivo por el cual el monto del fondo es de alrededor de CLP\$ 503.407, sin especificarse el tiempo de ejecución del proyecto.

Sobre la cantidad de proyectos financiados se ve una gran variación de fondo a fondo, con una lógica de entre más dinero se financia, menos cantidad de proyectos son financiados. En promedio, se financian 25 proyectos, siendo el máximo número 84 (Argentina) y el mínimo 2 (Colombia). Respecto a este último, es importante señalar que el fondo entró a concurso por primera vez el 2015, y fue decretado “desierto” por no existir proyectos que cumplieran con las bases del concurso.

e. Beneficiarios directos e indirectos (población objetivo)

Si bien en ningún fondo se hace alusión a beneficiarios directos o indirectos, se entiende por los primeros a los beneficiarios del fondo en cuestión, en cuanto a los indirectos se



entienden a las personas beneficiadas directa o indirectamente con la ejecución del proyecto, como la participación en talleres o presentaciones.

Si bien, en la mayoría de los casos, el llamado que se hace no es excluyente, la población objetivo de los fondos son artistas, académicos o instituciones cuyo interés esté en la creación o preservación cultural. Las excepciones son el fondo proveniente de México que requiere de una trayectoria musical reconocida; y el proveniente de Colombia que requiere la participación de a lo menos 6 meses en el Programa Vigías de Patrimonio Cultural. Cabe destacar también, que, en los fondos provenientes de Argentina y Costa Rica, dentro de la población objetivo se menciona a extranjeros con situación migratoria regular.

Respecto a los beneficiarios indirectos, es importante mencionar que los fondos provenientes de Colombia y México, dentro de sus bases exigen al beneficiario algún tipo de actividad de retribución social, ya sean talleres de formación, presentaciones, exposición de resultados u otros.

f. Gestión de los fondos

La selección de los proyectos financiados por los fondos depende de la decisión de un jurado especializado, pudiendo ser este conformado por miembros de la misma institución financiadora (México, Argentina, Costa Rica y Canadá) o un jurado de expertos en el tema (Colombia y CRESPIAL).

En cuanto a la entrega del financiamiento, la tendencia es a hacerlo en 3 etapas: una al inicio del proyecto, una segunda a mitad del mismo y condicionada por la redacción de un informe sobre los avances hechos hasta ese entonces, y una tercera una vez finalizado el proyecto. En los casos de Colombia y México, este se entrega una vez realizada la actividad de Retribución Social. Otro elemento a destacar es que, en el caso del fondo mexicano, existe una “Comisión de Tutoría” que se encarga de hacer un seguimiento de los avances de los proyectos financiados.

3. SÍNTESIS DE FONDOS CONCURSABLES NACIONALES

a. Abordaje del folclor en el Fondart

En el contexto del reciente fallecimiento de Margot Loyola y la conmemoración del centenario del natalicio de Violeta Parra, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) se propone unificar, articular y constituir un plan de trabajo institucional que involucre a todas las partes que participen programáticamente en temáticas de folclor y cultura tradicional.



El Fondart Nacional 2016 puede financiar proyectos de Folclor en las siguientes líneas:

- Línea de Becas y Pasantías.
- Línea de Fomento de las Artes Escénicas (en las modalidades “Fomento a las Artes Escénicas” y “Creación de Trayectoria”).
- Línea de Festivales y Certámenes.
- Línea de Circulación (en las modalidades “Circulación Nacional” y “Difusión y Circulación Internacional”).

El Fondart Regional 2016, por su parte, puede financiar proyectos de Folclor en las siguientes líneas:

- Línea de Formación.
- Línea de Fomento a la Creación Artística.
- Línea de Desarrollo Cultural Regional (en la modalidad “Difusión Artística y Cultural”).
- Línea de Patrimonio Cultural (en la modalidad “Patrimonio Cultural Inmaterial”).
- Línea de Intercambio Intercultural.
- Línea de Circulación Regional.

No obstante, se han identificado dificultades en torno al concepto de folclor y su marco jurídico, afectando a los procesos de admisibilidad, evaluación y selección de proyectos artísticos en esta disciplina

En la nueva convocatoria del Fondart 2017 la categoría de “Folclor” abandonó la línea de Artes Escénicas, para ser incluida en la línea de Cultura Tradicional. Entendiendo por esta última a “toda aquella manifestación o producción artístico investigativa que dé cuenta de la expresión y la apropiación que una comunidad hace en el tiempo y donde se consideran uno o varios de sus ámbitos disciplinarios como: la artesanía, la danza, folclor, circo tradicional, y cocina chilena entre otros”.

Cabe destacar que si bien las bases del concurso para la Línea de Cultura Tradicional explicitan como ámbitos de financiamiento la artesanía, la danza tradicional, el circo tradicional, el folclor tradicional y la cocina chilena, no entregan definiciones de qué es lo que se entenderá bajo dichos conceptos, existiendo elementos que se solapan entre estos ámbitos, impidiendo una correcta identificación de objetos y sujetos beneficiarios de la política cultural, que afecta a todas las disciplinas pero en especial a la danza y folclor tradicionales.

A modo de ejemplo, en los requisitos de postulación exigen el desarrollo previo de una propuesta creativa que en el caso de danza tradicional requiere una propuesta de composición coreográfica, junto a elementos relevantes para la puesta en escena, virtualmente los mismos requeridos para los proyectos de folclor tradicional (a los que se agrega una mención a la música). Esta dificultad indudablemente arrastra ambigüedades relativas a lo que desde CNCA se entiende como danza o folclor tradicionales. Asimismo, queda de manifiesto que en la línea de Culturas Tradicionales y bajo la modalidad de folclor, existen diversas manifestaciones que forman parte de dicho campo cultural que sencillamente quedan fuera del ámbito de intervención de la política cultural.

La línea de Cultura Tradicional en la que se contempla la participación de proyectos de Folclor, para la convocatoria Fondart 2017 financiará iniciativas por un monto máximo de \$10.000.000 a ejecutarse en 12 meses, cuya selección está a cargo de un comité de especialistas, como es habitual en el contexto de Fondart.

Además, a propósito del aniversario del Centenario de Violeta Parra, se creará una línea de financiamiento que busque conmemorar dicho suceso, privilegiándose proyectos de regiones distintas a la Región Metropolitana, en especial aquellos que se ejecuten en comunas distintas a las de capitales regionales. El monto de financiamiento máximo por proyecto es de \$ 15.000.000 a ejecutarse en 12 meses, siendo los proyectos seleccionados por un comité de especialistas.

Cabe mencionar que dentro de esta línea de financiamiento no se incluye la investigación, creación, producción, edición y/o distribución de música que posea una raíz folclórica, puesto que esta es financiada por el Fondo de Música.

b. Temática del folclor en el Fondo de Fomento de la Música Nacional

En la actualidad, el financiamiento de la música raíz folclórica compite en la misma línea que la música de pueblos originarios, no distinguiendo el uno del otro a la hora del financiamiento. Dentro de esta línea encontramos tres modalidades.

La primera apunta a la creación, producción, difusión, edición y/o distribución de la música de raíz folclórica y de pueblos originarios. La selección de los proyectos ocurre en doble instancia, en primer lugar, una evaluación colectiva para luego seleccionar en una instancia. De esta manera, el fondo financia un máximo de \$ 8.000.000 por proyecto a ejecutarse en 12 meses. El total del fondo anual es de \$ 150.000.000.

La segunda se enfoca en actividades presenciales, música en vivo, ferias y festivales de música de raíz folclórica y de pueblos originarios. La selección de estos proyectos ocurre en una triple instancia: primero una revisión individual, seguido de una evaluación colectiva, para finalmente ser seleccionado (o no) en una instancia jurada. El monto

máximo por proyecto de esta modalidad es de \$ 8.000.000 por proyecto a ejecutarse en 12 meses. El total del fondo es de \$ 70.000.000.

Finalmente, la tercera modalidad tiene por objetivo la investigación, preservación y registro de la música de raíz folclórica y de pueblos originarios. Cabe mencionar que un producto físico o digital es requerido en esta modalidad. La evaluación de proyectos seleccionados ocurre también en una triple instancia compuesta por una revisión individual, seguido de una evaluación colectiva, para finalmente ser seleccionado a través de un jurado. Se financiará un máximo de \$ 5.000.000 por proyecto, a llevarse a cabo en un plazo de 12 meses. El fondo total de esta modalidad es de \$ 40.000.000.

c. Temática del folclor en la Línea de Patrimonio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

El concurso tiene por objetivo apoyar el rescate, la recuperación, la restauración y puesta en valor de inmuebles patrimoniales dañados y/o que se encuentran en estado de desuso funcional. Los inmuebles de dominio público o privado deben tener una vocación de uso público permanente, ya sea en parte o en su totalidad.

El público objetivo del fondo son personas jurídicas con la capacidad de cubrir el cofinanciamiento el cofinanciamiento requerido y cuenten con los diseños necesarios; es decir, el desarrollo técnico a nivel de proyecto de arquitectura y/o ingeniería, que permita ejecutar obras de rescate, recuperación, restauración y puesta en valor de inmuebles patrimoniales. Siendo de interés la participación de comunidades poseedoras de estos bienes patrimoniales y también casos con potencial de desarrollo económico sustentable. Las líneas de financiamiento son:

- Línea 1: Entrega hasta un 70% de cofinanciamiento a proyectos en inmuebles protegidos oficialmente de tipologías patrimoniales específicas, proyectos que estén insertos en Sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO y sus respectivas zonas de amortiguación; o vinculados a inscripciones de lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO y proyectos vinculados a barrios patrimoniales del Programa de Revitalización de Barrios e Infraestructura Patrimonial Emblemática. También considera proyectos que se vinculan y asocian al Inventario Priorizado del Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile.
- Línea 2: Entrega hasta un 60% de cofinanciamiento a proyectos en inmuebles protegidos oficialmente, y que no corresponden a las líneas programáticas mencionadas en la línea 1.
- Línea 3: Entrega hasta un 50%, de cofinanciamiento a proyectos en Inmuebles no protegidos oficialmente.

El fondo financia hasta un máximo de 180 millones de pesos, monto que no podrá ser superior al 70%, 60% o 50% del presupuesto total del proyecto, según la línea de financiamiento postulada. La evaluación de los proyectos ganadores, estará a cargo de un jurado integrado por diversos representantes de organismos públicos responsables de la gestión patrimonial, de las direcciones regionales de cultura y de la Asociación de Municipalidades y representantes de los Directorios Nacional y Regionales del CNCA, de la sociedad civil organizada, de organismos gremiales y expertos.

i. Programa Tesoros Humanos Vivos

El año 2008 Chile ratifica la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). La convención introduce una serie de definiciones que vienen a reorientar la comprensión del patrimonio cultural inmaterial, introduciendo el enfoque de salvaguardia, y la aparición de la comunidad como actor protagónico.

En base a este instrumento, se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” 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.

El Programa Tesoros Humanos Vivos es un reconocimiento que el Estado chileno otorga a personas y colectivos que crean, recrean y transmiten saberes y técnicas que les han sido heredadas, y que fortalecen la identidad de sus comunidades y enriquecen la diversidad cultural presente en el territorio nacional. Con este reconocimiento se busca establecer las mejores herramientas para una eficaz puesta en valor de nuestro patrimonio, y promover su registro, transmisión y salvaguardia. De este modo, se proyecta más ampliamente a relevar y visibilizar la multiplicidad de culturas presentes en el país, como una base que favorezca la cohesión e integración social.

El reconocimiento consiste en una certificación pública de la calidad de Tesoro Humano Vivo (Registro de Tesoros Humanos Vivos de Chile) y un estímulo económico entregado una única vez en una ceremonia pública. Los montos, por categoría, son los siguientes:

- Dos personas naturales o cultores(as) individuales: un premio a cada uno de \$ 3.000.000 (tres millones de pesos).
- Dos colectivos: un premio a cada uno de \$ 7.000.000 (siete millones de pesos).

La población objetivo son por tanto personas naturales, o colectivos portadores de conocimientos, expresiones y/o técnicas arraigadas en las tradiciones culturales representativas de una comunidad o grupo determinados del que son reconocidos como miembros. El(la) cultor(a) se caracteriza, además, por transmitir y adaptar tales acervos, y representar en ellos las demandas y tendencias de uso y funcionalidad de las nuevas generaciones. En específico se considerarán las siguientes manifestaciones del PCI de los postulantes:

- Valor en tanto que testimonio del genio creador humano.
- Arraigo en las tradiciones culturales y sociales.
- Carácter representativo de una comunidad o un grupo determinado.
- Riesgo de desaparición de la manifestación o significación para la comunidad que representa.

Además, cada postulación deberá ser presentada formalmente por patrocinadores(as), pudiendo ser estas personas naturales o jurídicas (ONG, universidades, fundaciones, municipalidades, juntas de vecinos, etc.), quienes actuarán como contraparte y responsable ante el CNCA frente a eventuales consultas, observaciones y/o mediaciones que tengan relación con las postulaciones, postulados(as) y su eventual reconocimiento. Cabe mencionar que no son posibles las auto-postulaciones, vale decir, postulaciones realizadas por el mismo cultor(a); sino solo las presentadas por terceros patrocinadores.

d. Premio a la Trayectoria en Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios

El premio entiende como cultura tradicional a toda aquella manifestación o producción artístico-investigativa que dé cuenta de la expresión y la apropiación que una comunidad hace en el tiempo y donde se consideran uno o varios de sus ámbitos disciplinarios, tales como: la artesanía, música, danza, folclor, literatura, circo tradicional y cocina chilena.

El premio busca reconocer a investigadores, creadores y formadores de destacada trayectoria, con un estímulo económico a entregarse una sola vez por el monto de \$ 8.000.000. Los candidatos deberán contar con al menos 20 años de trabajo en temas relacionados con cultura tradicional, postulando a una de las siguientes categorías:

- Investigación: contempla aquella trayectoria que haya significado un aporte al desarrollo de la investigación en cultura tradicional y que pueda estar orientada al catastro, interpretación, categorización, rescate, documentación y difusión, en uno o varios de sus ámbitos disciplinarios.

- Creación: contempla aquella trayectoria que haya significado un aporte al desarrollo y difusión de la creación en cultura tradicional, y que puede considerar manifestaciones individuales o colectivas que se proyectan hacia un reconocimiento masivo.
- Formación: contempla aquella trayectoria que haya significado un aporte a la educación y la transferencia de conocimientos en cultura tradicional con fines pedagógicos, ya sea por la vía artística, teórica u oralidad. Incluye la generación de soportes o mediaciones para su difusión y replicabilidad.

La selección de los ganadores quedará a cargo de un jurado compuesto por: el Ministro Presidente del Consejo o quién este designe, quién ejercerá la presidencia del mismo; dos integrantes del Directorio Nacional del Consejo; y dos personas destacadas en el ámbito de la cultura tradicional. Los criterios de selección serán en base a los siguientes criterios:

- Trayectoria
 - Más de veinte (20) años de trabajo en cultura tradicional.
 - Proceso y modo de aprendizaje en uno o más ámbitos de cultura tradicional.
 - Participación en instancias de circulación o difusión de cultura tradicional a nivel nacional e internacional.
- Experiencia
 - Participación en seminarios, charlas o espacios de transferencia como relator.
 - Experiencia como tallerista, formador o maestro en uno o varios ámbitos de cultura tradicional.
 - Publicaciones, exposiciones u obras de autoría de quien postula.
- Reconocimiento
 - Conocimiento social y comunitario a nivel local, regional o nacional de su trayectoria en términos de relevancia para la cultura tradicional.
 - Premios, distinciones o reconocimientos obtenidos.
 - Relevancia para la proyección y vigencia de la cultura tradicional.

V. ANÁLISIS DE ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD SOBRE EL CONCEPTO DE FOLCLOR

El presente capítulo contiene los resultados preliminares del proceso de análisis de la información recolectada respecto de la definición de folclor entregada por agentes relevantes dentro de la disciplina. La información fue recogida a través de la aplicación de entrevistas en profundidad a participantes cuya selección corresponde a los criterios definidos en el marco metodológico del estudio.⁹⁴

El análisis cubre dimensiones diseñadas a partir de la discusión conceptual del estudio, las que se relacionan con el concepto de folclor y su trayectoria histórica, sus manifestaciones y cruces disciplinarios, y sus desafíos en relación a fenómenos tales como la cultura urbana, los pueblos originarios y los procesos migratorios contemporáneos.

Los aportes de las y los agentes del folclor, cultores, investigadores, gestores y especialistas, permiten complementar la discusión conceptual precedente, entregando importantes antecedentes acerca de la eficacia social contemporánea de la noción de folclor, reconociendo sus transformaciones actuales y sus usos sociales.

1. TRAYECTORIA DEL CONCEPTO

a. Saber del pueblo

Uno de los elementos que las personas entrevistadas consideran como propios del folclor, es el hecho de tener su raíz en un saber o en un hacer del pueblo. Así el hecho folclórico tendría un origen en un entendimiento, un acervo de conocimientos o en una actividad de una comunidad (en este caso, el pueblo) que se realiza tradicionalmente y en forma natural con algún fin específico (entendiendo esta actividad como un medio provisto de una función), y que posteriormente su práctica se sostiene como un fin en sí mismo, liberándose de su carácter funcional y adquiriendo autonomía cultural y/o estética. Este conjunto de saberes y actividades serían entendidos como algo que es importante preservar.

(...) el folclor (...) es como la expresión natural de una comunidad, de un pueblo que tiene que sonar de alguna manera o tejer de alguna manera, construir una casa de alguna manera, la gracia que tiene el folclor que es

⁹⁴ De manera preliminar, se indican en las citas de las entrevistas los nombres de las personas participantes del estudio. Con posterioridad se editará el documento con el fin de garantizar el anonimato de las y los participantes.



previa a la academia y buena parte de la creación artística previa a la academia (A. Lazo).

Cualquier creación humana, de cualquier tipo (...) que tiene la capacidad de identificar las comunidades y darles unas características y un sentido a su existencia (F. Carrasco).

(...) son manifestaciones del hombre en un momento determinado, en un lugar determinado con una finalidad esencialmente utilitaria (P. Gajardo).

(...) todo nace del folclor como saber popular, en todas las áreas uno se va a encontrar con esta identidad del pueblo, que lo manifiesta de distintas maneras (L. Pinto).

(...) este puede ser visto, en su rol como una especie de memoria, en algunos casos activa de saberes tradicionales, tales como la medicina, la música, la gastronomía, la artesanía, entre otras manifestaciones (B. Guerrero).

El folclor, lo defino como el que hacer de un grupo humano, en relación con su identidad, y con todas las expresiones de artes que con lleva esa expresión (C. Astorga).

(...) una práctica cultural se hace folclórica o tradicional cuando forma parte de un desarrollo identitario de una localidad y esto fortalece, digamos la identidad de esa localidad (...) por ejemplo, una trilla yegua, las mingas en Chiloé, la Fiestas Tambores en el Norte, son manifestaciones que tienen que ver con un mantenimiento de una identidad local, regional de zona o hasta de país también (H. Pavez).

(...) creo que es la manifestación popular, como que lo popular es lo que hace lo folclórico" (I. Melles) "serían como las expresiones que hacen el pueblo que han venido haciendo hace mucho tiempo, de generación en generación, por lo tanto, podrían llamarse también sentidos tradicionales y lo más importante o una de las cosas que yo considero lo más importante es que en la medida que ellos la realizan, les producen sentidos a ello (C. Tapia).

(...) la definición de folclor yo creo que tiene que ver como la voz del pueblo, pero con prácticas van desde un viejo que te cuenta un cuento, que usa la receta tradicional de sopaipilla y que en la tarde improvisa a veces. Y que esa misma persona conforma tres o cuatro aspectos del folclor que te hacen, sin saberlo, multidisciplinario (L. Fuentes).

(...) en la comunidad que nosotros estamos, todavía hay un nivel que mayoritariamente es pre reflexivo sobre el folclor o sobre la cultura folclórica o sobre la cultura tradicional, es decir, no hay necesariamente, una elaboración sobre qué es lo que ellos están haciendo, sí lo que hay es una conciencia que es algo, que ojala no se debe perder, que ojala debe permanecer, que ojala se pueda transmitir, hay una valoración muy grande de eso pero no hay una reflexión, acerca de qué es el folclor (D. Barrera).

(...) para mi es el saber del pueblo, nada más, es lo que la gente hace porque le nace y que la identifica y que se siente que es parte de su vida, y es algo que va evolucionando a lo largo del tiempo (G. Espinoza).

(...) el folclor, es del conocimiento del pueblo, o como nace la palabra también, ya es de conocimiento del pueblo, el pueblo se expresa de diferentes formas, y una de las formas que tiene es su folclor (I. Vidal).

No obstante, algunos entrevistados plantean que detrás de estos planteamientos del origen popular del folclor, existiría cierta descalificación o caricaturización de la idea que se entiende como “pueblo”.

(...) la Maestra Margot Loyola en su estudio, ella acuña el término de cultura tradicional, porque ella siente que efectivamente la palabra folclor es una palabra que se a manoseado que no han mantenido como el estricto rigor su ascensión sino que este es folclórico entonces como que lo folclórico es lo feo, lo rudo, lo que no es refinado, lo que no tiene un concepto de academia, sino como lo folclórico, “oye tú que *soi'* folclórico”, porque se viste mal, o sea como que va siempre ligado a un aspecto negativo de una visión equivocada (L. Lizama).

(...) llego un momento en que el término folclore, era como algo malo, que alguien hablara con muchos garabatos, ¡qué folclórico habla este caballero!, andaba vestida muy florecida, ¡Oh que folclórica vienes vestida hoy día!, una condición peyorativa (O. Cádiz).

(...) no se le reconoce eso, a lo más como saberes tradicionales, o sea ahí está pauperizada la idea de pueblo, hasta ahí no más (O. Vega).

(...) tiene que ver no lo con lo pulcro, lo folclórico no necesariamente es como fino y elegante, de repente es medio atorrante, patas hediondas, como sucio (P. Vegas).

(...) el folclor es (...) una visión tremendamente, por una parte, diría de sub alternancia o sea no solo diferencia, sino que están debajo de nosotros, son atrasados, gente que no cacharon y se quedaron en el pasado y segundo me sirve para armar discursos identitarios principalmente (A. Ruiz).

Por otro lado, puede apreciarse una importancia de la dimensión temporal a la hora de entender algo como perteneciente al ámbito del folclor. En efecto, la permanencia tras el paso del tiempo, junto con la transmisión generacional, hacen que la comunidad vaya entendiendo estos elementos como propios, actuando como verdaderos saberes comunes, que van configurándose como raíces identitarias para las comunidades a las que representan. Este saber común puede manifestarse en las más diversas formas, tales como la música, la visualidad, la alfarería, las prácticas agrícolas, entre otras. El elemento común es el vínculo con el pueblo/comunidad, lo que les hace folclóricas.

El folclor para mi es lo que permanece, lo que está enraizado, lo que ha permanecido por generaciones, lo que se ha transmitido, es como los elementos más fuertes de un pueblo finalmente, porque son los que han resistido el paso del tiempo (M. Vílchez).

El folclor es aquello que nace en una comunidad (...) que la identifica, es decir una obra de arte, una obra textil, una obra musical, o una obra que se yo, manual (...) es identitario de ese lugar, le da identidad a ese lugar, le da una expresión propia (A. Lazo).



El uso, yo creo que el uso y la vigencia de eso y las características de identidad, o sea que revelan que hay rasgos comunes y que son características de esa expresión (C. Astorga).

(...) si tiene un sentido de identificación comunitaria, eso se transforma en un hecho cultural y con el tiempo, incluso pierde el derecho de autor, después la gente lo hace propio (F. Carrasco).

(...) para nosotros folclor es una forma de expresión de un determinado grupo humano que lo identifica plenamente, (...) ese grupo humano, obviamente puede ir mutando sus costumbres, sus formas, y obviamente se va renovando la gente que forma parte de este grupo humano y te hablo de un grupo humano. En el fondo lo que quiero decir es una especie de comunidad, es decir, hay gente que realiza actividades o formas de expresión que pueden ser de distintas índoles, musical, artístico o visuales, alfarería, costumbres agrícolas, muchas cosas y en el fondo, si hay una comunidad que se identifique con esas formas de expresión, entonces entendemos que estamos hablando de una expresión que es folclórica (D. Barrera).

(...) tiene que ver como cuando el otro ve lo que tú estás haciendo, como el reconocimiento así mismo, descubriendo el saber en comunes, o de lugares comunes (I. Melles).

Yo creo que el folclor viene a recordar la identidad de la gente, pero no desde el chovinismo, sino como que tú tienes la oportunidad de conocer lo tuyo, de apreciarlo, quererlo y compartirlo (L. Fuentes).

(...) cuando está dentro de los ritmos normales de Chiloé, se le considera folclor también (...) si está dentro de la estructura de los ritmos de acá, y se ocupa, es folclor (C. Bórquez).

Resulta importante destacar que debido a la imposibilidad de saber qué elementos cotidianos permanecerán en el tiempo y serán entendidos por una comunidad como propios, es imposible determinar en un futuro qué pertenecerá al folclor y qué no. De



este modo, surge la necesidad de reconocer la importancia que, en el desarrollo histórico de la cultura de las comunidades, tanto urbanas como rurales, puedan tener manifestaciones que hoy son incluso consideradas como “modernas”, como es el caso de géneros musicales como el rock.

El folclor es lo que hace el pueblo de manera, por la necesidad que tiene de hacerlo, o sea el folclor nace así, nadie se prepara para decir esto más adelante va a ser folclor, saber popular (P. Gajardo).

(...) si analizamos las letras de las más tradicionales, probablemente no tengan nada que ver con las letras de esas mismas formas cantada por un Rolando Alarcón, un Víctor Jara, una Violeta Parra, entonces si la letra evoluciona, si el texto evoluciona, ampliamente, porque no será considerado el día de mañana una forma musical que no ha pertenecido nunca al folclor como una fusión de rock o rock folclor, pase a ser parte del folclor (A. Lazo).

(...) el folclor es esencialmente dinámico, es decir, el folclor puede cambiar y hace 100 años no teníamos cumbia aquí, no existía, nadie había escuchado cumbia, y hoy día tenemos ya tenemos “un género de cumbia chilena”, y en 100 años más, seguro que la cumbia puede ser, interpretada por la gente de aquí, puede ser un género folclórico, puede serlo, totalmente, entonces yo no me cierro nunca a decir, esto sí, esto no, porque hay que analizarlo desde el punto de vista de una comunidad (D. Barrera).

Por otro lado, algunos artistas entrevistados (especialmente vinculados a la música y la danza) tienden a diferenciar lo que entienden por folclor propiamente tal y lo que sería la “raíz folclórica”, vinculando esta última con la cultura popular. En este orden de cosas, el folclor aludiría, como se dijo anteriormente, a los elementos que trascendieron en el tiempo, con una transmisión de generación en generación y que las comunidades entienden con un sentido en sí mismas. Considerando las condiciones anteriores, algunos entrevistados mencionan que la creación folclórica, propiamente tal, no sería posible; sino más bien que una creación se podría convertir en folclórica, al cumplir con las condiciones anteriores.

(...) porque todo lo folclórico es popular, pero no todo lo popular es folclórico, las canciones de la Violeta Parra son populares, no son folclóricas, porque todos sabemos que ella las hizo, es creación (P. Gajardo).

(...) todo se va construyendo día a día y el resultado se ve en muchos años, o sea la Violeta Parra no es folclórica todavía, todavía no, a lo mejor se va a folclorizar en algún momento (F. Carrasco).

La obra de carácter folclórico de la Violeta Parra es innovadora, es decir, todo lo que ella recopila, es folclor propiamente telúrico, propiamente tal, y luego lo que ella le agrega, de su cosecha o de lo que faltaba y le agrega, ya es una evolución de eso mismo, no me atrevería a decir que una canción como *Volver a los 17* o como *Al Centro de la Injusticia*, la parte de las canciones de ella, no me atrevería a decir si son propiamente folclor, yo creo que ella sobrepasa los parámetros estrictamente folclóricos y aparece otra cosa (A. Lazo).

(...) el folclor en el caso de la música, es lo que realmente no tiene autor ni compositor, es la herencia que viene por época, y la raíz folclórica se nutre de eso, pero tiene autores y compositores conocidos, entonces, por eso que es de raíz folclórica, en el caso de la música (V. Ibarra).

Así, para las personas entrevistadas la noción de “raíz folclórica” aludiría a la incorporación de los elementos tradicionales del folclor, pero dándoles un giro, fusionándolo con otro elemento, con otro género u otra forma de presentarlo, posibilitando la creación artística desde el folclor. De este modo, la “raíz folclórica” podría constituir la base para el enriquecimiento futuro de los repertorios simbólicos del folclor. Asimismo, y como ha sido discutido en el capítulo conceptual, el folclor mantendría importantes vínculos con la cultura popular: si bien todo lo folclórico forma parte del campo de lo popular (en tanto corresponde al pueblo), no todo lo popular es folclórico, pues en lo popular también hay formas creativas modernas, en las que la identificación de autoría es característica fundamental. Por otra parte, se advierte que la creación de estos subgéneros ocurriría principalmente en Santiago, mientras que en regiones se tendería a preservar el folclor de manera más tradicional.

La raíz permite la creación y que la raíz y el folclor valen la pena en la medida que siga siendo folclor, en la medida que siga alimentando a la gente y que la gente lo siga buscando y lo siga manteniendo (M. Vílchez).

Yo creo que el nombre de raíz folclórica, abre una puerta, te permite decir, tal cosa es de raíz folclórica, o sea tiene una raíz, pero expresa tanto esa raíz

como otras cosas más (A. Lazo).

(...) el concepto de raíz folclórica, que de alguna manera deja a todos más o menos contentos y supone, lo que yo te decía antes, como una mediación, un arte de raíz folclórica, una mediación entre la sociedad contemporánea y las manifestaciones tradicionales, la mejor mediación, para mí es el arte de raíz (J. P. González).

Es que, en Santiago, hay como muchas más corriente, de alguna manera, que se acercan al folclor y llegan hasta con ribetes del rock, *cachai*, pero yo creo que lo que pasa en Santiago, que cuando empiezan a crear corrientes, a veces los subgéneros, por ejemplo, está el Folk rock, o sea se arman nuevos géneros, trovar rock, folk rock, dan más subgéneros y de alguna manera los artistas que hacen la música, se encasillan de alguna manera en esos sub géneros (C. Bórquez).

No hay otro, porque tu es muy raro, solamente en Santiago, encuentras un curso de circo... o un curso de teatro... De compañía de teatro... o de danza contemporánea. En provincia no tienes donde, entonces el conjunto folclórico que empiezas a tocar guitarra, a tocar el acordeón, de repente empiezas a bailar, a cantar, a componer. Y después te sorprenden. Entonces por qué prende Es ahí donde yo definiendo el espacio del folclor, como acción sociocultural comunitaria (P. Díaz).

No obstante, eso no quiere decir que el folclor sea un repertorio de prácticas y saberes estático en el tiempo. El folclor está “vivo”, en la transmisión de generación en generación va evolucionando, se transforma, aunque no con tanta velocidad como otras manifestaciones, y manteniendo siempre algunos elementos tradicionales. Esta transformación, a su vez, implica que el folclor no tenga un dueño, encarnado en la figura de la autoría moderna. En efecto, lo que entendemos como folclor fue construido y complementado por múltiples personas a través del paso del tiempo, lo que le brindaría un carácter compartido o comunitario. En este sentido, podría decirse que si bien la tradición (como en la formulación “cultura tradicional”) forma parte del folclor, el folclor excedería la mera clasificación temporal y tendría una dimensión vital.

(...) cultura tradicional o tradiciones son parte del folclor, pero (...) el folclor también es vida (R. Mejías).



(...) las manifestaciones culturales tienen que estar vivas, también, no creo que sean las tradiciones que remiten a un pasado por que son “puras”, sino que justamente en la medida en que las practican comunidades frecuentemente y que tienen sentido para ellas en la actualidad, estas expresiones si bien son, vienen de un trasfondo histórico o son transmitidas de generación en generación, considero que si tienen que tener una evolución (C. Tapia).

(...) el folclor, me da la impresión, por lo que tú decías, esa cuestión como religiosa, como fija, como estricta, evoluciona no tanto como otras cosas (A. Lazo).

(...) una expresión del folclor tiene que tener mínimo 50 años de antigüedad, esa es una, que no tenga autor, que sea propio de la necesidad de un pueblo (Y. Benavides).

Todas esas cosas, que es folclor, pasan por un montón de manos, por un montón de gente que no es ni más ni menos que el otro. Aquí todo se complementa. No son las redecillas de otras disciplinas artísticas. El folclor es por complemento. Es comunitario por definición (L. Fuentes).

(...) la verdad que hay montones de prácticas que han cambiado y siguen siendo las mismas prácticas porque son recursivas, tienen la capacidad de inventar su instalación en el tiempo, en el tiempo histórico y por lo tanto van cambiando, pero no dejan de ser lo que son (A. Ruiz).

(...) el folclor es evolutivo, en cuanto a la música, no es estático, va evolucionando de alguna manera (V. Ibarra).

Siguiendo la idea que el folclor está en evolución constante, yo creo que la idea de que necesariamente el folclor tiene que ser anónimo (J. Guzmán).

Finalmente, algunas personas entrevistadas provenientes tanto de la práctica folclórica como de la academia, hacen una crítica a la conceptualización de folclor, planteando que sería una especie de producto académico que busca intelectualizar o cristalizar una



práctica cotidiana, generando una representación desde la modernidad de lo que es la construcción una popular con fines culturales o políticos. En efecto, se plantea complicado el definir qué puede considerarse folclor o una práctica folclórica y qué no, por lo que se cuestiona incluso si el concepto de folclor sigue siendo aplicable. En algunos casos, se asocia a una práctica de creación artística o de ocio de una comunidad y no necesariamente con componentes identitarios de la misma.

Folclor más que nada es la versión docta, la intelectualización de la difusión a lo tradicional (B. Velasco).

(...) quienes perpetúan determinadas normas en el tiempo y generan eventualmente una especie de dictadura formal, es la academia (...) los que al final mantienen determinadas normas muy fijas (A. Lazo).

(...) la palabra folclor, porque creo que es un término que a través del tiempo se ha tergiversado demasiado, que es un término que corresponde fundamentalmente a lo que hacen los conjuntos folclóricos, que están muy alejados a lo que es la realidad de patrimonio, de tradición (P. Chavarría).

(...) el folklore en los términos que normalmente se conoce aparece como la representación en el mundo de la modernidad de lo popular, la construcción de popular y la construcción de pueblo, y esa palabra 'folk' lo dice todo (R. Torres).

(...) hay como un puente de separación muy grande entre lo que es realmente es folclor y lo que el gobierno o las instituciones generales dicen que lo que es el folclor, porque si no el folclor se vuelve una pura caricatura, es como el estandarte (I. Melles).

(...) es complicado que exista un lugar de especialistas que diga qué se debe o puede hacer un folclor y qué no se debe hacer (L. Fuentes).

(...) hay como una omisión de algo, que debiera estar presente, que digamos ponemos en discusión en el concepto de folclor, que hoy en día si es aplicable o no es aplicable, pareciera ser que esta como naturalizado que sí, que existe y es una cosa per se, y yo creo que es completamente discutible (A. Ruiz).



Folclor, ya hemos dicho que para mi parecer tiene que ver con los aspectos artísticos y no necesariamente tienen que contribuir a la identidad cultural, local de los territorios, sino más bien, una mediación de satisfacer una necesidad de ocio (J. P. López).

Esta última crítica es de gran relevancia, toda vez que se vincula de manera directa con las discusiones que sostenemos en el capítulo teórico. Si bien para un grupo importante de personas la noción de folclor ha penetrado de tal modo que sirve para la denominación de las prácticas culturales tradicionales que dan identidad a determinada comunidad/pueblo; también existe un grupo de personas que reconoce el proceso histórico de construcción del concepto, su utilización representacional respecto de la diferencia desde el campo institucional urbano y moderno, su rol en la construcción de una identidad nacional homogénea, y por tanto el carácter falaz de identificar las prácticas culturales mencionadas bajo dicha categoría. En la siguiente dimensión se aborda con más detalle esta percepción.

b. Desarrollo histórico

Como fue abordado en el capítulo de discusión conceptual, el concepto de folclor es acuñado en 1846, en Inglaterra, sobre la base de las corrientes románticas asociadas al nacionalismo alemán. Algunas personas entrevistadas son conscientes de este vínculo, reconociendo que la noción se utilizaba originalmente para designar a aquello que tuviera relación con las representaciones que se hacían en torno a la ruralidad y rusticidad. El carácter representacional de la noción de folclor permite a algunas personas discutir críticamente la correspondencia entre folclor y realidad que se intenta representar.

(...) el folclor es una palabra inglesa, folklore, que se crea en 1846 en Inglaterra. Williams Thoms lo acuña como concepto para hablar sobre la escritura, sobre la poesía o los escritos que tenían que ver con imágenes rurales, con conceptos desde la ruralidad o desde los centros urbanos y desde ahí se acuña esta palabra folclor (L. Lizama).

(...) yo creo que en el fondo es la actividad utilitaria, pragmática que hace la gente, no solamente en el campo, siempre el folclor está ligado al campo, pero yo creo que, esos son procesos muy antiguos, yo creo que se hace en todas partes (P. Gajardo).



Es una tontera de pensar que los antiguos campesinos podían ser estudiados desde una [sola] perspectiva y el único interés de eso, creo que tiene que ver con el momento histórico que estaba viviendo Europa, que es el proceso de la unificación, unificar Italia, unificar Alemania, Francia estaba medio unificado por el tema de la Revolución (A. Ruiz).

En nuestro país el término con el tiempo fue evolucionando, acercándose hacia una concepción que evoca una identidad nacional, buscando generar una visión unitaria y una homogeneización en torno a lo que se entiende por “lo chileno”. No obstante, los entrevistados señalan que esta concepción no sería precisa en el sentido de no reconocer, e incluso invisibilizar, la diversidad propia del país, y por lo mismo, actos o elementos que pueden ser folclóricos en algunas zonas, no lo serían en otras.

(...) a mediados del siglo XIX (...) el folclor le dio un sentido, pero más bien político, y por eso que no es aplicable a las culturas indígenas, porque son otras naciones, un discurso (...) centralizado, un solo territorio, un solo pueblo, el folclor se dedicó solo a las cosas campesinas que en el fondo, porque lo campesino (...) la esencia nacional es origen (...) y en Chile eso es súper claro, hasta el día de hoy lo vemos los 19 de septiembre, la unión entre el huaso y el milico, como los huasos salen a desfilas y entregan la chicha que el discurso nacionalista que vienen del campo (A. Ruiz).

(...) en un momento el concepto del folclor sirvió para construir las identidades culturales (C. Tapia).

(...) el folclor en ese sentido para mí fue un dispositivo, o sea la cosa que pasaba por lo que se llamaba folclor, porque el dispositivo folclor se transformaba en nacionalidad (R. Torres).

(...) el folclor está súper marcado por una visión patrimonialista y nacionalista (B. Velasco).

Es muy interesante, el estado nación, necesitaba construirse un patrimonio y dentro de eso un folclor, es muy raro que un país no tenga un baile típico, cierto. Pero qué hacemos en estos tiempos, donde la idea de estado nación empieza a mostrar sus fisuras y empiezan a ganar fuerzas los territorios (M. Rojas).

(...) es que es muy difícil hablar de pueblo hoy en día, incluso de lo popular, porque esa referencia, fueron difícil de manejar en su momento, pero, por lo menos tenían una connotación, que era la connotación de clases, pero hoy en día ni eso, son más en tránsito, son más transversales, hoy en día cuesta mucho imaginarse un pueblo igualitario, que tenga una construcción de clases, una identidad, no hay una identidad en ese sentido, entonces hablar de pueblo, de cual pueblo me estás hablando (A. Ruiz).

En Chile nos hemos esforzado, muchísimo (...) por tener una visión unitaria de este país y yo creo que eso le ha hecho mucho mal al entendimiento del folclor, porque no somos una comunidad completa, de 4.000 kilómetros, somos varias comunidades que convivimos y compartimos muchas cosas en común, pero no podemos enseñar folclor, teniendo una batería de cosas que nos parecen folclóricas y sin decir, que esto es de tal área y entonces, obvio, identifica a los allá (D. Barrera).

Folclor como concepto de costumbres del pueblo creo que responde bien. Más en un país como Chile en dónde cada 50 km tienes comunidades muy distintas (M. Vega).

El Estado al reconocer que el país tiene un paisaje folclórico variado, está reconociendo la multiculturalidad de la nación. Por mucho tiempo, el centro hegemónico capitalino (y capitalista) redujo el folclor al Chile central. A figuras como el huaso, el arado, la empanada, las espuelas, y con ello invisibilizó al resto de las manifestaciones culturales del país. No cabía en este enmarcado los campesinos y sus cantos a lo divino, ni el extremo sur, y, por cierto, menos aún, el Norte Grande de Chile. La artesanía era de Pomaire, y la textil, por ejemplo, de Lirima en el extremo norte, era percibida como "boliviana" (B. Guerrero).

No obstante, el paso del tiempo habría hecho que nuevos elementos fueran apropiados y, por lo mismo, se vayan incorporando a este sustrato de "lo chileno", pasando a formar parte del folclor. Este es el caso de algunos géneros musicales foráneos o nuevas dinámicas de transmisión habrían pasado por un proceso de "folclorización", entendiéndose finalmente como propios (como ocurre con la cumbia y las rancheras). Estos nuevos elementos generan una nueva dimensión, un nuevo ámbito del folclor. Lo mismo ocurriría con manifestaciones como el folclor patagónico, fuertemente

influenciado por el folclor argentino, pero que se “chilenizaría”: a modo de ejemplo de esta doble dimensión chileno-argentina se habla del gaucho de Punta Arenas.

(...) entonces folclorización es cuando tú tienes conciencia que ese fenómeno llevo afuera, incluso lo puedes como rastrear y ves que la comunidad se apropia y lo sigue practicando en forma autónoma, entonces sería como generando alucinación, identidad, todas las definiciones que dan ocasionalidad (J. P. González).

(...) que más folclórico que '[Bailando con tu sombra] Alelí', una canción que cantan todos los cantores de micros, en fin, ahí hay otras dinámicas de transmisión que para mí también son folclóricas, de hecho yo he estado tentado toda la vida de hacer un estudio sobre la Garra Blanca, como ha sido su folclor, que canciones de lo que cantaron en el año 85 hasta ahora cuales todavía permanecen, las que no, cuales hicieron ellos, cuales adaptaron, en fin, hay en toda expresión artística yo creo una dinámica folclórica de permanencia y de cambio, cosa de matiz, de permanencia (M. Vílchez).

(...) a veces en circunstancias que la gente en poco tiempo se apropia de algo, porque satisface sus necesidades, ya sea autentica, espiritual, racional, no sé, pero eso los satisface, se apropia de eso, por supuesto lo transforma y eso mismo hace que sea de ellos (P. Chavarría).

(...) siempre digo, que ya la música ranchera está incorporada en nuestro ADN como chilenos, y yo la acepto como chilena, no es igual a la mexicana, tú la escuchas y te das cuenta el fenómeno de Chanco, un pueblo que se viste de mexicano una vez al año, tú llegas allá y dices “esto que es” ¡todos vestidos de Charro! Y cantan la música ranchera y van los ballets folclóricos que hacen, México en Chile, ya es una fiesta tradicional ahí y este es nuestro folclor (O. Cádiz).

(...) ahora y procesos de folclorización, también aceptados desde los años 60, especialmente en el caso de las rancheras mexicanas, pero quizás de la cumbia, no sé qué primero y de la guaracha, como la posibilidad de género foráneo digamos, que han entrado a estas prácticas, tradicionales, digamos del sustrato criollo (J. P. González).

En la Patagonia, es muy influenciada con la de Argentina, allá manda Argentina, el folclor patagónico y las milongas, entre otras cosas, te transportas, escuchas la música popular que hay en la Patagonia y es la que se escucha en Argentina, por ejemplo El Pequeño Balancín, su folclor es muy muy muy muy, de alguna manera su identidad, la tienen como muy también, hincado a lo argentino, pero con una interpretación chilena, o sea el gaucho de Punta Arenas, al gaucho que es chileno, pero el gaucho también está en Argentina (C. Bórquez).

El concepto de folclorización resulta de importancia, toda vez que permite identificar los mecanismos a través de los cuales determinadas manifestaciones culturales correspondientes al campo mayor de la cultura popular pasan a formar parte de los repertorios reconocidos como folclóricos. Los ejemplos mencionados, por otra parte, refieren a géneros musicales que gozan de importante recepción y práctica por parte de la sociedad chilena, haciendo su ingreso históricamente a través del mundo urbano, lo que permite advertir un desplazamiento respecto de la noción de pueblo, desde comunidades relativamente circunscritas a la sociedad chilena contemporánea en su totalidad.

c. Transformaciones del folclor

En términos generales, las personas entrevistadas provenientes tanto desde la práctica folclórica como de la academia, expresan que cualquier definición de folclor es una cristalización de lo que se entiende por folclor en ese momento. Esta cristalización, por lo mismo no permitiría aprehender la fluidez del concepto ni de las prácticas definidas como tales, cosificándolas.

(...) siento que el folclor, como casi todas las expresiones del arte, han admitido en el tiempo definiciones ad hoc, a determinados períodos quizás, por lo tanto, son como definiciones que están en permanente cambio o en permanente evolución (A. Lazo).

(...) si uno ve el folclor como una tradición inamovible, entonces estaríamos haciendo lo mismo que estaban haciendo hace como 10 años atrás, cuando yo empecé a descubrir este universo, pero la verdad que hoy en día el discurso está mutando (I. Melles).

(...) el folclor termina siendo una forma de cosificación (R. Torres).



Por otra parte, también es posible advertir un consenso respecto de que el folclor se va transformando con el paso del tiempo, debido a que el hecho de la apropiación por parte de distintos sujetos lo modifica, entregándole sentido para su desarrollo en nuevos contextos sociales. No obstante, esta “actualización” no está exenta de roces internos en la evolución inevitable del folclor. A pesar de ello, lo que trasciende como folclor sigue siendo reconocido como una raíz que requiere ser protegida.

Si la definición es como lo identitario, la identidad va mutando, no es una sola, ya no es la misma identidad que era hace 50 años en Chile, el folclor va cambiando, es como inevitable (I. Melles).

El folclore obviamente va cambiando, se va adecuando a las nuevas formas de vida no es algo rígido, por lo tanto, es como el corazón de la identidad (C. Rodríguez).

Fíjate que el folclor mismo, como la cultura misma en general, no me refiero al arte, me refiero a la cultura, es dinámico, va y viene, se enriquece, se descartan cosas, se olvidan cosas, se incorporan cosas, entre la cultura popular y la cultura tradicional hay de repente un límite que se pasa para allá y que se pasa para acá, en que momento lo popular pasa a ser tradicional o folclor, esos son límites que no están bien dibujados (R. Mejías).

(...) en el entendido que todas las expresiones de arte, en tanto de creaciones humanas, evolucionan inevitablemente, es decir, yo entiendo que una institución como esta quiera proteger lo hecho en el tiempo, y es natural hacerlo (...) pero eso no puede excluir la eventualidad de que se le sume al folclor una cantidad evolutiva de expresiones en el tiempo, de aquí para adelante, o sea eso va a ocurrir inevitablemente (A. Lazo).

En este sentido, existen posturas de folcloristas que buscan revitalizar el folclor por medio de la generación de propuestas novedosas, que presenten elementos tradicionales junto con otros elementos que no lo son, o combinando elementos tradicionales para darles una nueva forma. En relación a este tema, destaca el encontrar desde ya una sugerencia para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes relativa a la creación de una línea de financiamiento de carácter mixto, que permita la combinación de distintas disciplinas ligadas al folclor y/o medios de presentación de la misma.

(...) mañana tengo una reunión con el Embajador de Taiwán, porque ellos traen un grupo de Taiwán, extraordinarios en Danza Moderna y vamos a hacer una reunión en el Teatro Teletón, Bafochi con este grupo, para la comunidad para que vean que, nosotros vamos hacer absolutamente folclóricos y ellos van a ser algo moderno, vamos a ver que resulta, si entre otras cosas, esto se trata de eso de ir probando, esto es una búsqueda constante de cosas (P. Gajardo).

(...) esta nueva interpretación del folclor, porque se toma una manifestación tradicional, estática, durante muchos años, le mueves un par de piezas y le sumamos y resulta tan llamativa y atractiva que es como, ¿y cómo se les ocurrió eso, que a nadie se le había ocurrido? (P. Vegas).

Creo que, en el ámbito de las disciplinas, hay que ser flexible. No sé cómo diseñarlo en estos momentos, pero sí que más que ponerle tanta danza, o... Juntar disciplinas con guiones, generar una línea de pronto, una línea interna que sea mixta y se preocupe de los proyectos que exclusivamente mezclan cosas, y que permitan que un circo proponga una itinerancia donde va a tener canto mapuche, payadores y van a ofrecer en vez de cabritas, recetas tradicionales del norte (L. Fuentes).

Yo creo que lo fundamental, tiene que ver con el contenido de lo que se va a presentar, no al medio, porque si yo quiero puedo usar muchos medios, entonces ahí es donde va el problema (O. Cádiz).

Igual tiene que ver cómo, el Fondart antes existía arte integrada, yo creo que el folclor es artes integradas, porque no es solo danza, solo música, solo teatro, solo circo, es como que puede ser todo junto y a la vez (I. Melles).

(...) íbamos a mandar un proyecto de hacer un encuentro de payadores, entonces, uno lo puede mandar a eventos o a folclor y en folclor te dices esto no es folclor, porque son eventos y los payadores no son folclor, porque cantan, es de música y de música le dicen no, no cantan porque ellos son poetas, entonces en literatura dicen que no, porque ellos son folclor (C. Astorga).

Posiblemente el carácter cosificado que suele atribuirse a la noción de folclor sea una de sus principales debilidades. En su uso histórico para la construcción de la identidad nacional, vale decir, en su dimensión política, la noción de folclor ha servido tanto para institucionalizar determinadas prácticas, así como para marginar otras. Esto repercute en la naturalización esencializada de los repertorios institucionalmente legítimos respecto de lo que se entiende como folclor (sublimados en la idea de tradición), impidiendo una flexibilidad y adaptación del término. En este sentido, una estrategia de relevancia consiste en el estímulo a los cruces disciplinarios, ámbito que se desarrolla a continuación.

2. MANIFESTACIONES, PRÁCTICAS Y CRUCES DISCIPLINARIOS

a. Folclor y patrimonio

Las personas entrevistadas provenientes tanto de la academia como de la práctica folclórica, señalan una relación una cierta correspondencia entre el folclor y patrimonio, como dos formas de vincularse con el pasado. Sin embargo, no se ve de manera clara en qué consistiría dicha correspondencia. Componentes como lo identitario, lo popular y lo temporal pareciesen estar presentes en ambos conceptos. Algunos entrevistados mencionan al concepto de patrimonio como más efectivo que el de folclor, puesto que el primero permitiría una perspectiva más amplia que el segundo, que en la actualidad estaría reducido a lo musical y a las puestas en escena de festivales.

(...) hay un componente de tiempo que hace que una determinada expresión se instale como patrimonio, como patrimonio propio, identitario, etc. (A. Lazo).

(...) usted es tan popular lo que hace, es tan propio, tan identitario, tan chileno (I. Melles).

El folclor es el patrimonio de un pueblo, lejos, es sentido de pertenencia, un país sin folclor no tiene arraigo, no tiene pertenencia (I. Vidal).

(...) patrimonio, que es otra forma de vincularse con el pasado, porque el folklore en definitiva también yo lo vi así, era una idea de lo popular, pero lo popular no en el presente sino como una historia que estaba en el presente (R. Torres).



Si tú me dices la palabra Patrimonio, yo te puedo decir que hay Patrimonio tangible y Patrimonio intangible, que tiene mucho que ver con el término folclor, con lo que son las tradiciones, todo tiene que ver, ahora, están claramente libradas, pero no sé si una cosa aparece en la otra (J. Guzmán).

El concepto de identidad cultural y/o de patrimonio inmaterial, parecen ser más efectivos que el de folklor. Más aun ahora en época de globalización, en que los saberes se van refundiendo y actualizando es necesario ampliar lo que entendemos por folklor. Por lo general, se reduce a lo meramente musical y su puesta en escena en festivales (B. Guerrero).

Asimismo, al igual que en el folclor, sigue sin existir un consenso claro en torno al debate interno entre los que abogan por la salvaguarda del patrimonio y los que plantean la imposibilidad de evitar la transformación o reconstrucción de lo que es considerado patrimonial. Más aún, dentro de quienes abogan por la salvaguarda del patrimonio, existen posturas que plantean que lo que se debe proteger es la práctica patrimonial identificada históricamente como tal, debiendo “separar el trigo de la paja” dentro de las prácticas transmitidas para poder llegar a esta, radicalizando una postura respecto de la autenticidad de ciertas prácticas frente a sus transformaciones contemporáneas.

(...) cuando se toma el patrimonio, es muy complicado hacer un trabajo creativo, y eso es lo que hacen los conjuntos folclóricos, si quieren hacer un trabajo creativo, tomen otras cosas, pero no el patrimonio (Y. Benavides).

Sin duda que hay prácticas asociadas al folclor que se han extinguido como prácticas espontaneas dentro de la comunidad y que más bien han sido reconstruidas. La trilla yegua, quien va a trillar a la yegua, cuando hay máquinas trilladoras, pero la reconstruyeron, porque en el trilla yegua se produce una situación tipo minga, comunitaria y hay una tonada que se canta. Las tonadas en los rodeos, no hay dos cantoras cantando necesariamente, sino que ponen un disco, pero a lo mejor en las fondas o en los locales que están alrededor del rodeo si están las cantoras (J. P. González).

(...) aquí se ha colocado cualquier cosa como plan de haciendo salvaguardia, hagamos actividades para la transmisión del conocimiento (...) mándeselo al salvaguardia, pero espérate, sino hay sistema, puedo transmitir todos los

conocimientos que quieras, pero no hay sistema, por lo tanto no hay patrimonio, entonces, hay que entrar a separar la paja del trigo, un plan de salvaguardia, es la cúspide, digamos de un proceso lógico y coherente, que parte con un registro de identificación que sigue con los estudios de expedientes que el estado va a darte, la condición que se encuentre la práctica y sobre eso lo central, (...) la cuestión simbólica, específicamente en que consiste la práctica, cómo está en este momento, cuáles son los problemas que tiene, cómo esta insertada, si esta cuestión se está reduciendo, cuáles son (...) las amenazas que tiene, quienes son los actores involucrados en las amenazas, en fin y luego viene el plan de salud de vanguardia que es, diseñar la intervención, la intervención propiamente tal con todos los instrumentos de seguimiento, indicadores, metas y finalmente evaluación y re-propuesta, una cosa como muy recursiva (A. Ruiz).

Mención especial merece el Programa de Tesoros Humanos Vivos, que busca otorgar un reconocimiento patrimonial a ciertas personas. Cabe destacar, no obstante, que este reconocimiento lo entregan fundamentalmente gestores públicos entrevistados, pues entre las otras categorías de participantes no existen menciones a otros programas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Originalmente, este programa tendría como principio el que el reconocimiento fuese un punto de partida para el trabajo de quien fuese seleccionado. No obstante, el programa se ha vuelto más bien un punto de llegada, con un cariz más protocolar, donde se entrega únicamente un reconocimiento económico. Posterior a ello el Estado se despreocuparía de apoyar el trabajo de estos “tesoros”. A juicio de los gestores, no se trata de mantenerlos bajo una relación de paternalismo, sino antes bien de generar oportunidades en que las personas reconocidas puedan compartir su experiencia y continuar ejerciendo activamente su disciplina.

El tesoro humano (...) la idea era justamente instalar un tipo de reconocimiento que permitiera trabajar, como punto de partido, pero esto fue como el punto de llegada, la foto con el Ministro, la foto con el Ministro de turno y chao, entonces no hay ninguna voluntad expresada por el estado de trabajar con estas personas, hay que hacer un seguimiento, sí, pero no tenía ninguna relevancia, desde mi punto de vista, de garantizar un trabajo útil (A. Ruiz).

El primer desafío es preservar, mantener y fortalecer el patrimonio ya existente, eso es un desafío no menor. Porque hoy tenemos cultores, tesoros humanos vivos, tenemos investigadores, tenemos coleccionistas, tenemos

creadores del folclor que están de verdad con dificultad para poder mantener lo que ellos han sostenido (C. Zúñiga).

(...) las nominaciones que dan Patrimonio Humano Vivo, pertenece al área del folclor y la verdad que me parece que financiar un cultor durante un año, con cierta cantidad de plata al mes, es una aberración, es como si tú en vez de decir que tienes un patrimonio humano vivo que proteger de ahí hasta que pare las chalas, porque si lo vas a financiar un puro año, más encima todo ese año, le vas a chupar toda la sangre, vas a ir a filmarlo, vas ir a ver como hace su proceso de trabajo y todo y después lo vas a dejar en la misma situación que estaba a un principio. Entonces, tiene que ver con que, hay que las expresiones, como cuando de folclor, cuando las encuentras, quiero protegerlas para siempre, no por un rato, ni por un gobierno, tiene que ser permanente y tienes que idear cual es la forma, no necesariamente tiene que ver con pasar dinero a esa persona, quizás puede ser otra la forma, entender cuáles son las necesidades que tiene esa persona, para poder seguir haciendo su oficio o su arte permanentemente, para que eso no se pierda, para mí con eso tiene que ver, como el preservar, como que no desaparezcan las expresiones folclórica (I. Melles).

(...) si tu identificaste un cultor, lo declaraste tesoro humano vivo, hiciste un video de 10 minutos y lo dejaste botado, ándate a la chu... Graba al viejo, diga "oiga enseñe", esto es lo que se hace, que el mismo lo transmita como lo transmitiría a otra persona que va a estar con él (D. Barrera).

(...) lo que hizo patrimonio con los tesoros humanos vivos, con los encuentros maestros donde juntaba cultores con los músicos de la actualidad ... Notable! (C. Zúñiga).

Finalmente, algunos entrevistados plantean sus reparos frente al concepto de "patrimonio", entendido sobre todo desde el concepto planteado por la UNESCO de Patrimonio Cultural Inmaterial, puesto que esta concepción haría énfasis en la división entre lo material y lo inmaterial, cosa que en la práctica resultan indisociables.

(...) desde el patrimonio me di cuenta que había una construcción desde la UNESCO para abajo que es absolutamente machista y patriarcal, ¿por qué?, porque siempre en la historia de la humanidad hubo dos fuerzas

complementarias, la fuerza matrimonial y la fuerza patrimonial, la fuerza matrimonial, el matrimonio y el patrimonio, el matrimonio es el oficio de la madre y el patrimonio el oficio del padre, entonces el patrimonio tiene que ver con los bienes y la herencia y el matrimonio tiene que ver con la educación y el legado que son dos cosas distintas, te fijas, o sea con lo inmaterial y no pueden ir separados (O. Vega).

Pero el patrimonio todavía está, ¿cuándo le han agregado?, cierto como los pulmones así de oxígeno, es decir que no solamente es materialidad, sino que no es tangible, que incluye estas prácticas que no tienen una materialidad tan evidente, tan a modo arquitectónico, existen, pero eso es todo un proceso, son aquellas que yo creo que entienden todavía como que esa construcción (R. Torres).

Resulta de sumo interés la crítica dirigida hacia la noción de patrimonio. En este sentido, se reconoce que el concepto institucional (tanto a nivel de UNESCO como del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) se ha ampliado hasta tal punto que deja de ofrecer distinciones claras y sustantivas para los organismos y las personas vinculadas al folclor. Una crítica de interés reside en las complejidades que la noción de patrimonio entrega en relación a la distinción entre lo material e inmaterial, la que no estaría claramente establecida y que, como se aborda en el capítulo conceptual, arrastra aún la carga objetualizante de su matriz economicista.

b. Folclor y música

Específicamente a propósito de la relación entre folclor y música, las personas entrevistadas refieren principalmente a dos grandes ámbitos. El primero de ellos apunta a la inserción en la industria de la música de raíz folclórica, actuando como mediador entre el folclor propiamente tal y la sociedad urbana actual. Se menciona el concepto de World Music, como un posible elemento que masificaría a nivel global a los productos de músicos locales.

Ahí yo entiendo la mediación de la música popular, que a ellos les llega a través de la música popular, la música de la raíz folclórica, yo lo veo ahí más que llevar a gente que están totalmente ajeno a un mundo sonoro, ritual, vas a ser como turismo chamánico, yo siento que la música popular es la gran mediadora ahí, es la que masifica la música que vienen de esos lugares (J. P. González).

(...) está el concepto de World Music, que es un concepto que apunta a generar una industria y una visibilización a nivel global, con estas músicas locales, a cuál folclor chileno debiera aspirar, o sea el folclor chileno y las prácticas de los pueblos originarios debieran aspirar, porque están todos metidos ahí. Entonces no habría que hacerles el quite a esos, no me parece que sea un concepto que tengamos que imponer al interior de Chile, eso es más bien un concepto de la industria global para que nos entiendan y para tener un nicho ahí (J. P. González).

Por otro lado, se mencionan a los músicos que buscan resguardar al folclore, no intentando insertarse en la industria comercial. Estos grupos escribirían su música para un público específico que ya tendría cautivo.

2 Maulinos, siendo muy buenos, ellos hacen abiertamente un trabajo pensado para el público que les gustan las tonadas campesinas y están tocadas con la guitarra como corresponde y está súper bueno, pero ese público es de nicho, casi para ir a tocar al rodeo y si ellos quieren hacerlo así, está súper bueno, es respetable y lo hacen súper bien y uno puede entender que eso si es un público de nichos específicos (M. Vílchez).

(...) en el caso de la música al menos, está contemplado en nuestro concurso público toda una línea de folclor, toda una línea concursable de trabajo del folclor, por lo tanto está contemplada, esta respetada y esta resguardada, también esta resguardada el folclor en esta institución, eso es verdad, esta resguardado el folclor tradicional con sus innovaciones a la fecha, porque se habla de obra de raíz folclórica (...) entonces hay resguardo efectivamente o sea hay resguardo en esta institución del folclor, no puede no haberlo (A. Lazo).

c. Folclor y danza

En cuanto a la danza y el folclor, se menciona la importancia de la danza como un elemento que sirve no solo para recuperar actividades tradicionales, sino también establecer un vínculo estético con elementos como la naturaleza o el mar, que en gran medida forman parte de nuestra construcción identitaria. Junto con esta visión más tradicional de la danza folclórica, se ve un interés en cómo generar nuevas propuestas para expresar estas dinámicas tradicionales de nuevas maneras.

(...) uno desde la danza tiene mucho para rescatar, desde la naturaleza, el mar, no se... la situación climática... cómo conviven... a qué se dedican... y desde ahí ir rescatando como una identidad en definitiva (P. Moret).

Lo primero que siempre dejo claro, es que Bafochi es una propuesta artística (...) tiene 3 elementos que son básicos. En cada obra nuestra, debe tener un porcentaje elevado de raíz folclórica, porque nadie puede decir, que lo que nosotros hacemos no tiene folclor, luego, sentido del espectáculo, ¿dónde está el sentido del espectáculo nuestro?, en la dinámica, yo no pongo huasos con tutu, no hago esas cosas extremas que alguien se le ocurriera, pero que la gente cuando vaya a ver el espectáculo, lo disfrute, porque si hay algo que los llamados tradicionales, siempre de bajo de perfil (...) Lo otro es carácter universal, es decir, lo que nosotros hacemos ojala lo entienda un niño, un adulto, un abuelo, un japonés, un italiano, me da la impresión que lo logramos, porque nosotros ya llevamos más de 25.000 presentaciones en estos 29 años de vida y en todos los países que hemos estado, de los 5 continentes, la gente entiende lo que nosotros hemos presentado (P. Gajardo).

No obstante, algunos entrevistados mencionan la inexistencia de un ballet folclórico propiamente tal, sino que más bien existiría un ballet académico que adopta y adapta ciertos pasos o técnicas tradicionales para ser incorporados a su rutina. Es posible pensar que esta crítica se vincula con la mayor presencia de la música y la literatura oral en el campo conceptual histórico del folclor, a diferencia de la danza, la que es percibida aún como perteneciente al campo académico. En este sentido, la renovación en el campo de la danza, si bien es percibida como positiva por parte de las personas gestoras, en el caso de otro tipo de especialistas vinculados al folclor es negativa.⁹⁵

(...) la expresión ballet folclor, es inexistente, no podría haber un ballet folclórico, pero se acuña popularmente como conjunto artístico, de danza que utiliza técnicas de danzas folclóricas, pero el ballet folclórico como tal, no existe (J. P. López).

⁹⁵ Al respecto, cabe mencionar que otras personas entrevistadas cuyas actividades podrían ser clasificadas como danzas (como cultores participantes de fiestas religiosas) no perciben su quehacer como inserto en el campo de la danza. Por ende, no son reconocidos así en este análisis.

d. Folclor y artesanía

Como se mencionó con anterioridad, existe cierto consenso en la valoración de la artesanía por su carácter eminentemente folclórico. Se habla de una práctica que ha permanecido en el tiempo. Además, se le reconoce no solo por su materialidad, sino también por su dimensión inmaterial, en el sentido del proceso de las prácticas propias en la creación de la artesanía. Por estas razones, las personas entrevistadas, evidencian su preocupación ante la industrialización en las labores de artesanía, donde se estarían perdiendo los medios tradicionales de creación artesanal, centrándose solamente en los productos ya terminados. Para evitar esto se sugiere, por ejemplo, la creación de un sello que certifique el carácter artesanal de un producto en todo su proceso y no solo en el resultado final. Se toma como paradigmático el caso de Pomaire, donde los terrenos desde los que se recolectaba la greda para hacer sus artesanías fueron vendidos, por lo que los artesanos ya no podían acceder a ellos, y, por tanto, coartando parte del proceso creativo de la artesanía.

(...) la artesanía en sí, la materialidad, y el patrimonio material e inmaterial de la artesanía, está muy vinculada con el habitar, no necesariamente con la expresión objetual de la visualización comercial de la artesanía y el incentivo quizás al desarrollo libre de la creación en todos los sentidos, no a la imitación (B. Velasco).

(...) si tuviera que reconocer prácticas folclóricas, no sé me imagino que en la artesanía. Muy ignorantemente puedo creer que hay ahí algún hecho folclórico en ciertas prácticas que han permanecido y siguen cumpliendo un rol en los guitarroneos, encuentros de payadores, en lo que yo asumo que puede ser lo más folclórico de esta nación que han durado en el tiempo (M. Vílchez).

(...) los verdaderos artesanos son los que tienen el conocimiento, el conocimiento generado por generaciones, que es traspasado que tiene que ver con un simbolismo fuerte (C. Rodríguez).

(...) las artesanías (...) yo creo que hay resguardo, porque ahí ocurre el folclor de otro modo, pero yo creo que ahí es más fijo quizás, hay un objeto que, y un saber que esta identificable, que hay que cuidar (A. Lazo).

(...) poner en valor un poco lo que hace la artesanía, que lo querían hacer con los luthier, el sello de calidad, entonces ese sello tendría que ir a las (...) fiestas populares (J. P. González).

(...) lo que le pasó a Pomaire, ya no les queda greda, porque se privatizó casi todos los terrenos, entonces no tiene autorización para ir a recolectar donde había greda (B. Velasco).

Para intentar rescatar a la artesanía, de estos procesos productivos más industrializados, actualmente se está llevando la apertura de una línea de fondos que busca financiar ferias artesanales, cuyos artesanos hayan sido certificados que siguen los medios tradicionales de creación artesanal. Esto además serviría para formalizar los sistemas de curatorías y fortalecer las asociaciones de artesanos.

Estamos haciendo ahora, se va abrir una nueva línea que es financiamientos de ferias artesanales, que la sacamos de festivales y certámenes, se hace una línea propia de ferias artesanales, que tengo miedo, porque dentro de las posibilidades de personas jurídicas, pusieron con fines de lucro y me quiero morir, porque no quiero que postule un comercializador, entonces les pusimos como que tengan ciertos requisitos, que tengan formatos curatoriales para la selección de artesanos, que tengan por lo menos dos cartas de asociaciones de artesanos o de identidades públicas, que tengan relevancia, que apoyen la feria, como tratar de amarrarlos (B. Velasco).

Lo que quiero es que se dinamice mucho más las posibilidades de hacer ferias, la comercialización más importante con la artesanía, que se empiecen a formalizar los sistemas curatorías y asociación de artesanos para las participaciones en ferias (B. Velasco).

e. Folclor y pueblos originarios

En el discurso de los académicos entrevistados se evidencia la gran deuda que existe con los llamados “pueblos originarios”. En efecto, la noción que se tiene de folclor no pareciese incluir a las producciones de estos pueblos, a no ser que procesos de mestizaje se hubiesen llevado a cabo. Como consecuencia, la noción de folclor operativa al día de hoy solo considera los pueblos originarios a través de procesos de mestizaje en la idea de lo nacional.

Llamados pueblos originarios, también ese concepto ya dice algo ¿no?, aparecieron entonces cómo que la única posibilidad para algunos y eso fue lo que se instituyó finalmente, no se dijo, pero así fue, el que los indígenas no entraran al campo folk, si no en tanto indígenas (R. Torres).

(...) si excluyó, un poco (...) porque siempre se ha hecho así a los pueblos originarios, porque a no ser que pueblo originario folclorice sus prácticas a través de procesos de mestizajes. Como la música andina, por ejemplo, algo que en el mundo Mapuche también existe, pero en menos escala (J. P. González).

(...) quiero ver el día que se abra la línea concursable para pueblos originarios (con ironía) (C. Zúñiga).

Se plantea también la “turistización” de las prácticas folclóricas de los principales pueblos originarios del país. En específico, se muestra cómo el pueblo Rapa Nui ha aprovechado la imagen que proyectan, performativizándola y a su vez, volviéndose esta. En contraposición, se plantea que el pueblo Mapuche no habría logrado movilizar de manera tan eficaz una imagen proyectable en términos turísticos, dado que sus prácticas y objetos culturales seguirían orientados hacia su propia comunidad.

Yo siento que en el caso de los Mapuches es súper distinto, porque lo de los mapuches es súper crítico, tiene una lógica, es muy sobria su forma de expresión y ha sido muy poco utilizada en forma de turismo, en términos como agroeconómicos, pero no puedes decirle lo mismo a Rapa Nui, porque Rapa Nui lo que ofrece es su diferenciación étnica, es el producto que ofrece a diferenciación, lo vive, lo performatiza, pero también es lo que ofrece, como quiere que lo vean y representa como quiere ser visto y como creen que valora ser visto, el mapuche no se está haciendo cargo de esto, no se está haciendo cargo de su propia representación. Pero el caso de los Rapa, un ejemplo de la artesanía, en el caso de la artesanía mapuche, está la discusión, en la platería mapuche (B. Velasco).

(...) los Rapa reconstruyeron una cultura a partir de lo que otros decían que eran ellos, los erradicaron a casi todos, entonces finalmente quienes fueron portadores de la cultura, mucho de transmisión oral, una reconstrucción de lo que fueron, más que haya habido antes una afectividad, una transmisión

tan real, hay una recuperación de la juventud, de lo que se estudió (B. Velasco).

Sobre la base de la marginación de los pueblos originarios del campo del folclor, y de su importancia en términos identitarios para el desarrollo de una performatividad multicultural, existe la posición de que un verdadero reconocimiento de los pueblos originarios pasa por una reconfiguración del Estado Nacional, incorporando las diversas comunidades existentes (en este caso, los pueblos originarios) en tanto naciones bajo un modelo de Estado pluricultural o plurinacional. Este sería un desafío necesario de abordar para el siglo XXI, a diferencia del discurso identitario institucional del siglo pasado.

Pueblos originarios, también ese concepto ya dice algo ¿no? Aparecieron entonces cómo que la única posibilidad para algunos y eso fue lo que se instituyó finalmente, no se dijo pero así fue, el que los indígenas no entraran al campo folk, no en tanto indígenas, si no en tanto ciudadanos, nuevamente una segregación que yo no comparto (...) si vamos a seguir en el rollo de estados nacionales de naciones, que sean naciones pluriculturales o estados plurinacionales tanto que cada nación es una cultura, pero seguir tal cual con el cuento del siglo XX que ya no (R. Torres).

3. DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS DE LA DEFINICIÓN DE FOLCLOR

a. Desafíos del folclor

Si bien se ha discutido en el capítulo conceptual la movilización urbana y centralista que anima el desarrollo del folclor en Chile, los entrevistados no hicieron diferencias entre los desafíos del folclor urbano y el folclor rural. No obstante, debe matizarse esta afirmación respecto de la trayectoria del concepto de folclor para las personas entrevistadas analizada en las primeras dimensiones del presente capítulo, en el que se destacan los complejos vínculos entre la ruralidad y la urbanidad.

Sin perjuicio de lo anterior, y a modo general, se plantea como principal objetivo su preservación y fortalecimiento. Se sugiere, por ejemplo, el uso de redes sociales para poder difundir el folclor desde la misma localidad en que se practica.

(...) yo creo el folclor tiene el desafío en el siglo XXI. El primer desafío es preservar, mantener y fortalecer el patrimonio ya existente, eso es un desafío no menor (C. Zúñiga).

Amplificarlo en la mayor parte de redes y en menos distancias posibles, o sea si tú lo logras que el folclor pueda llegar fácil, directa a través de alguna red social a nuestros alumnos de enseñanza básica y media que mejor forma de acercarse a la música de tradición (C. Zúñiga).

No obstante, el mayor desafío reside en la necesidad de actualizar el significado y el rol político de la noción de folclor como dispositivo de construcción de la identidad nacional. En este sentido, los diversos elementos de la cultura popular harían necesario reexaminar el concepto de folclor, permitiendo su incorporación y reconociendo las prácticas vivas de las comunidades. Así, el folclor debe dejar de ser un repertorio estático de prácticas culturales, un museo imaginario que esencializa nuestra identidad, y debe abrirse a nuevas manifestaciones y dinámicas.

Yo creo que la obsesión por la construcción de un prototipo nacional tiene que pasar, o sea eso ya históricamente no tiene ese sentido, por lo menos no con los mecanismos que se ha hecho, y el folclor en ese sentido para mí fue un dispositivo, o sea la cosa que pasaba por lo que se llamaba folclor, porque el dispositivo folclor se transformaba en nacionalidad, pero la cultura popular tiene sus propias dinámicas y esas dinámicas no están reconocidas por este dispositivo que se anquilosó. Por eso mismo creo que los conceptos no pueden ser eternos, ni los dispositivos que los generan esa. En ese plano yo creo que al folclor mejor dejarlo tranquilo, siglo XX, en el siglo XXI hay que ponerse en otra, en otro horizonte y reconocer las dinámicas que están generando, yo te digo porque he estado metido en estas cosas en el campo de lo 'folclórico' pero sin vivirlo como folclórico, sino desde la perspectiva que eso es sencillamente. Hoy las categorías tan cerradas están cediendo ya y el que quiera resistirse va a quedarse en un museo imaginario (R. Torres).

b. Desafíos de las nacionalidades

Los entrevistados mencionan la importancia del fomento de la producción folclórica de personas inmigrantes. En efecto, la actual ley del fomento de la música nacional, los reconocería como potenciales beneficiarios de los recursos a entregarse.⁹⁶

(...) hay consejeros que dicen ¡oye! hay q preocuparse primero de nuestros folcloristas de nuestros pueblos originarios músicos emergentes, de ellos

⁹⁶ Esta opinión proviene de un gestor público que, sin perjuicio de su posición institucional, omite el hecho de que únicamente las personas con situación regularizada pueden postular a los fondos concursables, escenario que efectivamente margina a una proporción importante de personas inmigrantes en el país.



primero y después de los que viene de otras latitudes de otros lugares. Claro lo que dicen eso desconocen la ley del fomento de la música nacional donde la ley indica que cualquier ciudadano que habite este pedazo de tierra pase a ser potencial beneficiario de los recursos que de allí se otorgan (C. Zúñiga).

Asimismo, se aprecia cierto interés de las personas inmigrantes, sobre todo de padres, de aprender sobre la cultura tradicional del país que los ha acogido y a sus familias. Participando en instancias formativas del folclor local.

(...) aquí en la academia, debe haber entre 8 a 10 niños entre colombianos y peruanos aprendiendo folclor chileno. Eso es una cosa muy bonita, y las mamás, yo converso hartito con ellas, son bien activas, están muy interesadas en conocer que sus hijos conozcan más del país que ellas como madres piensan que sus hijos van a adoptar (P. Gajardo).

Finalmente, la presencia de las comunidades de personas inmigrantes en el país genera desafíos relativos al reconocimiento de las transformaciones de las prácticas y manifestaciones culturales de la población nacional desarrolladas a partir del contacto y la puesta en marcha de nuevos procesos de mestizaje cultural. Estas transformaciones tienen lugar en diversas prácticas culturales, más allá de las tradicionalmente entendidas dentro del campo de las artes, y constituyen la base para una reconfiguración de las experiencias del territorio y el tiempo, incorporando nuevos relatos simbólicos a la cultura local.

Me parece un buen punto a considerar las comunidades inmigrantes. Hay documentado medio millón de personas que están instaladas en esta territorialidad chilena y eso no es puro asunto, digamos de qué hacer, sino de asumir que eso ya está generando una derivada cultural amplia, no solamente musical y bailable, que es lo que normalmente se entiende por cultura, música y danza, etc., sino que hay sociabilidades que la empiezan a incorporar y eso está transformando en modo de habitar el territorio. Sabes que es un proceso que no va a parar, porque esta interconexión en la estamos actualmente es un proceso que se abre a la movilidad por el momento espacial, pero también temporal. Porque van a surgir otras historias que no han sido contadas, y yo creo que la historia local chilena es un constructo que a la luz de estas nuevas conexiones con habitantes de América latina hizo surgir otra historia del mismo periodo (R. Torres).

VI. DEFINICIÓN OPERATIVA DEL FOLCLOR EN CHILE

En el presente capítulo se busca entregar una definición operativa del campo del folclor en nuestro país. Sobre la base de la información presentada a lo largo del documento, es necesario tener en consideración las dificultades existentes para alcanzar una definición unívoca del concepto.

En primer lugar, la trayectoria histórica de la noción de folclor revisada en la discusión conceptual nos muestra el importante rol que los procesos de institucionalización de una ciencia folclórica han tenido en virtud del objetivo político de construir identidades nacionales tanto en sus orígenes europeos, así como en nuestro país. Al mismo tiempo, nos muestra los resultados de un conflicto hegemónico en que la idea de Valle Central, una visión paternalista respecto del rol de los pueblos originarios, y la existencia de procesos de mestizaje cultural han interactuado dando como resultado una forma particular de representación de la diversidad cultural del país, sometida bajo soportes que median entre las prácticas tradicionales de diversas comunidades y el interés de las instituciones y la población metropolitana. Del mismo modo, la emergencia del paradigma del patrimonio cultural, en particular del patrimonio cultural inmaterial, ha tenido como consecuencia la despolitización y tecnificación de las discusiones sobre las tradiciones y sus registros, relegando al folclor como concepto y práctica a una posición marginal, lo que es patente incluso en los instrumentos internacionales comparados. Sin perjuicio de ello, la sustitución de la noción de folclor por la de patrimonio ha permitido una mayor integración entre distintas disciplinas, favoreciendo el reconocimiento de una diversidad de lenguajes estéticos en los cuales circulan las culturas populares y tradicionales.

No obstante lo anterior, también es necesario advertir la permanencia y eficacia social de la que goza la noción de folclor en nuestro país, según la información recopilada en las entrevistas en profundidad. En este sentido, luego de más de un siglo de “ciencia folclórica”, instituciones vinculadas a ella, y el innegable proceso formativo y de reconocimiento realizado por personas dedicadas a la investigación, recopilación y al cultivo de prácticas tradicionales, el concepto de folclor mantiene su vitalidad en asociaciones, organismos, conjuntos y especialistas para quienes la idea de raíz folclórica o proyección folclórica adquiere particular sentido, aunque sin exención de críticas respecto del alcance de tales nociones. Esta permanencia de la noción de folclor también se refleja en la existencia de un público vinculado a estas actividades, que participa activamente en celebraciones, festivales, y encuentros de distinto tipo. En relación a ello, especialmente en lo relativo a la importancia de determinadas prácticas culturales comunitarias, algunas personas especialistas recomiendan un acercamiento



prudente y crítico a la idea de folclor, reconociendo la importancia de otras nociones tales como cultura tradicional, tradición oral, y (nuevamente) patrimonio inmaterial.

Teniendo en consideración estas discusiones a continuación se presenta una primera aproximación para una definición operativa de folclor en Chile. Conviene advertir que esta definición operativa busca sistematizar las discusiones tanto conceptuales, así como provenientes de la información empírica. Algunas dimensiones de esta definición podrían aparecer como contradictorias unas de otras; este escenario refleja que la falta de univocidad de la noción de folclor proviene de diferencias tanto en el desarrollo histórico del concepto, así como de las diferentes posiciones que las y los agentes del folclor tienen respecto de él. Finalmente, téngase en cuenta que no todas estas dimensiones podrán ser abordadas con facilidad con instrumentos públicos de apoyo como Fondart, debido fundamentalmente a la recursividad de iniciativas programáticas existentes y la presencia de nociones con mayor legitimidad política en el país (como la noción de patrimonio).

1. DEFINICIÓN OPERATIVA DE FOLCLOR EN CHILE

El folclor es una representación urbana de la cultura tradicional rural, y simultáneamente la presencia de esta última, entendida como música, danza y otras prácticas tradicionales. En el folclor persiste una relación dinámica y tensa entre tradición y modernidad, que puede observarse, a modo de ejemplo, en la relación de música popular, música folclórica y música tradicional. El objetivo principal de dicha representación ha sido el de satisfacer las necesidades de identificación colectiva que ha determinado a la sociedad chilena.

Como puede observarse en su desarrollo durante el siglo XX, reúne en sí actividades y expresiones que se desarrollan además en contextos académicos —ciencia folclórica, institucionalidad cultural, etcétera—, artísticos —su proyección en la música docta, en la literatura, etcétera, en una música popular más sofisticada— y espectaculares —en el mercado del entretenimiento, en los escenarios, en los medios masivos, etcétera—. Una expresión folclórica puede atenerse solo a uno de estos contextos, o involucrarse con todos, no obstante se vincule mucho más cómodamente, sea el caso, a las músicas, danzas y celebraciones populares que a las manifestaciones doctas.

El folclor dice relación fundamental con las supervivencias de la cultura tradicional en el ámbito moderno, y se encarga de difundirlo en este, de estudiarlo y de exaltarlo, de “proyectarlo”, y de darle un sitio en la heterogeneidad de la nación. El folclor, por ende, tiende a sacar de contexto los elementos de la cultura tradicional de que se ocupa, los escudriña y los adapta antes de llevarlos al ámbito eminentemente moderno. En

palabras del compositor Juan Orrego Salas, “en el folklore siempre se han dado la mano dos fuerzas que al parecer son contrarias pero que en este se complementan: las de la tradición enraizada en el pasado histórico y las de un presente cuya vigencia radica en el hecho de ser este vocero del alma popular en el momento mismo en que el fenómeno folklórico se está produciendo”.⁹⁷

El folclor chileno puede entenderse temáticamente como la sumatoria de sus regiones culturales —archipiélago de Chiloé, Valle Central, Norte Grande, etcétera— o de géneros y estilos danzarios, musicales, técnicas y estéticas artesanales, costumbres, mitologías, etcétera. Existe, de todas, una noción del folclor de Chile como una serie de unidades, de Norte a Sur, que dan forma a un todo que se relaciona con la identidad nacional.

A diferencia de otros músicos populares, coreógrafos, bailarines y otros especialistas vinculados a las actividades folclóricas, entre los folcloristas hay una intención comunicativa especialmente profunda que excede la estilización y el valor estético de sus prácticas. Es decir, mientras que las diferentes artes y actividades performativas y de espectáculo pueden ser vistas como instancias comunicativas —los agentes envían un mensaje a las audiencias, según determinados contextos de codificación y decodificación—, las actividades folclóricas integran esta dimensión cultural de manera mucho más intensa, en la medida que interpelan a la sociedad local o nacional a conectarse con sus raíces y con su identidad más prístina —según los criterios de comunidad, autenticidad, territorio y espíritu—, a través de distintos medios, técnicos y no.

2. DIMENSIONES OPERATIVAS DEL FOLCLOR EN CHILE

A continuación, se presenta un listado de ámbitos que forman parte del concepto de folclor de acuerdo a la información recolectada y analizada a lo largo del estudio. Este listado constituye una síntesis intuitiva de los párrafos precedentes, y podría servir como una base para la definición de eventuales líneas de financiamiento. Conviene tener en cuenta que el listado aspira a la exhaustividad en la identificación de dimensiones en las fuentes de información, y que por lo mismo estas no son absolutamente excluyentes; al contrario, están íntimamente ligadas y en algunos casos sencillamente entregan una perspectiva diferente para abordar los mismos o similares fenómenos.

⁹⁷ Orrego Salas. Op. cit., p. 8.

- **Estado nacional e institucionalidad:** refiere a la promoción y gestión de manifestaciones culturales vinculadas institucionalmente con la construcción de una identidad nacional.
- **Ciencia folclórica:** manifestaciones y prácticas vinculadas con la recopilación, investigación y análisis de prácticas reconocidas como folclor. Incluye discusiones conceptuales sobre las prácticas y los conceptos asociados.
- **Lengua y literatura oral:** prácticas orales y registros asociados con valor histórico y patrimonial. Incluye formas de narrativa, poesía, teatralidad, refranes, adivinanzas, cuentos, chistes, juegos infantiles, entre otros. Puede vincularse además con mecanismos de difusión vinculados con las industrias culturales, en particular la industria editorial.
- **Pueblos originarios:** refiere a las prácticas que movilizan elementos culturales de los pueblos originarios en formas rituales, cotidianas, e incluso asociadas a puestas en escena folclóricas. El foco se encuentra en la existencia de una comunidad reconocida como pueblo originario, en la cual la práctica adquiere legitimidad simbólica. Reconoce, por lo mismo, su inserción en mayor o menor medida en procesos de mestizaje cultural con elementos urbanos o tradicionalmente considerados como chilenos.
- **Tradición rural y urbana:** refiere a prácticas musicales, danzarías y artesanales que representan y movilizan elementos del mundo rural, apelando a las tradiciones, en sus aspectos cotidianos, rituales y de puesta en escena. Por lo mismo, también se reconoce aquí su inserción en procesos de mestizaje cultural a partir del vínculo entre los espacios rurales y urbanos, evidenciando la permanencia y/o recreación de prácticas asociadas a los primeros en los últimos.
- **Música y danzas folclóricas:** refiere a prácticas que movilizan elementos sonoros vinculados a la tradición, de carácter rural y/o urbano (a través de procesos de folclorización), reconocidos por una comunidad determinada como parte de su identidad. Incluye prácticas asociadas a la chilenidad desde una perspectiva tradicional (sobre la base del vallecentralismo) o a comunidades con un fuerte componente local. Se vincula con la idea de patrimonio inmaterial y folclor vida.
- **Celebraciones y fiestas tradicionales populares:** refiere a prácticas regulares y calendarizadas en función de conmemoraciones o actividades cíclicas vinculadas con la reproducción material y cultural de la comunidad. Incluye fiestas religiosas, vendimia, carnaval, fiestas costumbristas, entre otras.
- **Materialidad tradicional y artesanía:** refiere a las manifestaciones folclóricas cuyo producto consiste en objetos de uso cotidiano o ceremonial con valor estético o ritual para la comunidad, que pueden formar parte integral de otras



manifestaciones o tener valor en sí mismas. Incluye la elaboración de artesanías, gastronomía, elaboración de vestuario, instrumentos musicales, accesorios, entre otros objetos.

- **Raíz folclórica y proyección folclórica:** refiere a prácticas y objetos culturales con elementos tradicionales movilizados en una actividad creativa contemporánea, vinculados con una puesta en escena o circulación moderna profesionalizada a través del espectáculo o de carácter formativo. Incluye conjuntos folclóricos, ballet folclórico, agrupaciones musicales, personas dedicadas a la artesanía, entre otros. Incluye, asimismo, su incorporación a medios de comunicación y otras dimensiones de la industria cultural (como la industria fonográfica o audiovisual).

VII. IDENTIFICACIÓN DE AGENTES E INSTANCIA DE DESARROLLO DEL FOLCLOR SUSCEPTIBLES DE APOYO POR PARTE DE FONDART

Una vez ofrecida una definición operativa del campo del folclor sobre la base de la información secundaria y empírica recogida a lo largo del estudio, es posible realizar un primer diagnóstico preliminar respecto del funcionamiento del campo del folclor, de modo de identificar agentes y espacios de desarrollo relevantes para las disciplinas asociadas, así como para examinar las distintas actividades vinculadas con el campo del folclor. Asimismo, se ha recogido información de las diversas etapas del ciclo cultural definido por UNESCO como herramienta que adapta la conceptualización de la cadena de valor a las condiciones específicas del funcionamiento de los ámbitos del campo cultural. De este modo, se espera contar con información que, en primer lugar, facilite la toma de decisiones en relación a la focalización de programas culturales hacia el campo del folclor, y, en segundo lugar, entregue una primera aproximación para el desarrollo de futuros estudios de mayor envergadura que provean información exhaustiva susceptible de ser utilizada como línea base para el diseño, seguimiento y evaluación de las iniciativas de política cultural en la materia.

La estrategia de análisis ha privilegiado la identificación de agentes y espacios de desarrollo a nivel estructural, vale decir, a modo de “perfiles” que forman parte del funcionamiento del campo del folclor en Chile. De este modo, es posible apreciar las características comunes a distintos agentes e instancias, sirviendo de base para una eventual definición de beneficiarios y ámbitos de financiamiento para Fondart. Esta identificación estructural resulta de mayor utilidad para estudios descriptivos, además de ser afín a la metodología cualitativa utilizada en la presente investigación, permitiendo la caracterización de los perfiles mencionados en relación a la estructura del discurso de las personas participantes, con el supuesto de que dicha estructura representa a su vez la estructura del campo del folclor. Por otra parte, dado que el muestreo es por criterios de saturación, no resulta recomendable utilizar ejemplos de agentes e instancias concretas mencionados en las entrevistas como representativos de jerarquizaciones discursivas de la población nacional, debido a que —nuevamente— el propósito del análisis cualitativo reside en develar la estructura de significados del discurso, y no proyectar textos específicos (soportes de discursos sociales) como parámetros poblacionales (datos precisos de determinada población).⁹⁸

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, si el interés de la contraparte técnica del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes es establecer una jerarquización exhaustiva

⁹⁸ Martinic, Sergio (2006). “El estudio de las representaciones y el Análisis Estructural de Discurso”. En Canales, Manuel (Coord.). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM Editores.

y, ante todo, certera, el equipo de investigación recomienda considerar este estudio como una primera etapa para un proceso investigativo de carácter mixto, susceptible de ser complementado por una etapa cuantitativa cuyo diseño muestral sea representativo estadísticamente de un universo específico de la población, con herramientas de medición que faciliten la construcción de rankings, garantizando de este modo una proyección correcta de los estadísticos muestrales a los parámetros poblacionales. En este sentido, los resultados de la etapa cualitativa en un proceso investigativo mixto de carácter secuencial permiten identificar categorías estructuralmente relevantes para la elaboración de instrumentos cuantitativos que permitan realizar jerarquizaciones detalladas.⁹⁹

Sin perjuicio de lo anterior, a lo largo del capítulo se hará mención a diversas instancias y agentes específicos que pueden servir de ejemplos para una posterior identificación exhaustiva. Del mismo modo, en los anexos del documento se encuentra un listado con espacios de desarrollo y agentes relevantes del campo del folclor.

1. AGENTES DEL FOLCLOR

a. Cultores(as)

Si bien los entrevistados no abordan el tema de los cultores desde una disciplina específica (música, danza, artesanía, etc.), existe consenso unánime en la importancia de los cultores como actores que rescatan y preservan lo folclórico, tanto por su valor cultural a nivel nacional como su rescate para las futuras generaciones de la misma comunidad. Sin embargo, se ve cierto temor a la hora de la mediación con estos grupos, puesto que existiría un riesgo de intervención o transformación a la hora de ser mediados. En efecto se sugiere estrategias que apunten a acompañar, aprender o compartir, y no de transformación o “mejora” de sus procesos.

Los cultores que no tienen proyecciones, nada más que mantener la tradición, son los cuasimodistas, ahí tú tienes unos cultores naturales, ahí no hay nada que hacerles, porque ahí no van a escenarios, no van a mostrarse, no están para la fotografía, ellos hacen una actividad por tradición (R. Mejías).

⁹⁹ Creswell, John (2003). *Research Design. Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. Second Edition. London: Sage Publications.

(...) en el caso de Chiloé, por ejemplo, fue fundamental el rescate, porque entiendo para donde va tu pregunta, de todas esas formas coreográficas y musicales, que pertenecieron a la tradición y que se estaban perdiendo, porque eso ha servido de base, para que gente de ahora, compositores jóvenes chilotes, puedan ir haciendo sus propuestas artísticas (O. Cádiz).

(...) los cultores nacionales, como que rescatan tales y tales artistas de la cultura popular chilena, tradicional (P. Moret).

Yo lo que veo ahí es un peligro y sobre todo cuando se mete la Unesco y les otorga como esta distinción patrimonio vivo de la humanidad a ciertas personas, ahí yo veo un peligro, porque ellos nunca necesitaron de eso, para hacer lo que hacen, nadie necesita de eso, lo que sí creo que hay que hacer es acompañar, aprender y compartir y yo creo que eso le falta al Fondart, acompañar, aprender y compartir y no tomar nada, nada, nada (O. Vega).

(...) esos sujetos que participan van a tener mayor dificultad para ser interlocutores del estado, entonces, se necesita un agente mediador que no interfiera demasiado y que todos sean beneficiados (J. P. González).

(...) yo no sé si queremos beneficiar a la comunidad cultora o queremos transformar, porque ya todo el cultor ya tiene espectador, desde hace tiempo (J. P. González).

Por otro lado, se plantean ciertas precauciones a la hora del trabajo con cultores. En primer lugar, existe una preocupación por la pérdida de patrimonio que implicaría la muerte de los cultores, y la falta de trabajo con ellos para recoger esas prácticas y/o saberes. En segundo lugar existen ciertas reservas respecto al financiamiento del trabajo de ciertos cultores, puesto que el apoyo a uno iría en desmedro de otro, lo que podría generar conflictos dentro del gremio al que ambos pertenecen.¹⁰⁰

(...) para mí el ejemplo es Ignacio González o de otros cultores que se están muriendo. Yo creo que el Estado debe intencionar un trabajo con ellos, porque es un patrimonio que se está extinguiendo, se van a morir y se van a perder (C. Zúñiga).

¹⁰⁰ Esta apreciación, por lo demás, justifica la opción metodológica del análisis.



(...) hay que proteger la expresión completa, no solo como a un cultor, o a un personaje, como cuando se entra en ese rollo del gobierno del emblema, como que subes a uno y al resto los dejas a todos como abajo, como que generas conflictos dentro de los mismos gremios (I. Melles).

b. Agentes culturales locales

Como ya se mencionó, resulta importante reconocer y fortalecer el carácter eminentemente local del folclor, y por lo mismo, la gran diversidad que existe dentro del mismo. En este sentido, sobre el financiamiento estatal se plantea una nueva disyuntiva. Por un lado, se valora el hecho de que permita recoger las voces de múltiples actores locales. No obstante, este financiamiento cambiaría elementos de lo local para adaptarse a este formato nacional, coartando en cierta medida la auto- valencia de la comunidad local. Por esta razón se recomienda al CNCA regionalizar los fondos del folclor, con el fin de que sean las mismas comunidades quienes definan qué prácticas folclóricas les hacen más sentido.

Fondart ha hecho algo que es muy importante, es que permitió que las comunidades y las voces de los cultores aparecieran y quedaran registro de ellas, ya sea en videos, grabaciones, eso es lo que ha ocurrido en estos 20 años, han aparecido muchas manifestaciones y voces, de pronto de lugares recónditos y apartados, eso ha sido muy valioso (O. Vega).

Todo esto se ha centrado en la región metropolitana, y la idea del sindicato es poder tener la realidad en cada una de las regiones, o sea tener una información país, porque cada lugar tiene su propia dificultad y cada lugar tiene su propia identidad también, y de ahí se crean las necesidades distintas (V. Ibarra).

(...) no somos un solo folclor, entonces las políticas, tienen que recoger, reconocer la diversidad, reconocerlas y darles espacios, darles espacios, aunque sea local (R. Mejías).

(...) insisto que es una necesidad fortalecer las redes locales, en crear industrias locales. Si se le puede llamar industria (M. Vega).

(...) requiere de una comunidad y requiere cierta autonomía, no es



fomentada por nada, no tiene fomento, por eso cuando se mete el estado en esos temas es re complicado, no es subvencionada, no es promovida, sino que hay una suerte de auto valencia en la comunidad (J. P. González).

(...) debería haber un trabajo más local porque yo no lo puedo pedir al Consejo del pilar central que desde Valparaíso entiendan cómo funciona la cultura del país, es imposible. Eso se tiene que regionalizar. Cada región, cada localidad tiene que tener un lugar de encuentro para dialogar y definir lo que son sus prácticas (L. Fuentes).

Por otro lado, se reconoce el valor que tienen las distintas instituciones locales, como las municipalidades, en promover (ya sea de manera directa o indirecta) eventos o prácticas folclóricas que son relevantes para esa comunidad. En estos casos destacan actividades comunitarias como las fiestas costumbristas y la minga en Chiloé, la recolección de papas en Chiu Chiu, las trillas en el Maule o el apoyo a encuentros de payadores en Putaendo o Casablanca. Estos apoyos locales se considerarían importantes para preservar la identidad local de las distintas comunidades. Además, se reconoce el valor de ciertas prácticas autogestionadas que buscan apoyar económicamente a algún cultor en específico, como los son el caso de las mateadas en la VI Región.

(...) las mingas en Chiloé las organiza la Municipalidad, igual es la minga, pero cuando esta la Municipalidad, hay fondos públicos (J. P. González).

En todos los lugares de Chiloé, se puede encontrar en las fiestas de festivales costumbristas con artistas no conocidos, no reconocidos, folcloristas invisibles, como dice una canción, un cantante invisible y yo creo que esta la posibilidad, tenemos todavía esa posibilidad de en cualquier lugar encontrar una fiesta popular, está inserta en la identidad del chilote y todas esas cosas (...) esas son financiadas, mayoritariamente, por la municipalidad en la época del verano (C. Bórquez).

(...) las cosechas de las papas, tiene ese sello porque específicamente en Chiu Chiu se hace y hay todavía algunos viejos, entonces como allegar recursos para ese lado, a lo mejor lo que ellos necesitan es transporte, llevar a la gente de Antofagasta, subirla y después bajarla, necesitan eso, que otra cosa vas

hacer, productivo, economía turismo, apoyando indirectamente, no directa (J. P. González).

(...) la trilla que organiza la municipalidad donde ya no tiene un fin agrícola porque ya no tiene... se trilla para representar lo que fue la trilla antiguamente. No obstante, también van cantoras y la gente del sector también lo disfruta, pero de fondo hay un afán más representativo (M. Vega).

Lo que pasa es que el principal punto de gestión de los payadores ha sido la municipalidad en donde viven. Entonces cada payador tiene un nicho, desde donde crea sus talleres que es una forma de remunerarse (L. Fuentes).

(...) son organizados por los payadores con apoyo, por ejemplo, mi hermano, generalmente tiene apoyo de la Municipalidad del Fondo regional de Cultura y el de Casa Blanca, ya es organizado por la Municipalidad, y el de Putaendo lo apoya la Municipalidad de Putaendo (C. Astorga).

En este caso las mateadas las mateadas son distintas, porque algunas son en beneficio de un cantor. La mayoría son por iniciativa de juntarse. Y como te decía, además de los cantores llevan a un público que es frecuente, que es gente al que le gusta mucho ese canto, y que lo destacan, “me gusta este canto” y esa gente, y como dándose cuenta de que esto es muy distinto a ver a una cantora tocando el tercer alto en la tonada que dura 6 minutos, sin escenario. Porque no hay escenario en las mateadas. Es en el patio de la casa (M. Vega).

c. Conjuntos folclóricos

Los conjuntos folclóricos son una figura compleja y que suscita diversas críticas. Estas se vinculan con la tensión entre la autenticidad del nexo con la comunidad y el ejercicio de representación de la diversidad cultural en una puesta en escena. Existiría una diferencia fundamental entre los conjuntos que forman parte de una comunidad a la que representan en escena, han realizado labor de recopilación, o se confunden con la categoría de promesantes de fiestas religiosas; y aquellos conjuntos que fundamentalmente realizan un trabajo de puesta en escena, ya sea repitiendo recopilaciones realizadas por otros agentes o bien desarrollando una postura creativa de autoría. Conviene, entonces, recordar de la discusión conceptual la figura del folclor



como una mirada centralista de la otredad, y del rol que los conjuntos jugaron en la representación de los territorios de lo nacional en los espacios centrales.

En términos generales, las y los entrevistados reconocen la importancia de los conjuntos folclóricos a la hora de recoger y recopilar música o danzas. No obstante, recalcan la importancia de informar la procedencia de lo recogido a la hora de su presentación.

(...) el rol del conjunto folclórico sería maravilloso en término de rescate, porque mucho de ellos después se tiraron a recopilar y en ese tiempo había mucho que recopilar y sacrificadamente, no como ahora que hay algunos que recopilan por internet. Pero en ese tiempo salían por los campos a recoger los temas y a rescatar esto de los viejitos que ya están diciendo sus últimas palabras, iban a recoger esos temas, entonces ellos, el conjunto folclórico se dedicaba hacer un intérprete de ese conjunto y rescatar la música y la danza, pero ahora la cosa se ha diversificado mucho (Y. Benavides).

(...) el conjunto folclórico tiene como misión el rescatar un tema o una danza, no sé, hay conjuntos que se suben y lo bailan y no dicen ni siquiera de donde lo recopilaron, no dicen nada, no se preocupan de dar información sobre lo que están presentando, hay otros que sí (Y. Benavides).

(...) en realidad lo que debiera decir, es “Vamos a presentar una propuesta artística basada o un baile que no tiene vigencia o que, si tiene vigencia o que tiene escasa vigencia”, pero hacer el contexto, aquí no se hace contexto (J. P. López).

(...) los grupos folclóricos trabajan como desde un lugar que es distinto a lo que conversábamos inicialmente como que es como rescatar el folclor de un lugar en particular (P. Moret).

Algunos entrevistados, tanto académicos como folcloristas, hacen la salvedad sobre los llamados “grupos de proyección” quienes, en vez de rescatar su folclor local, intentarían replicar patrones o modelos que provendrían de ámbitos externos a las prácticas que representan (sobre todo de la Zona Central), por lo que dejarían de ser folclor.

(...) muchas veces estos grupos folclóricos, que empiezan también a repetir como los mismos patrones y a replicar los modelos que vienen de otros

lados. Como que tampoco se preocupan de rescatar lo que tienen ahí (P. Moret).

(...) los grupos de proyección, son los que distorsionan el folclor, porque la manifestación natural del hecho folclórico, es simple, sencillo es funcional a esa localidad, a ese momento más espiritual, más profunda, lo recogen y hacen un cuadro, una proyección, desarman, cambian, le dan otro sentido (R. Mejías).

(...) están destruyendo en el fondo un entendimiento que sea real, porque claro, nos interesa la puesta en escena, pero nos interesa que lo que estas poniendo en escena, sea algo real, algo folclórico de verdad, no nos interesa volver a ver, o escuchar lo mismo que lleva cantando hace 50 años (D. Barrera).

(...) en la década de los 90 o un poco antes talvez de los 80, ya notaba que la gente, las comunidades campesinas, veían lo que hacían los conjuntos como algo absolutamente bonito para ellos, pero absolutamente fuera de su realidad, es decir, no se reconocían en ese trabajo, como “¡sí, usan unos disfraces lindos!, pero son disfraces (P. Chavarría).

(...) entonces formamos un grupo folclórico, forman un grupo folclórico y lo más interesante de todo que no hacen la música de ellos, hacen de la zona central (O. Vega).

Por otro lado, los entrevistados señalan la existencia de agrupaciones que generarían propuestas de “lo folclórico” que se exhibirían a nivel nacional, sin conocer en profundidad el contexto de origen de los distintos elementos de su creación. A su vez, debido al carácter nacional de su presentación, los espectadores la entenderían como representante de todo el territorio nacional, siendo que esto no sería así. Así, por ejemplo, es posible apreciar conjuntos juveniles en Vicuña (IV Región) imitando las coreografías del BAFOCHI, en vez de su folclor propio.

(...) respecto a la agrupación artística, como salva guardadora del patrimonio inmaterial, yo creo que por el contrario, por dos razones, una porque no necesario tienen el contexto histórico, social, antropológico y geográfico, que requiere y está basado en una propuesta artística, que es dinamizada y

popularizada en todo el territorio nacional, por ejemplo, Bafona hace una propuesta artística, verdad, y muestra esa propuesta artística y algunos creen que esa propuesta artística representa todo Chile y no es así, es una creación, con ese proceso las organizaciones artísticas están generando un proceso de aculturación de los territorios (J. P. López).

(...) es lo que sucede en las expresiones campesinas, que reproducen mucho más el tema de la zona central, es una apreciación mía. En Vicuña, en el norte, el ballet folclórico, pero el juvenil, el infantil, en Vicuña había una agrupación de bailarines que eran bueno, cabritos chicos, pero que reproducían lo que hacía el Bafochi, súper estilizado, copiaban las coreografías (B. Velasco).

d. Asociaciones

Desde el punto de vista de las y los folcloristas entrevistados (música y danza), la situación actual del folclor en Chile ha generado que los distintos artistas se agrupen generando comunidades, asociaciones comunitarias, centros culturales, sindicatos, academias, etc., que velen por los intereses específicos tanto de la comunidad en cuestión, como de su noción de folclor. En estos casos, los entrevistados sugieren que un financiamiento directo a estas instituciones permitiría un desarrollo más expedito de sus actividades.

(...) lo que ha ocurrido con el Fondart es que se han generado Comunidades, Asociaciones Comunitarias, Centros Culturales (O. Vega).

(...) creamos una academia que partió con nueve alumnos y que actualmente hay momentos en que llegamos a los 1.200 alumnos, distribuidos entre la Serena hasta Talca, se hizo regional. Esas son cosas importantes, no hay nadie en la Academia que sea Profesor o esté vinculado, que no haya sido o no sea del Bafochi, porque tenemos el mismo lenguaje, la misma escuela, el mismo sentido de la responsabilidad (P. Gajardo).

(...) el sindicato de folcloristas protege todas las formas tradicionales, está bien protegerlas, porque siempre han sido como muy ninguneadas, el folclor en Chile, ha sido absolutamente ninguneado por la alta burguesía (A. Lazo).

Nosotros en la AGENPOCH, generamos 4 campeonatos nacionales, y lo



llevamos haciendo por lo menos 5 años, con más o menos plata. Quizá en el caso de las organizaciones, una asignación directa sería mucho más rápida (L. Fuentes).

Diversas asociaciones han manifestado su interés en promoción de archivos par el resguardo de material folclórico, sobre todo ligado al mundo de la paya, la lira, la poesía popular, etc. Si bien los entrevistados reconocen el trabajo de la Biblioteca Nacional, Centro Cultural Comunitario Pabellón 83 de Lota Alta y el Archivo de Cultura Tradicional, las personas entrevistadas creen que su uso debería ser mayor. Asimismo, la AGENCPOCH tiene la intención de desarrollar su propio archivo con documentos que ha ido obteniendo a lo largo de los años.

(...) la Biblioteca Nacional ha sido súper importante en resguardar los archivos de poesía popular, y está siempre abierta a que podamos acceder a esos documentos y falta hacer uso de ese acceso y no sé, la AGENPOCH, la Agrupación de Payadores, tenía la idea de hacer también un Centro de Documentación y hay algunos, por ejemplos un payador que ya falleció, regalo sus colección de liras populares y otras cosas, regaló a la AGENPOCH, yo no sé qué habrá pasado con eso, pero esta la intención, yo creo que hay que ordenarse un poco y darle valor a ese trabajo (C. Astorga).

(...) lo otro que creo que es necesario son los archivos, los archivos virtuales, lo poco que nosotros hemos podido subir todavía, porque tuvimos un problema técnico, pero ya vamos a subir más, lo que se logra, como llega a la gente, como se interesan, como consultan, como le sirve a la gente, en definitiva, un material que no es nuestro, sino que es patrimonio de todos, a través de los archivos hacen falta regiones, muchísimas, esa es una buena línea (P. Chavarría).

En el fondo es que los documentos representan un tiempo y un lugar de manifestación de esta expresión y en ese sentido son registros y pueden estudiarse unos con otros, ya sea para estudiar un cambio en el tiempo o cambio regional, como te decía. Y claro, con respecto a los documentos que nosotros tenemos, si, tiende un poco a quedarse en el documento, en la materialidad y quizás un poco desligarse de lo que es el trabajo en comunidad, eso es como el reto en el cual estoy embarcada ahora, estudiando justamente el concepto del folclor, para ver cómo podemos tener este, la dimensión de la comunidad y de su creación y recreación

constantemente, como la podemos identificar, por una parte, estudiar y problematizar (C. Tapia).

(...) el Centro Cultural Comunitario Pabellón 83 de Lota Alta, de la Fundación Cepa, ellos tienen una casona antigua que era parte del Pabellón 83, un antiguo edificio que recuperaron de uno de los pabellones de Lota y ahí tienen un Centro de Documentación y además han ido incorporando de a poco piezas, algunas piezas como de museos (H. Uribe).

e. Instituciones educativas

En cuanto a la relación entre las instituciones educativas y el folclor, tanto académicos como folcloristas coinciden en que existen ciertos elementos de carácter folclórico que serían perpetuados en dichos establecimientos, entre los se mencionan los juegos infantiles, las adivinanzas, entre otros. No obstante, existen casos de rescate de elementos patrimoniales de la comunidad, donde la escuela juega un papel central. En una escuela de Calle Larga, por ejemplo, se recuperó el baile chino por medio del abuelo de uno de los estudiantes que lo había practicado. El resultado fue la reinstalación en la comunidad de la procesión de la Virgen de las Nieves y el rescate del ya mencionado baile. Asimismo, se menciona la realización de ejercicios de memoria comunitaria y el trabajo con los colegios de la comunidad se logró rescatar la celebración de la Noche de San Juan, que se sigue celebrando hasta el día de hoy. En estas iniciativas, sobre todo a nivel regional, los establecimientos educativos actúan no solo como organizaciones de transmisión de conocimientos, sino como centros comunitarios alrededor de los cuales se rescatan formas de sociabilidad y repertorios simbólicos afines a la idea de folclor.

(...) yo creo que hay una institucionalidad municipal, educativa, donde se conservan en las escuelas las adivinanzas, el arroz con leche, las rondas que se transmiten en la educación básica (J. P. González).

(...) canciones infantiles porque son canciones que a veces a través de la escuela se folcloriza, eso sí absolutamente y seguramente ese proceso no para (J. P. González).

(...) hecho folclórico, eso es muy complicado, ¿y cómo lo haces tú en el colegio?, haciendo que el niño lleve a la clase, por ejemplo, historia de su abuelo, que se trabaje con las adivinanzas, con los cuentos, que trabaje con

las plantas medicinales que le dice su abuelita, con los juegos, con las rondas, todas esas cosas, pero que ellos lo vivan (Y. Benavides).

Fíjate que también ocurrió en Calle Larga, que una escuela, uno de sus alumnos, dijo que su abuelo había bailado en el baile chino de Calle Larga, sabes que fueron a buscar al abuelo, el abuelo fue a la escuela, busco a otro chino, llevaron los instrumentos del baile chino que se había perdido, hicieron el vestuario de los chinos y de los niños salieron en la procesión de la Virgen de las Nieves, eso fue lo que les mostraron a todos los, y en la procesión, yo, sino me lloraba todo a moco tendido, el cura párroco, saco la imagen autentica, hicieron la procesión en homenaje a los otros niños que en Chile habían venido a ver cómo eran ellos y los chicos se comprometieron este año a ir a bailarles a la Virgen de la Nieves, y están orgullosísimos que en su escuela, haya sido una escuela que rescato el baile (O. Cádiz).

(...) hicimos una reunión en la capilla (...), nos sentamos los más viejitos y viejitas alrededor, más atrás se colocaron los alumnos de los colegios más modestos, la gente, profesores y todos y empezamos a conversar, nadie sabía nada, tú les preguntabas, ¡No eso se perdió hace muchos años!, si, ya, que interesante, haber les dije, vamos a conversar, porque hace muchos años que nosotros vinimos con Margot para acá y tenemos algo anotado y empecé anotar y empecé a leerles, ¡Aquí a la vuelta vivía doña Juanita la Ñecla!, ¡La que cantaba!, ¿te *acordai*, la viste tú? Y empezaron todos a medida que yo iba leyendo el cuaderno, todos iban aportando datos, todos, absolutamente todos, entonces les dije a los profesores, ¡aquí esta! Ustedes trabajen y ellos fueron a la escuela y ellos les ayudaron hacer los trajes a los niños, ellos organizaron la primera cuadrilla y ahora es la noche de San Juan, que allá en Rari y este año vinieron ex alumnos que habían participado de la escuela y que volvieron de la escuela a la escuela hacerlo. Activamos la noche de San Juan que se hace hasta el día de hoy (O. Cádiz).

No obstante lo anterior, a pesar de que se reconoce a la escuela como un eje articulador de las distintas comunidades, se menciona que, en estos establecimientos en vez de intentar rescatar su identidad local, en general se tendería a trabajar directamente desde el baile o canto folclórico, que es el producto final del trabajo creativo con el folclor, y no con los elementos previos para llegar a ese producto. De esta manera, se sugiere el trabajo con el profesorado para que el folclor de su comunidad se utilice como un recurso transversal para el aprendizaje de las distintas asignaturas, y no solo para



preparar la presentación conmemorativa de Fiestas Patrias. Asimismo, existen algunas asociaciones de folcloristas que están interesadas en trabajar estos temas con profesores y alumnos al alero de algún programa del Ministerio de Educación. Finalmente, es necesario notar que para algunas personas entrevistadas la enseñanza de manifestaciones folclóricas en los establecimientos educacionales no sería necesario, pues se trataría de prácticas que deberían estar arraigadas en las comunidades.

(...) en la escuela te enseñan folclor desde la última parte, que es bailar, bailar es la última expresión de todo tipo, de expresión cultural, de expresión artística, de expresión folclórica, de expresión tradicional, siempre el baile es lo último, porque cuando hablamos de folclor y hablamos de tradición, siempre hay un carácter festivo (R. Miranda).

(...) el Ministerio de Educación, no tienen idea del aporte que pueden hacer nuestros cultores a la educación, a la identidad, a través del ministerio mismo y de las escuelas (V. Ibarra).

(...) hay que seguir afianzando los lugares de las escuelas, formales e informales esta es una tradición que tiene una escuela sin duda, que bien parece informal tiene toda una didáctica involucrada y recuperar eso, a mí me parece una labor súper importante (C. Astorga).

(...) yo creo que mucho en darle herramienta a los profesores, para que, a través del colegio, porque nos hemos dado cuenta que el colegio, es una entidad articuladora dentro de la comunidad, el profesor es sumamente importante, pero que el profesor tenga herramientas y que entienda que lo que está enseñando, es el rescate de la identidad local, no con el fin de que los niños se suban a un escenario y se vistan de folclor, sino que esto es lo que nos pertenece (O. Cádiz).

(...) los profesores hoy en día asumen el concepto de folclor a través de YouTube, a través de los medios de internet y lo hacen solamente con un fin, con un fin de presentar un acto más que entregarlo como recurso de aprendizaje en las distintas asignaturas, entonces para mí ese fue como el desafío, tratar de demostrarle a los niños que el folclor está alrededor de ellos (Y. Benavides).



(...) a los mismos profesores que tienen hoy día de Educación Física y Música, hay que capacitarlos, en el folclor, para que ellos mismos, puedan realizar, con monitores del folclor (I. Vidal).

(...) el folclor en los colegios, se puede abordar de múltiples partes, etapas, llámenla como sean o especies, desde todas las asignaturas, yo puedo utilizarlos como recursos de todas las asignaturas (Y. Benavides).

Creo que falta un espacio paralelo que quizá pueda ser en los colegios, hablando de educación. De un espacio pedagógico que tiene que ir detrás y que me parece un trabajo súper difícil y delicado, muy delicado. Porque también se puede caer en el error de decirle a los chiquillos vamos a enseñarles el folclor de su zona (M. Vega).

(...) ustedes no tienen ninguna obligación de llenarlas de extra programáticas en un colegios, ustedes no tienen obligación de atendernos en forma vacía, ustedes lo que tienen que asegurar, es que la rueda, esa donde ustedes cantan, tenga nuevos seguidores y lo que el Estado tiene que hacer es poner los recursos para que esos seguidores lleguen hasta ahí, porque son niños y si dependemos de que los padres los lleven, puede que no tengan plata o no tengan interés, nosotros lo que tenemos que hacer es velar por esa situación (...) que los niños tengan un reconocimiento frente a sus pares, que son los cantores, no tiene ningún sentido que se suban a cantar a final de año en el acto de fin de año, porque esa rueda no puede cantar en el acto de fin de año (A. Ruiz).

(...) gran importancia tiene la formación de nuestros niños, soñamos con poder contar con Escuelas que dispongan de docentes capacitados, para darle a conocer a los infantes nuestras tradiciones. Que esto se manifieste, no solo en la presentación de Fiestas Patrias, recuperar los juegos tradicionales, contar las historia a través de los cuentos y de la poesía, desarrollar en ellos, toda su motricidad en juegos y la danza infantil, ampliar sus dotes artísticas, por medio del dibujo, las artes manuales y todas las técnicas y fórmulas para entregarles en conjunto rasgos identitarios, más propios de nuestra realidad (R. Mejías).

De profesores, en universidades, y a nivel escolar yo creo que también, como integrar en el currículo, en las materias, pero para eso tiene que haber gente formada (P. Chavarría).

(...) una propuesta personal de la asociación es crear una propuesta didáctica para enseñar en las escuelas y que eso tenga asidero en el ministerio. Porque nosotros lo hacemos (L. Fuentes).

(...) en el colegio nos enseñan a bailar cueca, que ya es un hecho muy contradictorio, porque si fuera un patrimonio que viviera en las comunidades, no debieran porque enseñarse en las Escuelas y se enseñan en las escuelas (...) yo no creo que, en Brasil, la Samba sea un ramo obligatorio en las escuelas públicas brasileiras (M. Rojas).

Las personas participantes del estudio declaran que la importancia de las instituciones educacionales para el desarrollo y difusión de manifestaciones folclóricas se ha canalizado a través de diversas experiencias. Entre ellas se reconoce la modificación de planes curriculares y su adaptación a las realidades y la identidad local. De esta manera, es recurrente ver talleres de acordeón o de folclor como parte del currículum de los establecimientos educacionales, especialmente los de administración municipal.

(...) yo creo que el tema por ejemplo, de la Administración Pública en Chiloé, está muy arraigada al tema de identidad, porque mucho, la mayoría de los colegios, de las Escuelas Públicas funcionan, en el campo, siempre, siempre hay un taller de acordeón, un taller de folclor que son sagradas dentro del funcionamiento de la música y de interescolares, o sea, tiene que haber un conjunto folclórico, tiene que haber su taller de folclor y los niños que cantan folclor, como algo que está inserto en él, no viene por ejemplo de allá en el Plan del Gobierno, pero hay que adaptarlo y hay que hacerlo porque somos chilotes y tenemos que mantener nuestro folclor y nuestras tradiciones que son esenciales para la existencia (C. Bórquez).

(...) hoy día, ha ido creciendo, porque se le dio la posibilidad a los Alcaldes y a los Sostenedores de los Colegios, a tener como en la malla curricular el folclor y hay municipalidades que los están haciendo, Recoleta, Peñalolén, hay que decirlo, Los Espejo, hay como 12, San Bernardo, son comunas que están trabajando con una malla curricular y con nota, y lo han hecho muy

bien, a los chicos los han motivado, se han creado movimientos bastantes fuertes dentro de los Colegios (I. Vidal).

Peñalolén también trabaja súper bien, con 3 agrupaciones que tienen muchos conjuntos por todos lados, Recoleta lo ha hecho maravilloso, el Alcalde de Recoleta, hay que sacarse el sombrero con él, y créeme que el folclor tiene que estar y en los 18 Colegios puso folclor en la malla curricular, y mira todo lo que ha hecho para ayudar a la gente (V. Ibarra).

f. Medios de comunicación

Las y los académicos participantes del estudio identifican un rol eminentemente mediador que tienen los medios de comunicación en el desarrollo del folclor. En efecto, se les considera un agente clave en el proceso de folclorización descrito anteriormente. Vale decir, la apropiación de prácticas externas a una comunidad, que se instalan y que luego se perpetúan en el tiempo como si fueran propias. Es importante reconocer que lo anterior no es exclusivo de elementos provenientes del extranjero, sino que también esta mediación actuaría sobre la noción que tienen de la “chilenidad”, homogeneizándola en torno al huaso(a) de la zona central.

[A propósito de la folclorización] son procesos mediante los cuales prácticas, externas a la comunidad que llegan, especialmente por influencias de los medios de comunicación, se van decantando siendo apropiadas y van siendo cultivadas de una manera ya independiente a los medios, pasa de moda, ahora ya no se siguen tocando, pero ya quedó en la comunidad, ahora eso tiene que ver con fenómenos del siglo XX, segunda mitad del siglo XX (J. P. González).

(...) existe un sobre esfuerzo comunicacional de fijar la chilenidad o la noción de identidad hacia esta performance del huaso y de la huasa muy de zona central, muy de señor latifundista (B. Velasco).

(...) digo que es tradición “oral” entre comillas por que la tradición oral está muy mediatizada hoy en día” (J. P. González).

2. ESPACIOS DE DESARROLLO DEL FOLCLOR

a. Celebraciones populares

El contexto en que se desarrolla la manifestación folclórica es muy importante para su consideración como tal. En efecto, las celebraciones populares permiten apreciar una doble naturaleza tanto representacional como de práctica viva de una comunidad: por un lado, en las celebraciones o actividades eminentemente tradicionales, el acto folclórico es entendido como tal por un observador externo. Sin embargo, para quienes lo están realizando es visto como un elemento más de la celebración. Por el contrario, los festivales de música folclórica sacarían de su contexto al folclor en relación a la comunidad, instalándolo en una lógica de representación y puesta en escena, aunque la diversificación y el arraigo local de ellos son características percibidas como beneficiosas. Si bien se acusa una eventual falta de correspondencia entre festival y práctica comunitaria, esto tendría su origen en la búsqueda de construcción de un sentido de autenticidad en prácticas (como los festivales) que no necesariamente lo poseen. En estos casos, tendría mucho más sentido reforzar el carácter representacional y de puesta en escena de un festival, reconociéndolo como una instancia distinta al acto tradicional originario que se busca recrear.

(...) lo que nosotros llamamos folclor, para ellos es el diario vivir, no es motivo ni siquiera de escenario, no está expuesto en una idea de espectáculo, sino que de una forma de expresar, sentir, comunicarse y pertenecer (F. Carrasco).

(...) el cantor y la cantora de rodeo es una necesidad, manifestar la alegría a través del arte en este caso y no es un hecho folclórico para ellos, para nosotros que observamos, si es un hecho folclórico (R. Mejías).

Yo creo que en los procesos folclorización son más o menos lentos y a largo plazo y hay un área de superposición que no lo ven en cualquier Festival de competencia del folclor, ¿Por qué? Porque, ya ir a un Festival de la Canción con folclor ya es un tema que no es del folclor, entonces si vas allá, ya necesitas una producción, vestirte de una manera (...) en el Festival de la canción no existe en la lógica de la cultura folclórica, entonces ya lo sacaste y si lo sacaste, no hagamos un insectario, sácalo con *tuti*, o sea ponlo ahí, instálalo como el Festival (J. P. González).

(...) pero al final si tu empiezas a mirar los festivales, tienen poco de folclor, y tienen más de difusión y a veces poco de raíz, entonces son un problema, porque se les pone Festival Folclórico de no sé dónde, y allí adentro hay cualquier cosa (G. Espinoza).

Hay eventos grandes y más pequeños que, hay Festivales no competitivos que son como muestras y que está el Festival de San Bernardo, por un lado, y otros Festivales de Folclor, en Valdivia (...) que era importante, muy grande en el gimnasio y con grupos folclóricos del sur. En el ámbito mío, hay eventos de payadores más pequeños y grandes, como el Encuentro de Payadores de Casa Blanca, que ya es internacional, acá en Santiago hay un par de encuentros que son grandes y ya están estables cada año, en el Sur de Chile, específicamente en la Patagonia, se están haciendo Encuentros Internacionales o Binacionales, porque ya la frontera con Argentina no existe y que viene una veta muy nueva y muy fuerte en la Patagonia, y algunas eventos más pequeños y que se han mantenido en el tiempo, como el Encuentro de Payadores de Putaendo, que ya lleva más de 20 años y es un encuentro grande y que tiene mucha convocatoria y que están importantes no hay afiches nunca, pero la gente sabe y llega, es muy bonito y hay un encuentro que hace mi hermano en el Rincón, en la comuna de San Francisco de Mostazal que también lleva más de 20 años (C. Astorga).

En específico se habla de la Celebración de la Virgen de la Merced como una expresión más tradicional que folclórica, puesto que se menciona a este último concepto como muy acotado. Otra celebración que se reconoce vigente en nuestros días, es la Cruz de Mayo cuya celebración se mantendría con naturalidad para sus participantes, no obstante la mayoría de la población la vería como algo ajeno, incluso turístico. Asimismo, otras personas participantes manifiestan su malestar respecto de la apropiación que instituciones como las municipalidades realizan de estas fiestas, criticando la patrimonialización de las prácticas vivas. Las fiestas religiosas presentan, por tanto, complejidades para su abordaje bajo la noción de folclor, sin existir un criterio claro para distinguir lo que es y lo que no es folclor.

(...) aquí tenemos la celebración de la Virgen de la Merced, tradicionalmente lo hacemos siempre, de acuerdo a la tradición, nunca te hablan del termino folclor, muy rara vez, siempre te utilizan lo tradicional, aquí en este pueblo es tradición que se carneé los chanchos para tal fecha, te das cuenta, nos empezamos a dar cuenta de eso, luego nos dimos cuenta, de que el término folclor, te limita mucho, te va coartando, te va achicando (O. Cádiz).

(...) en cosas que siguen tan vigentes como en la Cruz de Mayo, que paso hace poco, hace muy poquito y que la gente lo hace con un fervor, con una naturalidad y el que de repente algunos lo están mirando, mis hijos, ellos lo miran como algo turístico, ¡Oh mira que regio que se hagan esas cosas tan bonitas!, es casi, que lo miran desde afuera, turístico, pero en el ámbito religioso, es uno donde más uno puede apreciar y que lo aprecia el común de la gente (Y. Benavides).

(...) tuvimos varias excursiones con la gente de Lota que tergiversaron lo que era la Fiesta de la Cruz de Mayo, para darle ellos un sentido patrimonial, un sentido de rescate patrimonial y lo que hicieron es cambiar todo el sentido que tiene esta fiesta popular, esta actividad, principalmente en los niños, para transformarla en el evento municipal (H. Uribe).

Con anterioridad, asimismo, se han mencionado actividades de cosecha y otras manifestaciones como la minga chilota. Estas celebraciones, en la medida que se han formalizado a partir del apoyo de agentes institucionales, han derivado en la conformación de fiestas costumbristas.

b. Fiestas costumbristas

A modo general, las fiestas costumbristas se reconocen por su carácter eminentemente turístico. Estos eventos sirven para acercar el folclor a poblaciones que no se relacionan tanto con este. No obstante, se aprecia un surgimiento de elementos folclóricos de otras latitudes (como el chamamé argentino) e incluso elementos abiertamente no folclóricos en este tipo de eventos. En estos espacios posiblemente podría observarse nuevos procesos de folclorización en el futuro.

El turismo que también es importante, el turismo con los Festivales costumbristas (J. P. González).

Lo que pasa que las ferias costumbristas, que ahí tienes otro mundo, me vas a meter en el mundo culinario, ¿qué es lo que tienen las vendimias, las ferias costumbristas?, tienen música, comida y objetos y objetos que comprar, y consumo de algo, de comida, de adornos, de objetos, de algo, también se metió mucho, o sea tú ves en las ferias costumbristas gatitos chinos así, entraron en todos lados, en todos lados entran los comercializadores, la bufanda, la ropa, lo reventa, la mostacilla (B. Velasco).

(...) ahora se está metiendo el chamamé, solito está llegando el chamamé a estas fiestas costumbristas, que se han metido por tantas partes (O. Cádiz).

(...) las Fiestas Costumbristas, también pueden entrar cualquier cosa, la cuestión que tiene que ver con el patrimonio, con la raíz y cosas que no, cosas que son cotidianas que no es que estén malas, pero que no encajan ahí, son de otra envergadura de otra corriente, entonces es un problema (G. Espinoza).

Por otro lado, estos espacios permitirían poder integrar en el mismo lugar varias expresiones, ya sea comida, música, danza, artesanía, entre otras, que en su conjunto se entenderían como folclor.

(...) yo creo que el folclor es artes integradas, porque no es solo danza, solo música, solo teatro, solo circo, es como que puede ser todo junto y a la vez (I. Melles).

(...) si uno secciona y escoge con pinzas ciertas cosas, o los bailes, o los ritos, o las fiestas, o las artesanías, vestuario o la comida que esta tan de moda ahora el tema de la comida, todo es por separado, toda nuestra visión más occidental lo separamos todo, pero si uno piensa cada una de esas expresiones no tienen fundamentos si no es una forma de vida, una cosmovisión, ir a ver no más la vida. Y eso para mí es el folclore en total (C. Rodríguez).

(...) por ejemplo que dicen Fiestas Costumbristas en Peñalolén, por decirte algo, en donde se reúne la comunidad, a través de los artesanos, la gastronomía, las tejedoras, el folclor, el género musical, los juegos populares que tienen en las zonas, esas son las Fiestas Costumbristas y se reúnen todos (I. Vidal).

c. Puesta en escena

En cuanto a la puesta en escena, se le reconoce su valor en cuanto a su exposición representacional no mediatizada de un hecho folclórico. No obstante, como se mencionó anteriormente, al sacar de su contexto al folclor para la proyección escénica, entrarían en juego nuevos factores no propiamente folclóricos. En efecto, algunos

entrevistados mencionan un potencial conflicto entre cultores y artistas debido a estos nuevos elementos de la puesta en escena.

(...) yo creo que estamos más en la puesta en escena y que eso hay que valorarlo y es lo que tenemos, pienso, porque los procesos orales han sido interrumpidos, por la medialidad y yo creo que en la puesta en escena puede haber un apoyo del Estado y eso es a nivel mundial (J. P. González).

(...) en el fondo los folcloristas hacen folclor y son los que van a recoger esta música, o la toman de un disco o de trabajos de otros, sobre música de otros, la llevan a la escena y se la muestran a todo el mundo (O. Vega).

Ahora el que toma eso y lo lleva a un escenario ya estamos haciendo una proyección escénica de una actividad rural, de un hecho folclórico y lo que tiene que ver con el escenario, tiene que ver con otras proyecciones, otras técnicas, un tecnicismo que no tiene que ver mucho con la propia realidad (L. Lizama).

Para folclor pasa yo creo que hay como un conflicto entre un tipo que es un cultor y el tipo que se considera un artista. Yo creo que hay vamos a tener un choque fuerte. Y gente que definitivamente no sigue las reglas del espectáculo, pero que es un tremendo actor cultural del país. Tu jamás le vas a decir ponte de pie, vístete así, di esto... el viejo va a llegar de como venía de trabajar su frutilla y se va a sentar a cantar (L. Fuentes).

Más en específico, esta falta de respeto por el contexto en el que se desarrolla la actividad, repercutiría directamente sobre la misma. Se cita, por ejemplo, el caso de un encuentro de Cantores a lo Divino que se realizó en San Fernando el 2013 donde se privilegió la realización del evento en un teatro por sobre un lugar más apropiado al contexto del acto comunitario. Como resultado los cantores sintieron un malestar al momento de realizar su acto. El llamado es a la humildad y a reconocer el aporte de los folcloristas en el diseño y preparación de estos eventos, no viéndolos simplemente como artistas que viene a “hacer su show”.

El Canto a lo Divino, no ocurre en las escuelas, ni en los encuentros nacionales ni en los encuentros regionales de los cultores, recuerdo la primera vez que fui a un encuentro de cantores de lo divino, en San Fernando en el 2012 o 2013, el encuentro iba a ser en un teatro, Teatro de

San Fernando, yo dije “¡Pero a los cantores de lo divino no los pueden llevar a un teatro, como se les ocurre, si los cantores a lo divino le cantan a una imagen!”, se consiguieron una virgen y la pusieron arriba del escenario, o sea, de una falta de sensibilidad para entender el problema y los cantores se sintieron muy re mal y después en la noche fuimos a comer y comimos en un Colegio de Cura o de Monja y en el patio techado del colegio, así como un gran hall donde juegan los cabros chicos cuando llueve, había una imagen de la virgen, nadie canto, porque todos querían ir acostarse, y yo dije “el encuentro tendría que haber sido acá”, el problema que se mete el equipo a organizar, desde la oficina, sin saber cuál es el contexto (A. Ruiz).

Lo mismo pasó la otra vez, fuimos a un encuentro al canto popular de los poetas, fuimos hace dos semanas atrás, en Santiago, se hizo en la Intendencia, súper ad hoc, pero fue bueno, llegaron cantores a los divinos casi en escuela, para que veamos cómo se han cometido errores en el lado nuestro por ignorancia, nadie nace sabiendo y somos muy ignorantes en muchas cosas (A. Ruiz).

d. Medios de comunicación

Las personas entrevistadas, tanto académicos como folcloristas, concuerdan en que son muy pocos o nulos los espacios en los medios de comunicación para la difusión de contenido folclórico. Más aún, pareciese que no existe mayor interés por parte de las radios en difundir este género, con pequeñas excepciones aún incipientes como la radio USACH, la de la Universidad de Chile y algunas radios locales. Asimismo, se plantea que los altos costos de inversión necesarios dificultarían la generación de este tipo de espacios. Si bien se reconoce cierta quietud de los artistas para acercarse a la radio, por todo el trabajo que esto implica, han surgido iniciativas de programas radiales digitales como “Radio de la Mano” o “El folclor de Chile”.

(...) la cuestión del 20% de la radio es una “chiva”, es decir, hay 20%, pero no hay cuotas, no hay cuotas para la difusión, no hay cuota para el folclor (A. Lazo).

(...) porque ese porcentaje del 20% sea parcelado, y que en ese 20% se considere un porcentaje determinado de música de raíz folclórica (V. Ibarra).

(...) en la actualidad, espacios para el desarrollo de la cultura tradicional o del folclor, no existe, no hay espacios que se especialicen en eso o den especialmente tribuna para este género musical (...) no existen las antiguas peñas, por ejemplo, que se especializaban en eso, o programas de radio, como *Nuestro Canto*, o *“La gran noche del Folclor*, que eran programas o espacios vinculados específicamente para el folclor (H. Pavez).

(...) si uno escucha en la radio, pareciera que acá no se hace nada que no sea rock o baladas, incluso música tropical (M. Vílchez).

(...) a mí me carga hablar de cómo que faltan iniciativas gubernamentales, pero siento que de alguna manera las radios universitarias están ayudando en algo, más la USACH que la Chile (M. Vílchez).

(...) por lo menos mi zona, el espacio que tiene mi zona son los medios de comunicación. Que todavía sumando a la fortaleza que tiene la radio local. Y eso es muy importante allá. Que ahora vamos en ascenso. Por lo menos en Linares de lunes a domingo, el programa folclórico es a medio día, que es lo que escucha mucha gente al mediodía (M. Vega).

(...) hay gente que tiene la iniciativa de poner un programa de radio, y que tampoco pueden hacerlo, porque tener un espacio de radio es carísima (Y. Benavides).

(...) uno podría pensar que podrían sonar en las radios perfectamente, pero no entran en la radio porque hay ciertos bloqueos, así como conceptuales de nombres que hacen que no lleguen, o sea yo intenté por todos los medios que los discos llegaran a la radio, uno que escucharan y vieran que podían tocar o no, y no se dieron ni el tiempo (M. Vílchez).

(...) yo creo que hay una flojera también de nosotros de acercarnos a los medios porque es una pega... es una pega estar tocando, hablar de actualidad... o de pronto ir físicamente... es una pega (L. Fuentes).

Nosotros tenemos páginas. Y el Dángelo hace todas las semanas un programa en la radio que se llama... Radio de la Mano... que es una radio digital. Sale a las 10 de la mañana y se repite a las 10 de la noche (L. Fuentes).

(...) la radio era muy importante y está volviendo hacerlo, porque hay radios virtuales, ahora con conexiones a internet que en cualquier lado son fáciles de sintonizar y están haciendo bonitos trabajos en radios (C. Astorga).

(...) nosotros en un programa, la radio que se llama *El Folclor de Chile*, es un programa en vivo desde aquí del Sindicato lo hacemos (I. Vidal).

Por otro lado, en el último tiempo has surgido programas televisivos que abordan temas tradicionales o folclóricos, los que permitirían evidenciar transformaciones en las prácticas de producción de ciertos elementos, pero no así en la valorización de los mismos como tradicionales. Además, a pesar del valor que se les reconoce como agentes de difusión del folclore, se les critica que caerían mucho en la anecdotización de lo presentado, más que intentar hacer un rescate de distintos saberes o prácticas folclóricas.

(...) tú ves estos programas de corte costumbrista, como son estos *Frutos del País* o el *Recomiendo Chile*, yo miraba una señora la otra vez, estaba llena de máquinas, o sea ella no amasan con los usleros de madera, están llenos de máquinas, están industrializados, pero siempre le dicen a la persona que está animando, dan la receta y después dicen ¡no! Pero este es un secreto que ha venido de mi familia y yo lo sigo aplicando o sea que, entre medio de todas esas máquinas, ella sigue aplicando eso que le fue transmitido, entonces, ahí es donde se ve el folclor (L. Pinto).

(...) el programa Paul Landon, *Tierra adentro*, es como lo primero que a uno se le viene a la cabeza, lo que me gusta de ese programa es que es súper variado ve un poco de todo, porque ahora han salido muchos programas que son mucho más..., con un abuso de la anécdota más bien (C. Rodríguez).

(...) como está la televisión, que eso en parte va cambiando un poco, todo, todo, todo, es muy distinto a lo que en algún momento fue. Ya no existen los rescates, no está ni siquiera la idea de que eso pueda ser rescatado (F. Carrasco).



(...) el recomiendo Chile se centra mucho en la comida porque es un tema de moda y que el programa no lo muestra asociado a todo..., a lo que el contexto (C. Rodríguez).

Las nuevas plataformas digitales han permitido la generación de nuevas iniciativas que buscan hacer un archivo que lleve un registro de distintas prácticas o saberes del folclore de distintas comunidades a lo largo del país. No obstante, estas plataformas no tendrían mayor impacto en la difusión de temas folclóricos a nivel país. Además, al no existir una postura clara sobre qué es y cómo difundir el folclor, se han prestado para críticas viniendo incluso de otros cultores.

(...) la misma Patricia Chavarría, que tiene un archivo y que además ha usado internet para difundir su archivo, no tiene impacto a nivel nacional (F. Carrasco).

(...) fundamos con un amigo una plataforma que se llama patrimonio Tagua Tagua que es una página web (D. Barrera).

(...) el resultado es una plataforma digital, una página web que se llama patrimoniosonoro.cl, la bajamos, se cayó, pero también decimos que no, porque tuvimos más críticas de parte de cultores que como apoyo, comprendemos a los cultores, pero es bien difícil, también trabajar desde nuestra postura (P. Vegas).

(...) lo otro que creo que es necesario son los archivos, los archivos virtuales, lo poco que nosotros hemos podido subir todavía, porque tuvimos un problema técnico, pero ya vamos a subir más, lo que se logra, como llega a la gente, como se interesan, como consultan, como le sirve a la gente, en definitiva, un material que no es nuestro, sino que es patrimonio de todos (P. Chavarría).

El internet ha sido muy importante para afianzar el folclor, aunque parezca raro, pero si, y a mí me atrajo mucho esas características de la virtualidad que tiene mucho que ver con la oralidad, con toda los aciertos y riesgos que tiene la oralidad, el hecho de la comunicación virtual, aunque sea escrita, por mensaje, tiene eso (C. Astorga).

Finalmente, se plantea la importancia de la revista *El Arado* para la difusión de información, conocimientos y prácticas tradicionales o folclóricas en nuestro país.

(...) si tú tienes la oportunidad de leer la colección completa de *El Arado* si el Consejo de Cultura lo hiciera, se leyera la colección completa de *El Arado*, descubrirían muchas cosas y quedarían claros en muchas cosas en quienes tienen que estar (L. Pinto).

(...) ahí hay un compendio de opiniones, de diversas opiniones, no solo nuestras, de lo que el folclor debiera ser, del espíritu, del concepto, de la esencia esperamos para el folclor está en la historia de *El Arado* (R. Mejías).

Con todos sus ripios me parece que la revista *El Arado* vale la pena también, *El Arado* que hay una perspectiva de levantar cierta gente que no es tan conocida o de generar un panteón un poco más específico, como todo el cariño que le tienen a Gabriela Pizarro, la Paty Chavarría, me parece que son figuras súper claves que valen la pena que tengan cierto realce y yo creo que esa es la única revista que se los da auténticamente (M. Vílchez).

3. CARACTERIZACIÓN DEL CICLO CULTURAL DEL FOLCLOR EN CHILE Y NECESIDADES DE FINANCIAMIENTO POR ESLABÓN

a. Dificultades del modelo de financiamiento público

Entre las dificultades que los entrevistados plantean, destaca la percepción de que las iniciativas públicas en el país vinculadas al folclor tendrían cuestionables propósitos, dada la naturaleza misma de las manifestaciones culturales que el Estado pretende resguardar. En efecto, algunos entrevistados alzaron sus cuestionamientos sobre la protección que se hace del folclor más tradicional, planteando que los elementos del folclor que deban permanecer serán los que sigan teniendo sentido para las comunidades, lo que garantiza que tales manifestaciones permanecerán por sí mismas.

(...) entendiendo que hoy en día el folclor está en un estado más bien de ser protegido y de ser revivido y de ser fomentado, que quizá es algo que siempre tuvo el folclor, porque el folclor siempre existió en la medida que una mirada interesada, externa, al fenómeno que lo convirtió en tal, siempre hubo eso, entonces, primero era recopilar cancioneros para que no se extinguieran (J. P. González).

(...) de hecho todos los grupos que tienen esas pretensiones más de folclor son los que menos me interesan, con apellido folclórico, toda esa persistencia que mantener esto para que no se muera y no sé qué, si se muere, se muere (...) Se hizo, fue bonito y a usted le puede seguir gustando, buena onda, pero de allá a decir que esa es la verdadera esencia y que estamos renegando nuestra tradición, es como menospreciar a las sociedades. Y ahí está lo que permanece, la cueca permanece, la música andina permanece, los cantautores permanecen, la trova, los ensambles latinoamericanos permanece, la nueva canción permanece, sino desde la práctica y desde su referente (M. Vílchez).

(...) no hay que revitalizar algo que se está perdiendo, porque nunca existió, o si lo existió ya no existe (A. Ruiz).

En paralelo, a lo anterior se acusa cierto desprestigio, o mejor dicho marginalización que envuelve a la idea de folclor, se vería como una especie de “bicho raro”, un vestigio de otra época, y no como un elemento representativo de la realidad nacional actual.

(...) yo hablo de legitimidad simbólica, que es parecida a la relevancia social del español de Martín Pérez, que es como que finalmente ciertas músicas son todavía vistas como bichos raros, porque no es parte de mi imaginario, no es parte de mi mundo, es lo excéntrico, es lo raro, es lo pintoresco o es lo menos cavado, entonces yo creo que necesitamos varios impulsos de varios lados, para hacer que eso tenga cierta red significación o que sea valioso (M. Vílchez).

(...) la burguesía, reprimió todas esas expresiones marginalizándolas, durante muchísimo tiempo con estos afanes europeístas, entonces lo margina, entonces de ahí que los folcloristas, como todo marginal van y se reúnen, se juntan y se protegen, protegen sus formas (A. Lazo).

Respecto de los fondos concursables, se señala que su principal dificultad reside en los mecanismos de postulación, los que tendrían como efecto el establecimiento de altas barreras de entrada en términos de competencias de diseño de proyectos que terminan excluyendo a las personas con menos capital cultural vinculado a la gestión profesionalizada, efectivamente elitizando a los postulantes. En relación a ello, se menciona que muchos cultores no cuentan con estudios formales que los validen tanto



en su posición de cultores, así como agentes aptos para realizar una postulación por sí solos. A lo anterior se suma el aumento de postulantes, como un elemento que haría difícil garantizar la obtención de recursos públicos. Distintos folcloristas plantean como solución, que exista un registro interconectado entre los distintos actores que ofrecen fondos en torno al folclor donde se guardasen los currículums y los proyectos formulados, con el fin de facilitar la próxima postulación.

(...) la Violeta Parra cuantos Fondart se hubiera ganado, la segunda hoja del formulario la hubiera tirado por la cabeza, es verdad, no todos los músicos tienen esa capacidad (M. Vílchez).

(...) la forma de postulación son demasiadas complicadas, en ese sentido el Fondart se ha convertido cada vez más elitista, porque la gente no se atreve, cómo lo hago (P. Chavarría).

(...) a veces no tenemos las habilidades para redactar un proyecto, pero la intención y la utilidad que queremos presentar es muy bueno (L. Pinto).

(...) el Pepa es un folclorista, podría decir, y quizás el máximo cultor que tiene la historia, históricamente podríamos decir que el Pepa puede ser el mejor, pero queda al margen porque es analfabeto, complicado, y en ese caso siempre tiene que haber alguien al lado y le diga hagámoslo así (P. Vegas).

(...) claro, porque llenar un formulario es complicado, tienen que ser expertos, si hay cursos de hacer proyectos, un cultor verdadero estaría imposibilitado, si apenas sabe leer y escribir (F. Carrasco).

(...) hay un montón de postulación, y aumentan y van aumentando significativamente, el grueso de la postulación en música, es en música popular es el grueso y después el folclor (A. Lazo).

(...) no entiendo porque aún no hay como una red, o sea si nos hicieron subir a todos el currículo, en alguna parte guárdenlo y que uno lo pueda recuperar, es como plataforma web, nivel 1 (I. Melles).

Debiera existir redes sociales, porque hay un catastro de todos los que han postulados, de los que hemos tenido que llenar varias veces, entonces debiera ser como esta es la última vez que lo lleno (P. Vegas).

Finalmente, se menciona que muchas tradiciones folclóricas tienen su raíz en elementos de la religiosidad popular y que, por lo mismo, su financiamiento por parte del Estado podría estar mermado por consideraciones de tipo políticas.

(...) ahora hay más fiestas como de barrio, todo eso es folclor, más allá de la fiesta religiosa, que también existen en todos lados (I. Melles).

Entonces el estado tiene que asumir que una parte importante, por ejemplo, del folclor chileno tiene que ver con la religiosidad popular, entonces a lo mejor hay una procesión en Chiloé que necesita apoyo y cómo lo vamos apoyar si es de la Iglesia y que van a decir los Evangélicos, entonces, cómo lo hacemos (J. P. González).

(...) el Estado va a decir no yo no tengo nada que ver, porque de hecho no tiene nada que ver con la iglesia, la iglesia se aprovecha de eso, que es distinto, pero eso a la iglesia no le interesa, lo único que le interesa es la alcancía que deja en las fiestas (A. Ruiz).

b. Creación y recopilación

Las personas entrevistadas reconocen la importancia de la creación folclórica como elemento mediador entre la cultura tradicional y el mundo moderno. Por esta razón, resulta importante su fomento, valorándose el hecho de que se concurse en una línea propia y no junto a otros géneros. No obstante, se hace necesario una mayor continuidad en los fondos, junto con programa más integral, que vaya más allá de la creación y que considere el trabajo en terreno, junto con elementos de difusión, capacitación y circulación de los productos cuya creación fue apoyada con recursos públicos. Cabe destacar un desplazamiento en el discurso de los participantes, que parecen asumir sin conflictos la posibilidad de hablar de creación folclórica sin perjuicio de las discusiones precedentes. Es conveniente, entonces, recordar conceptos como raíz folclórica o proyección folclórica para reconocer procesos de creación en coexistencia con la recopilación y el reconocimiento de prácticas tradicionales.

(...) yo fomentaría la comunidad con todo lo que tiene y considerar que la música popular, el cine, o sea la producción artística (...) como la mediadora



entre la cultura tradicional y el mundo moderno, entonces ahí si yo creo que algo ha hecho el Fondart de fomentar líneas que tengan que ver con eso. Todo el tema de patrimonio anda por ahí, (...) en la medida que uno fortalezca a los cultores y a al ritual, todos los otros tendrían que venir por añadidura (J. P. González).

Son importantes en términos de la concursabilidad el hecho de que por ejemplo nosotros estemos como fondo de la música del folclor este con una línea propia no este con una modalidad junto a los otros géneros (C. Zúñiga).

En ese sentido el fondo de la música es súper importante, porque ayuda a sacar una infinidad de discos, no una infinidad, pero son varios, pero finalmente cuando terminan esos discos queda todo a expensas de los artistas y volvemos al punto que te dije antes, claro los tipos terminan sus discos, y después no haya qué diablos hacer, cumplen con hacer el concierto que prometieron alguna vez y de ahí quedamos tirados (M. Vílchez).

El concurso tiene un problema, que es la discontinuidad, el problema es más de fondo, que el estado no tiene propósito, más que no tiene plata, hay que poner plata para la cultura, ahí está, arréglesela como puedan, yo ya puse, ¿y para el próximo año?, bueno, postulen de nuevo (A. Ruiz).

La creación, se necesita más inversión en el momento de la creación, más tiempo, mejores sueldos (I. Melles).

(...) yo creo que el Estado tiene, en el caso del folclore generar un programa ojalá un programa específico que pueda trabajar día a día en terreno y con actividades de formación, de difusión y de circulación con nuestros folcloristas (C. Zúñiga).

Por otro lado, folcloristas sugieren una flexibilización en cuanto a la justificación de los gastos de los fondos, puesto que las lógicas por las que se rige la creación y práctica folclórica son distintas a las de otras disciplinas. En efecto, elementos como alimentación o alojamiento, generalmente son cubiertas de formas que quedan fuera de las lógicas más institucionales, lo que dificultaría tanto la formulación del proyecto



como la rendición de cuentas del mismo. En efecto, dos importantes dimensiones vinculadas con este tema son el carácter informal de gran parte de la economía de las actividades culturales tradicionales (de ahí las dificultades de justificar gastos con boletas) y por otra parte la existencia de una economía de dones en las que el gasto tiene lugar a nivel comunitario, con altos niveles de generosidad, y sin necesidad de una retribución inmediata (“hay que *rajarse*”).

Es que vienen con la lógica de oficinas, entonces de formalidad, a lo más van a almorzar y están considerados un vale, bacán, pero esas lógicas no son las que se aplican acá, porque acá se aplica, pucha vamos a tener que ir a la feria, no me van a dar boletas, vamos a tener que cocinar, vamos a tener que tomarnos unos vinos, comprar unos libros en una librería vieja, usados, o un vinilo que te encontraste y nadie te va a dar boleta (P. Vegas).

(...) la agrupación social o la junta de vecinos que postula, al arriendo del bus para ir a este evento o la necesidad del refrigerador, las mesas y las sillas, para poder armar en la junta de vecinos o vestuario, para estas festividades. En el caso de Fondart, tú todas estas demandas que son muy sociables, no las consideras parte de un proceso de creación, el Fondart lo intelectualiza y al intelectualizarlo lo distancia (B. Velasco).

Y lo otro que en los proyectos del Fondart, que tienes que justificar hasta el último peso que te gastas (...) Que tienes que alimentarlos a todos, sea en la onces, el desayuno, como que la comida va la experiencia folclórica (...) Y también la cultura del folclor tiene mucho que ver con te rajés, hay que rajarse, tiene que ver con las confianzas (I. Melles).

(...) los colegas míos llevan un proyecto de ser un festival en una isla perdida de Chiloé y los tipos piden 500 mil pesos y la gente dice, ¡No, esto está malo!, colegas míos, ¡no puede ser!, ¿cómo van a gastar eso?, alguien se está yendo con la plata por dentro, como se te puede ocurrir, lo que pasa que ellos no quieren ganar plata, primero que nada, quieren hacer su festival, lo hacen con los mínimos recursos, ellos mismos ponen las cosas, las mayorías de las veces y están pidiendo lo que dices tú, para arrendar, para comprar, para movilizarse, cosas así, nadie cobra, entonces esos mismos proyectos cuando yo los he evaluado, acá la gente los mira muy mal, y dicen, pero como cobran tan poco, creen que no es serio, entonces debe ser una mierda y no es así, porque es al revés (...) porque generalmente el tipo que viene de otra isla, se



aloja en la casa de él y le dan alojamiento, comparten la comida, ni siquiera piden comida, te das cuenta que es una cuestión (F. Carrasco).

Por otro lado, se sugiere la generación de una línea de financiamiento ampliado, que implique no solo una mayor cantidad de recursos a invertirse en un proyecto, sino que también permita un tiempo de ejecución mayor. Puesto que se menciona que la actual dinámica de financiamiento del Consejo caería en una lógica cortoplacista del hacer, de generar un producto y no permitiría un trabajo en mayor profundidad con las comunidades y los cambios que estas están enfrentando sobre todo en regiones.

Yo creo que las necesidades de financiamiento son tan grandes que van a superar cualquier disponibilidad de recursos, entonces yo creo que habría que equilibrar dos cosas, uno, el monto de los recursos, porque con 5 millones, con 10 millones, hay ciertas cosas que puedes hacer, pero cuando estamos hablando de cosas tan profundas como esta, no te sirven, entonces habría que tener como una dualidad, hombre mujer, como todas las cosas, día noche, agua fuego, todo es dualidad, puedes financiar actividades más pequeñas y podemos financiar cuestiones de más largo plazo, que tienen que ver con temas más de políticas, políticas en el sentido más de mayúsculo, cuestiones más utilitarias que puedes mencionar a corto plazo, alguien quiere hacer un encuentro de cantores a lo humano y a lo divino, necesita 5 millones, bueno, tú puedes financiar eso, entonces, tienes que hacer cuestiones más grandes, o sea yo creo que aquí, debieran haber dos niveles de financiamiento, porque los Fondart duran un año, y en un año puedes hacer algunas cosas y con pocos recursos y no solo, que es el otro tema, vinculado con cuestiones artísticas, yo creo que hay que hacerlas, pero no solo con eso, yo creo que hay que ampliarla, sobre todo, en las regiones (G. Espinoza).

(...) el Fondart en general, son proyectos de 3-5 meses de ejecución, no le veo largo aliento, ni largo alcance, creo que ahora se abrió una línea que podrían ser 2 años como una continuidad, deben ser las minorías absolutas, en general son proyectos súper acotados (M. Rojas).

c. Producción

Se reconoce la necesidad del trabajo de un equipo producción como parte del abordaje integral de la generación de un producto artístico. Orientándolos en las búsquedas de sonidos y otros elementos que en la práctica folclórica no suelen estar presentes. En el

fondo, esta recomendación puede ser interpretada como una orientación para los agentes vinculados con la puesta en escena (artistas de raíz folclórica, proyección, o conjuntos folclóricos), así como también para el estímulo de la colaboración entre cultores tradicionales y agentes culturales “modernos”.

(...) hay que aprovechar de mejor manera la oportunidad de financiar 20 discos al año en géneros como raíz folclórica y docta y apoyarlo con un equipo de producción (M. Vílchez).

(...) yo creo que hay varios artistas que les ayudaría tener un productor musical, un director que les ayudara ciertas búsquedas de sonidos, como ocupar o no ciertos instrumentos, que, si no tienes plata para ocupar el violinista, no ocupes un teclado en tu casa, como ese tipo de cosas hay muchas composiciones (M. Vílchez).

d. Difusión

Como se mencionó anteriormente, la difusión del folclor por parte de los medios de comunicación es muy limitada. Debido a esta razón, las personas entrevistadas, tanto quienes se han adjudicado un proyecto Fondart como quienes no lo han hecho, sugieren el uso del canal estatal Televisión Nacional de Chile y de la señal estatal cultural recientemente creada. Se recomienda además la creación de un programa radial de folclor de libre uso, que podría cederse a las radios interesadas y ser subidas a distintas plataformas digitales. Asimismo, se plantea la necesidad del apoyo de un equipo de difusión, que pudiese coordinar y articular alianzas entre los distintos artistas favorecidos por el Fondart para poder difundir de mejor manera sus distintos proyectos. Frente a esta recomendación, conviene tener presente el contexto del proyecto de creación de un canal cultural y educativo, libre de publicidad, por parte del Ministerio Secretaría General de Gobierno, con la colaboración del Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Este canal podría constituir una importante oportunidad para fortalecer la difusión de actividades vinculadas al folclor, superando además las críticas relativas a la representación en los medios de comunicación mencionadas con anterioridad.

Al Estado no le cuesta mucho hacer un programa radial de media hora y mostrar eso y hacerlo, empaquetarlo, en 18 programas cuando están listos los discos y mandarlos a las radios de provincias así como a las radios de acá, cuando tengan un espacio sino quieren si quieren llenar su programación ahí está, ocúpelo, libre uso, cederlo, o subirlo a plataformas digitales, hay varias maneras de hacer algunos esfuerzos, pero sí creo que necesitamos



emparejar la cancha como dice la gente de los programas de estos de asistencia lista (M. Vílchez).

(...) que hay q buscar soluciones. Eso se hace visibilizando lo que esta y entregándolo y poniéndolo en la actualidad y poniéndole una página web, un programa de radio entretenido (P. Vega).

(...) yo creo que difusión para los payadores es el punto crítico para nosotros. Es donde más tenemos problema porque no se conoce lo que hacemos, porque se mal conoce (L. Fuentes).

Sí, claro que hay un problema de difusión, pero el resultado es ese, que año tras año, se pierden recursos para eso (F. Carrasco).

La cantidad de discos que se han producido gracias a Fondart. ¿Dónde están?, porque Televisión Nacional, que se supone que es del estado, no tiene una red de difusión de eso, y de todos las obras tanto musicales, teatrales, dancísticas, de investigación o sea todas las líneas del Fondart no tienen canal de difusión (R. Miranda).

(...) yo creo fundamental también la difusión, fundamental también, que este canal de televisión, anunciado por la Presidenta de la República, tenga un espacio dedicado específicamente para el folclor, para que tenga, digamos, la difusión que se merece el folclor (H. Pavez).

(...) les ayudan como lo hace el sello azul, el sello azul tiene un puro equipo o tuvo en sus buenos años, un puro equipo de difusión y ellos toman a los 10 tipos del folclor y con esos mueren y hacen todo el trabajo de fonos a radios, porque es obvio que un tipo que maneja a 10 artistas va a trabajar mucho mejor que 10 artistas que se manejan así mismos que tienen además que hacer una pila de cosas (M. Vílchez).

e. Exhibición



Tanto los académicos como los folcloristas entrevistados plantean la necesidad de facilitar espacios para la exhibición y encuentro de las distintas manifestaciones folclóricas, ya sea por medio de la instalación de escenarios para ciertos eventos o bien a través de la facilitación de espacios, salas, teatros y toda la infraestructura cultural pública. No obstante, se advierte que el Estado no debería intentar convocar a estos eventos, limitándose a ser solo un catalizador. Por otro lado, se sugiere el apoyo del CNCA en la circulación a nivel nacional de los proyectos ganadores del Fondart, una vez que estos están terminados. Esto va en abierta oposición a la reciente indicación de las bases de concurso, en que se obliga a las personas beneficiarias a realizar actividades de difusión explícitamente sin considerarlas dentro del presupuesto del proyecto.

(...) un apoyo indirecto, o sea como un apoyo, que pongan un escenario, los micrófonos, un apoyo más piola, necesitan a lo mejor herramientas para construir algo o madera, no sé un apoyo, pero tratando de intervenir lo menos posible en el evento mismo (J. P. González).

(...) ya que varias salas se hicieron con platas estatales, debería haber una instancia que hiciera de mediador con las salas regionales y decir un día en la semana para una tarde o le vamos a dar ocho fechas en el año para que hagan presentaciones (M. Vílchez).

(...) quizá generar encuentros y que la gente se pueda relacionar desde ese lugar de acción a través de conocer los grupos que hacen danza y que se sientan representados y que sientan identidad en lo que están presentado y se puedan generar encuentros nacionales (P. Moret).

Entonces que el Estado debe favorecer la posibilidad del uso del espacio público, como infraestructura cultural, para la artesanía, para el folclor, para la expresión, es súper importante (B. Velasco).

Por ejemplo, que uno termina un proyecto creativo, estrena la obra y tiene que dar cierta cantidad de funciones, como que igual debiera haber un momento en que el Consejo te agarran y ellos mismos te llevan a los lugares, como que no sea solo responsabilidad tuya, volver a postular a otro fondo para la circulación, donde está la responsabilidad del Consejo que yo está financiando a toda esta gente, en un momento me hago cargo que todos estos montajes se muestren a nivel nacional (I. Melles).

(...) quiero hacer un encuentro de baile chino cototo lo ideal no sé, es que hubiera un fondo que diga, bueno, vamos a aportarle para facilitar el encuentro. Quizá el Estado en ciertos aspectos del folclor debiera ser un catalizador, pero nunca el punto convocante (...) cuando te organizan algo que tú tienes que organizar, yo creo que eso es un daño a la larga (L. Fuentes).

Finalmente, se sugiere el apoyo a festivales locales ya organizados, no solo en términos de financiamiento, sino por medio de un equipo que apoye la gestión y los elementos más logísticos del festival, puesto que se reconoce que muchas veces quienes los organizan no contarían con los conocimientos necesarios para ello. Se recomienda también, salir de esta lógica del “show” a la hora de pensar en los festivales, de modo de estimular la construcción de un vínculo íntimo con la comunidad.

(...) yo creo que falta, quizás no es tanto las lucas, yo creo que lo que falta, quizás es gente que venga a los lugares y que maneje de alguna manera, realmente el tema de gestionar las cosas de buena manera, lo que falta en Chiloé, es gestión y de alguna manera organización más elaborada, porque las organizaciones son como, hay mucha plata, pero yo creo que las organizaciones, pero la gente que organiza, no tiene los conocimientos (C. Bórquez).

Claro, conocimientos técnicos, infraestructura, capacitación, porque las lucas están, si todos sabemos que las lucas están, pero yo creo que lo que falta es eso, conocimientos técnicos para elaborar, los festivales y así, yo creo que esa es la forma ideal para ayudar a la cultura y al folclor (C. Bórquez).

Potenciar por ejemplo que hayan recursos para organizar eventos y también encuentros con la comunidad, entre comunidad y cultores, que generalmente se hacen, pero faltan recursos, por ejemplo los encuentros de cantores que se hacen en varios sectores que yo conozco, entre esos que tengan mayor recursos, por todos estos temas de traslados, etc., todo lo que involucra hacer un encuentro de ese tipo, pero no pensarlo como show, no sé si me explico, cuando se miran este tipo de actividades, piensan en el show, en el show masivo, en el escenario, en mucho público, pero no, pensarlos al revés, una cosa más íntima, un encuentro de los mismos cultores y que ahí se provoquen instancias de diálogos, de participación, de

encuentros, simplemente eso, encuentro de la comunidad y con la comunidad (H. Uribe).

f. Consumo/participación

En cuanto a la distribución al público general de los productos financiados por el Fondart, las personas entrevistadas sugieren que se les ponga un valor tope, con el objetivo de que se venda a un precio preferencial que favorezca el consumo. Por otra parte, se plantea la necesidad de generar nuevas audiencias para el futuro, a través de un trabajo de apreciación del folclor en sus distintas dimensiones con escolares, retomando la temática de la importancia de las instituciones educativas según ha sido abordada con anterioridad.

(...) la gente que ya es favorecida por el Fondart, para evitar, y producir el disco y hacer las copias, ya que esta todo financiado, deberían comprometerse a poner un tope en el valor del producto, o sea, que efectivamente un producto Fondart que sea favorecido con eso, sea vendido a un precio preferencial (M. Vílchez).

No sacan nada con sacar una ley de 20% de música nacional o de generar todos los esfuerzos que se puedan generar para mantener a los creadores actuales, más “viejotes”, si es que tú no estás haciendo la pega en la fase escolar, que hay es donde se forman los públicos y las audiencias (C. Zúñiga).

Educación, solamente educación, o sea si definitivamente introducimos en la Escuela pública chilena en todo el entramado de la escuela pública chilena a lo largo de todo el país, introducimos la apreciación de la música nacional en sus tres expresiones, habrá audiencia en el futuro (A. Lazo).

(...) crear audiencia en términos de mercado es asegurarte la venta. Pero en el caso de nosotros es asegurarte la continuidad (L. Fuentes).

Se plantea, además, que aquellas celebraciones tradicionales que se celebran todos los años debiesen contar con el apoyo permanente del Consejo, no teniendo que verse en la obligación de postular toros los años para conseguir financiamiento.

(...) debiera haber adjudicaciones directas, como en las fiestas religiosas o en algunas manifestaciones que son claras y concretas que se repiten todos los



años, las fiestas de San Pedro en las caletas de Chile, hay un montón de manifestaciones que se ven obligados a buscar esta herramienta donde realmente los viejos tienen que hacer esfuerzos, muchas veces, si es que logran usar esto como herramientas (R. Miranda).

g. Capacitación

Una dimensión no contemplada por el Fondart, que para las personas entrevistadas en su conjunto (provenientes de la práctica folclórica o de la academia, con proyectos Fondart adjudicados o no) resulta importante es el trabajo de asesoría y capacitación de los ganadores de estos concursos públicos. En efecto, se reconocen las habilidades artísticas de los ganadores, no obstante, se parecían ciertas carencias en torno a temas de comunicación, difusión, gestión, administración, posicionamiento en el medio, entre otros, en los que sería importante apoyar con el fin de llegar a la mayor audiencia posible. Esto se vincula además con el seguimiento a los proyectos no ganadores, de manera de estimular mecanismos de aprendizajes entre la comunidad vinculada al folclor.

(...) hay que hacer una pega que es mucho más específica, dedicada hacia el mundo del folclor respecto a la concursabilidad, de información primero, de capacitación posterior y de tercero de tener evaluadores que sean especialistas en el folclor (C. Zúñiga).

(...) a las agrupaciones nuevas apoyarlos, hacerles un seguimiento, no darles la plata así, sin darles asesoría y los con experiencias podrían hacer esas asesorías (R. Miranda).

(...) poder capacitarnos también, para hacer un proyecto bien y poder sacar esos recursos, tener esos recursos cuando es necesario (C. Astorga).

Yo creo que, desde los músicos y los gestores, yo siento que aún falta cierto grado de profesionalización, no en lo artístico, en todo lo que lo rodea, en estrategia de posicionamiento en medio, en campañas digitales, en muchos casos en diseño de carátula, de cómo hacer tus discos, de calidad, de grabación incluso, siento que hay mucho disco grabado muy al lote (M. Vílchez).



Hay efectivamente como un, hay algunos vacíos desde los artistas, de cómo explotar todos los recursos posibles para llegar a más gente. En ese sentido creo que les falta un poco de trabajo en gestión y un poco de trabajo en comunicación, como de posicionamiento social, yo creo que la gente que lo hace bien se nota rápido y se destaca (M. Vílchez).

(...) siento que debiera tener como alguien que tuviera más conocimiento para poder hacer esas cosas, los cultores por sí solos no, siempre tiene que haber alguien como administrarle (I. Melles).

(...) la principal falla que había es que las personas que presentaban el proyecto, no sabían presentar proyectos, en el fondo tienen buenas ideas, pero no, como cuesta entender el concepto del proyecto, cometían demasiados errores que hacían que los proyectos no fueran admisibles, entonces, para muchos artistas creadores termina siendo una frustración (C. Jaque).

(...) yo te hablaba de falta de capacitación y todo eso, que, de alguna manera, todavía hacen que a veces sea muy precario el tema, de cómo hacer las cosas, eso es una gravitante todavía (C. Bórquez).

h. Evaluadores y concursabilidad

Si bien no alude directamente a temas de financiamiento un tema recurrente en las entrevistas fueron los evaluadores y las lógicas por las que estos se rigen. En efecto, tanto académicos como folcloristas, mencionan la carencia de formación específica en folclor de las personas integrantes de estas comisiones, las cuales seleccionarían los proyectos basándose en lógicas más de gestión que propiamente folclóricas. El diagnóstico de fondo en esta dimensión no tiene que ver únicamente con la poca idoneidad de las personas encargadas de la evaluación y selección, sino que además con respecto a que los mecanismos de postulación, al poner énfasis en las habilidades de gestión, poco dicen en rigor respecto de la naturaleza de la manifestación cultural que es objeto del proyecto.

(...) tener evaluadores que sean especialistas en el folclor (C. Zúñiga).

Evaluadores de calidad, eso es lo que falta (R. Mejías).

Que tenga el conocimiento, que tenga una trayectoria en el folclor, que sepan de folclor (Y. Benavides).

(...) es un criterio que se establece ahí, los propios evaluadores, son los que establecen los criterios (F. Carrasco).

Yo recuerdo, hice un Diploma de Gestión Cultural en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y uno de los expositores dijo, bueno yo les traigo un libro que es de cómo hacer un proyecto Fondart, y les doy claridad que se lo van a ganar en un 95% y yo le pregunte ¿oye, pero quienes aprueban esto? No, si da lo mismo quien apruebe (J. P. López).

(...) algunos hacen hermosos discos y pésimos proyectos y al revés y lamentablemente hasta ahora estamos evaluando los excelentes proyectos y los discos no tan excelentes, entonces tiene todo hecho impecable, hecho el presupuesto, las cartas de apoyo y los escuchas y los discos horribles quedan afuera, si es un disco que funciona, que no tiene ninguna atrocidad adentro y el tipo hizo un proyecto bueno, puede quedar y porque debiera quedar, debiera ser al revés y si la música nos parece muy asombrosa a siete jurados y hay unanimidad y en el proyecto puso puro mamarracho, deberíamos ver la manera de ayudarlo también (M. Vílchez).

Asimismo, se plantea como sugerencia que los grupos que ya posean un historial de proyectos adjudicados y desarrollados de buena manera, tengan algún tipo de facilidad o una línea propia en la que concursar, puesto que estos grupos se verían en una situación ventajosa frente a colectivos más nuevos. Se sugiere, además, la existencia de una segunda etapa de financiamiento para aquellos proyectos que hayan concluido de buena manera y que esté relacionada con la circulación y exhibición del proyecto terminado. Siendo esta una temática largamente debatida en el campo cultural nacional, desafortunadamente este estudio no cuenta con los recursos como para diagnosticar la existencia de fenómenos de captura de fondos que impidan la renovación de las y los beneficiarios de Fondart en tanto política pública. Al respecto, es recomendable la elaboración de estudios de evaluación de impacto que permitan generar diagnósticos certeros y, al mismo tiempo, permitan orientar la toma de decisiones en la materia.

(...) no es que uno se quiera sentir especial ni mucho menos, pero la calidad de lo que nosotros ya producimos, una agrupación con 20 años de trayectoria que ha demostrado en sus proyectos que hay una calidad superior a la media, o que marca la media, de ahí para arriba, es como ponerlo a competir con el grupo que viene naciendo e injusto para el grupo que viene naciendo y es injusto para el grupo que lleva 20 años, entonces ahí es donde el Fondart como herramienta, todavía está al debe con muchas cosas (R. Miranda).

(...) cuando el proyecto está bien terminado, está bien evaluado, este proyecto tiene que pasar a segunda pata y en esa segunda pata te aseguran una circulación por tres regiones o de donde sea, como intercambio (P. Vegas).

4. SÍNTESIS DE RESULTADOS: AGENTES, INSTANCIAS DE DESARROLLO Y NECESIDADES DE FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR EN CHILE

A continuación, se presenta una síntesis de los resultados de la presente etapa de la investigación. En ella se abordarán las características estructurales de agentes, instancias de desarrollo, y finalmente se sintetizarán los hallazgos respecto de las necesidades de financiamiento para el folclor en Chile.

a. Agentes e instancias de desarrollo del folclor en Chile

– Cultores y cultoras

Las y los cultores son los agentes más relevantes dentro del campo del folclor. Ellos son los actores a través de los cuales la comunidad/pueblo desarrolla sus manifestaciones folclóricas, actuando como receptáculos, rescatistas y preservadores del folclor. Su relevancia además se proyecta en relación a la transmisión de estos saberes populares a las nuevas generaciones. Por lo anterior, la visibilización, difusión y valoración de su labor y obra es un desafío permanente para las políticas públicas en la materia.

No obstante lo anterior, en el abordaje del trabajo con las y los cultores las personas participantes en el estudio advierten los riesgos que una intervención pública desprolija podría tener en las prácticas de estos agentes. El

funcionamiento de los mecanismos concursables y otras iniciativas dirigidas desde el gobierno central podría introducir transformaciones negativas en las prácticas y la sociabilidad general de las comunidades en que las y los cultores se desenvuelven, tales como desequilibrios en la valoración de determinados agentes por sobre otros, el establecimiento de relaciones de competencia, entre otros. Se recomienda, como consecuencia, estimular el trabajo con otros agentes mediadores, en una modalidad que estimule la colaboración y el acompañamiento, en lugar del mejoramiento y la transformación de procesos.

En esta categoría es posible incorporar además a recopiladores y agentes de investigación que, sin ser necesariamente cultores (sin perjuicio de que algunos lo son), realizan una labor de mediación entre las prácticas comunitarias y otros agentes y públicos.

– **Instituciones y otros agentes locales: municipalidad, gestión comunitaria y autogestión**

Se reconoce la importancia que tienen las instituciones locales, en particular los gobiernos locales (municipalidades), en la promoción de prácticas folclóricas y eventos asociados relevantes para las comunidades.

Asimismo, cobran importancia las iniciativas de gestión comunitaria o autogestión que de forma tradicional (y en ocasiones en colaboración con las instituciones locales) tienen lugar para la puesta en marcha de actividades con un alto componente cultural local, tales como las mingas, actividades de cosecha, y la realización de encuentros de payadores.

i. Conjuntos folclóricos

Posiblemente uno de los agentes de mayor repercusión contemporánea, los conjuntos folclóricos no dejan de ser una figura que suscita polémicas entre las personas participantes del estudio. Se trataría de un agente complejo, en el que convergerían diversos perfiles de agrupaciones que, en términos generales, podrían clasificarse del siguiente modo:

- **Organizaciones de cultores tradicionales asociados a celebraciones populares y fiestas religiosas:** refiere a organizaciones de las comunidades encargadas de la realización de actividades rituales en el marco de la celebración de festividades populares y religiosas, tales como conjuntos de promesantes, cofradías, entre otros. A estas agrupaciones se les atribuye un mayor grado de autenticidad respecto del valor de sus manifestaciones culturales.

- **Conjuntos folclóricos comunitarios:** comprende a agrupaciones de vecinos organizados para la puesta en escena a nivel comunitario de manifestaciones folclóricas de la comunidad misma o recopiladas por otros agentes, las que son exhibidas ante distintos públicos. En esta categoría puede incluirse además a las agrupaciones urbanas de carácter comunitario que ponen en escena manifestaciones folclóricas locales o de otras latitudes.
- **Conjuntos folclóricos de establecimientos educacionales:** comprende a agrupaciones de estudiantes y vecinos organizados a partir de iniciativas de establecimientos educacionales (escuelas, colegios, universidades, entre otros), que ponen en escena manifestaciones folclóricas recopiladas por ellos mismos o (habitualmente) por otros agentes, las que son exhibidas ante un público perteneciente a la comunidad educativa u otros públicos.
- **Conjuntos folclóricos profesionalizados:** refiere a agrupaciones con un alto nivel de formalización tanto en términos de organización, personalidad jurídica, formación de sus integrantes y especialización de sus actividades. Su actividad se encuentra asimismo altamente profesionalizada, desenvolviéndose como espacio de desarrollo laboral para sus miembros. Debido a la formación especializada de sus miembros, los repertorios responden a procesos recopilatorios propios o de otros agentes especializados, y contienen un alto nivel de estilización en su construcción coreográfica y de puesta en escena, vinculándose con las actividades del espectáculo.

ii. Asociaciones

Las agrupaciones surgen como necesidad de las y los folcloristas con el fin de canalizar los intereses de sus asociados y generar espacios de desarrollo para las manifestaciones culturales del folclor, tales como asociaciones comunitarias, centros culturales, sindicatos y academias. Las asociaciones, cuando están formalizadas, facilitan el proceso de búsqueda de recursos, a modo de ejemplo, a través de Fondart. Las personas entrevistadas pertenecientes a asociaciones (en particular la AGENPOCH y el Sindicato de Folcloristas), indican que una asignación directa de manera regular facilitaría sus gestiones.

iii. Establecimientos educacionales

Los establecimientos educacionales cumplen una importante función en la difusión y socialización de las prácticas culturales folclóricas en las nuevas generaciones. En este sentido, cobra importancia la forma en que a través de su labor educativa implementan



los planes curriculares del Ministerio de Educación, incorporando elementos específicos del folclor.

Asimismo, dada la importancia que tienen en las comunidades ubicadas territorialmente a nivel regional, los establecimientos también cumplen funciones de centros comunitarios, articulando la comunidad local y facilitando sus instalaciones para la realización de actividades y eventos.

En algunos casos, además, los establecimientos educacionales cuentan con conjuntos folclóricos cuyos elencos provienen de la misma comunidad educativa. Conviene notar que el perfil de estos conjuntos muchas veces se vincula a la puesta en escena, y menos a la recopilación e investigación de prácticas vivas.

iv. Medios de comunicación

Los medios de comunicación cumplen un importante rol como agentes en la difusión del folclor a nivel nacional. Asimismo, a lo largo del desarrollo del siglo XX en nuestro país han sido agentes fundamentales para la introducción de géneros musicales que actualmente pasan por un proceso de folclorización, incorporándose a los repertorios folclóricos nacionales, como es el caso de la cumbia y, particularmente, la ranchera.

b. Espacios de desarrollo del folclor

i. Fiestas religiosas y celebraciones populares

En esta categoría se incluyen instancias de conmemoración de manifestaciones de la religiosidad de las comunidades en las que tienen lugar prácticas culturales comunitarias que pueden ser catalogadas como de tipo folclóricas, las que pueden cubrir las distintas disciplinas identificadas con anterioridad, tales como la música, las danzas, la artesanía, entre otras.

Las fiestas religiosas y las celebraciones populares son unos de los espacios en los que se puede observar de manera más directa la labor de distintos cultores en un contexto comunitario vivo. Estos eventos habitualmente se encuentran claramente calendarizados y forman parte del ciclo anual de las comunidades, entregando sentido a gran parte de su experiencia cotidiana. Entre ellas es posible encontrar una importante diversidad tanto en términos de naturaleza de la actividad, masividad de convocatoria, y disciplinas involucradas. De modo preliminar se puede adelantar la presente categorización:

- **Festividades religiosas de gran escala:** presentan características de peregrinaje a determinado espacio territorial que convoca la presencia de cultores y miembros de diversas comunidades, que rinden tributo, solicitan o agradecen a figuras de la religiosidad mestiza originaria y cristiana. Santos, la Virgen María, o la figura de Cristo se encuentran entre los principales centros de adoración, en ocasiones expresada hacia objetos representacionales consagrados. Los cultores participan a través de cofradías u otras modalidades de asociación las que organizan el encuentro y determinan la naturaleza de sus expresiones devocionales ya sea musicales, dancísticas, o de otro tipo.
- **Festividades religiosas de menor escala:** pueden presentar características de peregrinaje, entre otros elementos similares con la categoría anterior; sin embargo, se caracterizarían por convocar fundamentalmente a una comunidad de carácter local. Asimismo, puede incluir festividades no necesariamente vinculadas al carácter cíclico del calendario, tales como matrimonios, nacimientos y defunciones.
- **Celebraciones populares:** incorpora celebraciones de hitos en el ordenamiento cíclico anual de la vida de las comunidades, tales como la trilla, la cosecha, entre otras actividades. Muchas de ellas presentan vínculos con festividades religiosas. Incluye además carnavales en sus versiones locales, así como urbanas.

ii. Fiestas costumbristas

Emergentes del sustrato cultural de las fiestas religiosas y celebraciones populares, las fiestas costumbristas corresponden a una versión moderna y formalizada de las mismas. Habitualmente cuentan con el apoyo de los gobiernos locales y otros agentes institucionales, y son, además de un reconocimiento a las características culturales de las comunidades reunidas, un estímulo al turismo y el comercio local.

Las fiestas costumbristas, por su carácter moderno y su expreso vínculo con las dimensiones culturales y económicas de las comunidades, son flexibles a la incorporación de diversos repertorios simbólicos, tanto locales como de otras comunidades, nacionales, así como extranjeros. En cierta medida, contribuyen también a la puesta en marcha de procesos de folclorización, presentando afinidad con comunidades de mayor alcance, tanto regional como nacional. Desde este punto de vista, presentan también afinidad con las instancias de puesta en escena del folclor.

iii. Puesta en escena: festivales y competencias

Las instancias de puesta en escena convocan a una recreación moderna y urbana de las manifestaciones culturales tradicionales. A juicio de los agentes especialistas del folclor estas instancias no gozan de la misma legitimidad que los espacios de celebraciones populares y festividades religiosas, debido a que se trata de la construcción de un espectáculo en que se exhiben versiones estilizadas de las manifestaciones tradicionales en las que se basan (siendo por ello mediadas y, en cierta medida, menos auténticas).

No obstante, también constituyen un espacio de acercamiento a las manifestaciones folclóricas para una proporción importante de la población urbana, manteniendo además un vínculo estrecho con los medios de comunicación. Finalmente, constituyen un espacio de profesionalización para una parte importante de los conjuntos folclóricos.

iv. Medios de comunicación e industrias culturales y creativas

Además de agentes relevantes para el desarrollo del folclor, los participantes del estudio ven en los medios de comunicación un espacio de desarrollo que visibiliza la labor de cultores y otros agentes, genera oportunidades de archivo, además de constituir un eventual espacio de desarrollo laboral. Asimismo, el registro de las manifestaciones folclóricas puede vincularse además con ámbitos relacionados a las industrias culturales y creativas, proporcionando un soporte para su difusión. En términos generales ofrecemos la siguiente categorización:

- Radiodifusión sonora: corresponde al desarrollo de programas radiales dedicados a la difusión del folclor y sus cultores. Es uno de los medios de comunicación más extendidos para el abordaje de las manifestaciones folclóricas.
- Radiodifusión televisiva: corresponde al desarrollo de programas televisivos donde las culturas tradicionales y las manifestaciones folclóricas tienen visibilidad.
- Prensa escrita: corresponde a medios escritos dedicados a la discusión, reflexión y difusión del folclor nacional.
- Prensa digital y archivo: corresponde a medios de difusión y archivos digitales disponibles a través de internet y abiertos a la ciudadanía.
- Industria fonográfica: corresponde al registro en soportes fonográficos de manifestaciones vinculadas al folclor.
- Industria audiovisual: corresponde al registro en soportes audiovisuales de manifestaciones vinculadas al folclor.

c. Necesidades de financiamiento por eslabón del ciclo cultural

A continuación, se presenta una tabla que resume las necesidades de financiamiento identificadas por las distintas etapas del ciclo cultural del folclor en Chile. La tabla presenta un breve diagnóstico para cada etapa del ciclo cultural, incorporando además la etapa del modelo concursable como elemento emergente en la información empírica. Asimismo, cada etapa se acompaña de la identificación de necesidades críticas de financiamiento o recomendaciones de gestión para ser recogidas por la Secretaría Ejecutiva de Folclor.

Tabla 8. Necesidades de financiamiento identificadas por las distintas etapas del ciclo cultural del folclor en Chile

Etapa del ciclo cultural	Diagnóstico	Necesidad de financiamiento o recomendación de gestión
Modelo concursable de financiamiento	El funcionamiento del folclor y las culturas tradicionales no depende únicamente del financiamiento; fundamentalmente descansa en las formas de sociabilidad tradicionales de la comunidad.	Atención debe ponerse para evitar introducir lógicas de competencia o de gestión de proyectos ajenas a las formas de sociabilidad tradicional.
	El proceso de postulación exige conocimientos técnicos de gestión de proyectos que muchas veces no se encuentran en agentes relevantes del campo del folclor como las y los cultores locales, lo que repercute en altas barreras de entrada a los recursos públicos.	Establecimiento de mecanismos de monitoreo para proyectos no ganadores. Capacitación focalizada y construcción de banco de proyectos en diseño.
	Las y los evaluadores son, a su vez, evaluados negativamente por los agentes relevantes del folclor, acusándoseles de poca idoneidad para la tarea.	Estimular la colaboración con otros agentes especializados como gestores y mediadores. Establecer línea diferenciada para el financiamiento del folclor. Garantías a la idoneidad de evaluadores y jurados.
Creación, recopilación e investigación	El folclor es percibido como poco valorado por la institucionalidad cultural y la sociedad chilena en general.	Creación de líneas específicas para el financiamiento del folclor.
	Necesidad de estimular la difusión de los proyectos de recopilación o creación de raíz.	Reconocer la especificidad e importancia tanto de la labor de cultores así como de la recopilación y la "raíz folclórica".
	La economía de las manifestaciones folclóricas no se encuentra necesariamente formalizada, por lo que no hay boletas para algunos gastos. Interacciones de confianza y economía de dones sin retribución directa o inmediata.	Explorar diferentes mecanismos de rendición de cuentas.
Producción	Debilidades en la producción de encuentros y en los contactos entre diferentes manifestaciones del folclor.	Fortalecimiento de agentes de puesta en escena débiles (conjuntos folclóricos escolares, por ejemplo).

		Promoción del encuentro de cultores tradicionales y agentes culturales "modernos"
Difusión	Escasa presencia del folclor en los medios de comunicación.	Consideración de la temática en el diseño del nuevo Canal Cultural y Educativo.
		Producción de programas radiales y televisivos.
		Fomento al desarrollo de plataformas digitales.
		Asesoría y participación de un equipo de comunicaciones instalado en CNCA.
Exhibición y circulación	Necesidad de espacios y circuitos de exhibición y contacto entre cultores, conjuntos, y otros agentes con la ciudadanía.	Incorporación de los costos de exhibición y retribución al presupuesto de los proyectos Fondart.
		Incorporación gratuita y prioritaria en la oferta de la red de infraestructura cultural pública.
Participación y Consumo	Para las comunidades participantes de determinadas actividades comunitarias (fiestas religiosas o celebraciones populares) resulta necesario facilitar su participación	Traslado y facilidades para peregrinos y promesantes.
	Relativo bajo interés de la ciudadanía (a excepción de las comunidades involucradas) en las manifestaciones folclóricas.	Fijar techo de precio para actividades financiadas por Fondart, especialmente las vinculadas a la puesta en escena.
	Especialmente bajo interés entre niños, niñas y jóvenes.	Fomento a la apreciación del folclor de manera sistemática en los establecimientos educacionales.
Formación y Capacitación	Si bien cultoras y cultores vinculados a prácticas culturales comunitarias no requieren de formación respecto de tales actividades, efectivamente presentan debilidades al momento de postular a fondos concursables.	Capacitación, asesoría y seguimiento a los proyectos de folclor desde CNCA.
	Otros agentes (investigadores o recopiladores, entre otros) podrían requerir residencias con cultores y maestros.	Financiamiento para capacitación informal.

Si bien la tabla precedente sintetiza la información recolectada jerarquizando las principales problemáticas y necesidades del campo del folclor identificadas en la investigación, es posible identificar algunas de ellas que presenten una mayor especificidad dentro del ámbito cultural estudiado.



En primer lugar, destacan las recomendaciones vinculadas con el modelo concursal. Estas recomendaciones atienden al diagnóstico de las dificultades que enfrentan algunos agentes relevantes del campo del folclor, especialmente en lo relativo a la posesión de habilidades y conocimientos de gestión cultural para el diseño y administración de los proyectos postulados a Fondart. En efecto, dado el carácter tradicional, basado en economías de don, y en ocasiones no profesionalizado de gran parte de los agentes del folclor, se recomienda implementar mecanismos de postulación y ejecución de proyectos que atiendan a dicha condición y faciliten tanto el diseño como la implementación y rendición de cuentas de los mismos ante CNCA, especialmente en lo referente a la necesidad de boletas u otros documentos tributarios para respaldar gastos destinados a la realización de prácticas simbólicas o actividades donde la dimensión económica es secundaria (tales como en el caso de encuentros de socialización, prácticas rituales, entre otros).

Asimismo, en el caso de aquellos proyectos que no resulten seleccionados para la adjudicación de recursos, se recomienda incorporar mecanismos de seguimiento cercanos que faciliten la capacitación de postulantes y el perfeccionamiento permanente de los proyectos propuestos, de modo que en futuras convocatorias eventualmente puedan verse beneficiados con los recursos disponibles.

Los elementos referidos a la postulación en el proceso concursal, la implementación y administración de proyectos seleccionados y el acompañamiento de proyectos no seleccionados serán abordados en una propuesta anexa al modelo general de líneas de financiamiento de Fondart, a través de la cual resulte posible complementar la estructura de apoyo a las disciplinas y manifestaciones culturales con el mejoramiento de la gestión misma del programa público, atendiendo a las necesidades y características específicas de sus beneficiarios.

Sobre la base de lo anterior, y atendiendo además a las distintas etapas del ciclo cultural, resulta de importancia reconocer en un plano de horizontalidad el valor de las distintas manifestaciones vinculadas con el campo del folclor, atendiendo con igual interés tanto a las comunidades en las cuales determinadas manifestaciones tienen lugar así como a agentes especializados vinculados a espacios de representación y puesta en escena, tomando en cuenta la especificidad de sus prácticas y el impacto que tienen en diversas comunidades y territorios, rurales y urbanos.

Finalmente, se recomienda el desarrollo de estímulos a la asociatividad y colaboración entre distintos agentes del campo cultural y del folclor en el país. En este sentido, la participación de cultores, investigadores, gestores, productores y otros agentes especializados puede contribuir a solucionar tanto las dificultades de administración de los proyectos, así como aquellas vinculadas con los eslabones de producción de



actividades y vínculo con espacios territoriales de alcance local o mayor como establecimientos educacionales y gobiernos locales.

VIII. PROPUESTAS PARA EL FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR EN FONDART

El presente capítulo contiene propuestas de mejoramiento de la distribución de recursos para el financiamiento del folclor en el marco del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart. Las propuestas han sido elaboradas a partir de la información recolectada y analizada durante las diversas fases del estudio, considerando tanto fuentes secundarias, literatura especializada, así como la opinión y percepciones de agentes relevantes del campo del folclor en el país. Asimismo, el capítulo presenta los resultados del panel de expertos, y la propuesta final de modelo de financiamiento para el folclor.

1. FONDART COMO INSTRUMENTO PÚBLICO: SUPUESTOS Y DIMENSIONES PARA LA POLÍTICA CULTURAL

Para la elaboración de las propuestas existe un importante supuesto que conviene explicitar. El primero de ellos es que la existencia de Fondart en tanto instrumento de política pública en materia de cultura responde a la existencia de determinados problemas sociales del campo cultural que adquieren relevancia para la sociedad chilena (vale decir, le afectan negativamente) y que por lo mismo justifican una intervención del Estado, en este caso, mediante un subsidio a la oferta de bienes y servicios culturales.

El problema público al que Fondart está dirigido sería, por tanto, la existencia de barreras de acceso al mercado para los productos y servicios culturales de artistas, gestores y la ciudadanía en general de nuestro país, lo que justifica la existencia de un subsidio que permita el desarrollo de actividades que encuentran obstáculos para financiarse exclusivamente a través del mercado. Por ende, si bien el fin del programa en términos generales es “contribuir al desarrollo de las Artes y la Cultura del país”, su propósito es “incrementar y/o diversificar la oferta de bienes y servicios artístico y culturales de calidad, producidos por artistas y agentes culturales aportando a un desarrollo armónico y equitativo entre las regiones, provincias y comunas del país”.¹⁰¹

Por ende, este mismo propósito debe ser asumido como la orientación final del apoyo otorgado por Fondart a las manifestaciones del folclor, siendo cualquier otro objetivo

¹⁰¹ Saborido, Marisol (coord.). *Informe final de evaluación. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. Santiago: Dirección de Presupuesto, Ministerio de Hacienda, 2008.

únicamente secundario a este propósito específico, del que se espera se generen condiciones de estímulo para el arte y la cultura en el país.

Habiendo identificado el problema público y el propósito de Fondart como política cultural, la elaboración de las propuestas puede ser entendida como la incorporación de ajustes a un modelo lógico de intervención pública (afín a la metodología de marco lógico), modificando componentes específicos sin cambiar la naturaleza del instrumento de política pública. Las propuestas, en efecto, pueden ser consideradas como componentes de Fondart.

Cada propuesta, entendida como componente de Fondart, estará compuesta de tres elementos fundamentales: unas dimensiones conceptuales, unas dimensiones operacionales de prácticas y manifestaciones, y finalmente una definición de beneficiarios. Las dimensiones conceptuales permitirán establecer diferencias y vínculos con otros componentes de Fondart e incluso con otros instrumentos públicos dirigidos al fomento del arte y la cultura. A partir de las dimensiones conceptuales, las dimensiones operacionales entregan un repertorio de referencia de prácticas y manifestaciones susceptibles de ser apoyadas por el instrumento de política pública. Finalmente, y considerando las definiciones conceptuales y operacional, las definiciones de beneficiarios permiten identificar a los agentes relevantes del campo del folclor que serán adjudicatarios de los recursos financieros concursables.

A continuación, se presenta una tabla síntesis de la información disponible para cada uno de estos elementos:

Tabla 9. Síntesis de la información disponible para las dimensiones de los componentes Fondart

Dimensiones	Definición
Dimensiones conceptuales	Estado nacional e institucionalidad
	Ciencia folclórica
	Lengua y literatura oral
	Pueblos originarios
	Tradición rural y urbana
	Músicas y danzas folclóricas
	Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
	Materialidad tradicional y artesanía
	Raíz folclórica y proyección folclórica
Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
	Festividades religiosas
	Fiestas costumbristas
	Puesta en escena

	Festivales y competencias
	Formación y capacitación
	Investigación y recopilación
	Creación (raíz y proyección folclórica)
	Producción (industrias culturales y creativas)
	Difusión (medios de comunicación)
	Exhibición
	Participación y consumo
Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
	Investigadores/as y recopiladores/as
	Asociaciones y organizaciones
	Conjuntos folclóricos
	Establecimientos educacionales
	Medios de comunicación
	Instituciones públicas a nivel local
	Instituciones privadas

De modo preliminar se presentarán tres modelos:

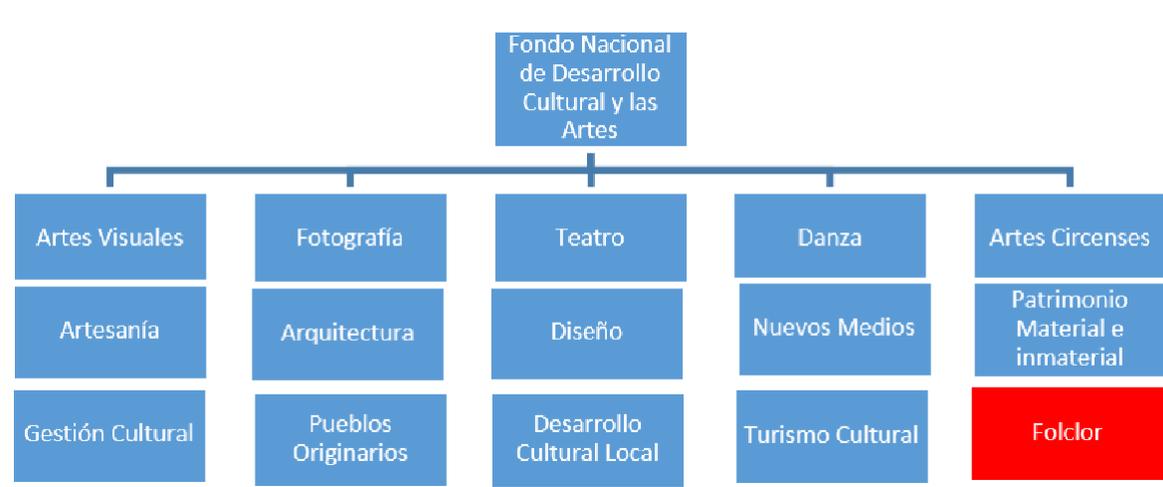
- El primero, que operará bajo principios de máxima concentración y especificidad del componente para el financiamiento del folclor. En la práctica, implica la definición de folclor como una disciplina específica en la que se reunirían todas las prácticas identificadas en el estudio.
- El segundo modelo responde a los criterios opuestos, máxima dispersión y generalidad del componente. Esto permite respetar la estructura de fondos existente para las disciplinas, visibilizando los ámbitos de financiamiento ya puestos en marcha.
- El tercero, busca alcanzar un equilibrio entre ambos modelos. Reconoce los importantes avances en líneas de financiamiento ya existentes para las disciplinas, redistribuyendo las manifestaciones y beneficiarios de acuerdo a la información recogida en el estudio.

Asimismo, y de manera complementaria a estos modelos, se incorpora una breve definición de una unidad de apoyo al desarrollo del folclor en Chile dentro de la estructura organizacional de la Secretaría Ejecutiva de Fondart. A través de dicha unidad sería posible realizar algunas actividades de apoyo que han sido demandadas por los agentes participantes del estudio.

A continuación, se desarrollan los contenidos para cada uno de los modelos propuestos.

2. MODELO 1. LÍNEA ÚNICA DE FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR

La primera propuesta consiste en la consideración del folclor como una disciplina específica que concentra todas las definiciones, manifestaciones y beneficiarios que a lo largo del estudio han sido identificados como partes integrantes del desarrollo del campo del folclor en Chile. En el contexto general de las disciplinas financiadas por Fondart, la estructura sería la siguiente (en rojo la línea de folclor):¹⁰²



Por tanto, bajo este modelo, las dimensiones conceptuales, operacionales y beneficiarios serían las siguientes:

Tabla 10. Modelo 1. Línea única de financiamiento del folclor en Chile

Dimensiones	Definición
Dimensiones conceptuales	Estado nacional e institucionalidad
	Ciencia folclórica
	Lengua y literatura oral
	Pueblos originarios
	Tradición rural y urbana
	Músicas y danzas folclóricas
	Materialidad tradicional y artesanías
	Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
	Raíz folclórica y proyección folclórica

¹⁰² Cabe destacar que esta estructura refiere a disciplinas y ámbitos artísticos y culturales financiados por Fondart, y no a líneas de financiamiento. Al desarrollar el modelo final, se incorporará la estructura de líneas de financiamiento, sobre la base de las disciplinas incorporadas en la propuesta.

Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
	Festividades religiosas
	Fiestas costumbristas
	Puesta en escena
	Festivales y competencias
	Formación y capacitación
	Investigación y recopilación
	Creación (raíz y proyección folclórica)
	Producción (industrias culturales y creativas)
	Difusión (medios de comunicación)
	Exhibición
	Participación y consumo
Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
	Investigadores/as y recopiladores/as
	Asociaciones y organizaciones
	Conjuntos folclóricos
	Establecimientos educacionales
	Medios de comunicación
	Instituciones públicas a nivel local
	Instituciones privadas

La ventaja de este modelo es que agrupa todas las manifestaciones identificadas en el presente estudio como folclor, lo que facilita la identificación de ámbitos conceptuales, prácticas específicas y categorías de beneficiarios para la eventual elaboración de una línea de financiamiento específica para el folclor en el marco de Fondart. Su principal desventaja es que reproduciría bajo esta disciplina ámbitos de financiamiento que ya se encontrarían cubiertos por otras disciplinas financiadas por el Fondo, en particular la danza, la artesanía, el patrimonio material e inmaterial, las culturas de pueblos originarios, el desarrollo cultural local y el turismo cultural. De implementarse este modelo, es recomendable que todas las actividades explícitamente folclóricas se retiren de las otras disciplinas, lo que resulta particularmente complejo en el caso de las artesanías y el patrimonio cultural inmaterial.

Asimismo, la implementación de este modelo requeriría considerar una eventual duplicación de esfuerzos con el Fondo de Fomento Audiovisual, el Fondo Nacional del Libro y la Lectura, y muy especialmente, con el Fondo de Fomento de la Música Nacional. Respecto de este último fondo, eventualmente podría ser necesario considerar la modificación de la Ley nº 19.928 de Fomento de la Música Chilena, de modo que la definición de música folclórica se actualice y amplíe de acuerdo con las definiciones del presente estudio, o bien se incorporen definiciones musicales en un nivel de abstracción mayor, de manera que no constituyan un obstáculo al momento de

rediseñar los instrumentos de política cultural a la luz de nuevas discusiones académicas.

Finalmente, este modelo puede tener tanto alcance nacional como regional. No obstante, y a partir de la información recolectada en el estudio, se recomienda utilizar esta línea especialmente en el ámbito regional.

3. MODELO 2. PERFECCIONAMIENTO Y VISIBILIZACIÓN DEL FOLCLOR EN LÍNEAS YA EXISTENTES.

El segundo modelo propuesto consiste en la incorporación explícita de las manifestaciones folclóricas en las disciplinas ya financiadas por Fondart. Este modelo visibiliza las prácticas folclóricas y releva su carácter transversal en las diversas disciplinas apoyadas por el instrumento de política pública. Sobre la base de este modelo, la estructura de disciplinas vinculadas al folclor sería la siguiente (en rojo las líneas con presencia de manifestaciones del folclor):



Para el funcionamiento de este modelo, es necesario identificar dimensiones conceptuales, operativas y beneficiarios para cada línea de financiamiento involucrada. La información correspondiente a estos componentes se presenta a continuación:

Tabla 11. Modelo 2. Perfeccionamiento de líneas de financiamiento existentes

Disciplinas	Dimensiones	Definición
Danza	Dimensiones	Estado nacional e institucionalidad

	conceptuales	Ciencia folclórica
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Músicas y danzas folclóricas
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
		Raíz folclórica y proyección folclórica
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Puesta en escena
		Festivales y competencias
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Creación (raíz y proyección folclórica)
		Producción (industrias culturales y creativas)
		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
Conjuntos folclóricos		
Establecimientos educacionales		
Medios de comunicación		
Instituciones públicas a nivel local		
Instituciones privadas		
Artesanías	Dimensiones conceptuales	Ciencia folclórica
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Materialidad tradicional y artesanías
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Creación (raíz y proyección folclórica)
		Producción (industrias culturales y creativas)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
Investigadores/as y recopiladores/as		

		Asociaciones y organizaciones
		Instituciones públicas a nivel local
		Instituciones privadas
Patrimonio Material e Inmaterial	Dimensiones conceptuales	Estado nacional e institucionalidad
		Ciencia folclórica
		Lengua y literatura oral
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Músicas y danzas folclóricas
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
		Raíz folclórica y proyección folclórica
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
	Beneficiarios y beneficiarias	Participación y consumo
		Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Establecimientos educacionales
		Medios de comunicación
Pueblos Originarios	Dimensiones conceptuales	Instituciones públicas a nivel local
		Instituciones privadas
		Ciencia folclórica
		Lengua y literatura oral
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Músicas y danzas folclóricas
	Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares	
	Raíz folclórica y proyección folclórica	
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Puesta en escena
		Formación y capacitación
Investigación y recopilación		
Creación (raíz y proyección folclórica)		
Producción (industrias culturales y creativas)		
Difusión (medios de comunicación)		

		Exhibición	
		Participación y consumo	
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)	
		Investigadores/as y recopiladores/as	
		Asociaciones y organizaciones	
		Conjuntos folclóricos	
		Establecimientos educacionales	
		Medios de comunicación	
		Instituciones públicas a nivel local	
		Instituciones privadas	
Desarrollo Cultural Local	Dimensiones conceptuales	Estado nacional e institucionalidad	
		Pueblos originarios	
		Tradición rural y urbana	
		Músicas y danzas folclóricas	
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares	
	Dimensiones operacionales	Raíz folclórica y proyección folclórica	
		Celebraciones populares	
		Festividades religiosas	
		Fiestas costumbristas	
		Puesta en escena	
		Festivales y competencias	
		Formación y capacitación	
		Investigación y recopilación	
		Creación (raíz y proyección folclórica)	
		Producción (industrias culturales y creativas)	
		Difusión (medios de comunicación)	
		Exhibición	
		Participación y consumo	
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)	
		Investigadores/as y recopiladores/as	
		Asociaciones y organizaciones	
		Conjuntos folclóricos	
		Establecimientos educacionales	
		Medios de comunicación	
		Instituciones públicas a nivel local	
		Instituciones privadas	
	Turismo Cultural	Dimensiones conceptuales	Lengua y literatura oral
			Pueblos originarios
			Tradición rural y urbana
			Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
		Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
			Festividades religiosas

		Fiestas costumbristas
		Puesta en escena
		Festivales y competencias
		Investigación y recopilación
		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Conjuntos folclóricos
		Establecimientos educacionales
		Medios de comunicación
		Instituciones públicas a nivel local
Instituciones privadas		
Culturas Tradicionales	Dimensiones conceptuales	Ciencia folclórica
		Lengua y literatura oral
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
		Raíz folclórica y proyección folclórica
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Conjuntos folclóricos
		Establecimientos educacionales
		Medios de comunicación
		Instituciones públicas a nivel local

Este modelo presenta la ventaja de descansar en la estructura organizacional y administrativa existente, explicitando y visibilizando la presencia de manifestaciones folclóricas en las distintas disciplinas y ámbitos culturales financiados por Fondart.

No obstante lo anterior, la propuesta presenta diversas desventajas, relacionadas en primer lugar con una eventual duplicación de esfuerzos debido al carácter transversal de las manifestaciones folclóricas. Asimismo, una importante dificultad reside en la existencia de una máxima dispersión de las manifestaciones folclóricas, lo que añade complejidad a la gestión de Fondart y al proceso de postulación. Esto a su vez repercutiría en la generación de obstáculos para la difusión de información entre las y los agentes beneficiarios, que verían el ámbito del folclor distribuido entre diversas disciplinas artísticas y culturales. Finalmente, este modelo trae como desventaja una eventual ausencia de financiamiento exclusivo para estas actividades, lo que estimularía la competencia con otras manifestaciones, y sería un indicador de una relativa menor importancia del folclor para el instrumento de política cultural.

Si, sin perjuicio de las importantes desventajas que podría traer la aplicación de este modelo, se decide implementar esta alternativa, se recomienda privilegiar su uso en la modalidad regional.

4. MODELO 3. FORTALECIMIENTO DE LÍNEA DE CULTURA TRADICIONAL Y REDISTRIBUCIÓN DE MANIFESTACIONES Y BENEFICIARIOS.

El último modelo busca aprovechar las ventajas de las propuestas precedentes, al tiempo que minimiza sus desventajas. La propuesta consiste en el fortalecimiento de las manifestaciones culturales de culturas tradicionales, incorporando entre ellas con mayor detalle las manifestaciones correspondientes al folclor en Chile. El modelo respeta la existencia de financiamiento ya operativo para diversas disciplinas, que cuentan con estructura organizacional y recursos para manifestaciones específicas, privilegiando la incorporación de nuevas manifestaciones de forma experimental bajo el concepto de Culturas Tradicionales. De este modo, se provee una base para la permanente actualización del instrumento de política cultural, permitiendo la permanencia de la experiencia acumulada en el fomento a otras disciplinas.

La implementación de este modelo, no obstante, requeriría redistribuir algunas manifestaciones y agentes beneficiarios de las disciplinas ya existentes hacia la “disciplina” de Culturas Tradicionales (por ejemplo, las danzas folclóricas y los conjuntos folclóricos dejarían el ámbito de la Danza). Esto permitiría la focalización de los instrumentos de apoyo a la Danza en manifestaciones específicamente artísticas (en un sentido restringido a las prácticas creativas académicas institucionalmente reconocidas), y permitiría dar especificidad a las Culturas Tradicionales. Sobre la base de lo anterior, la estructura de disciplinas financiadas por Fondart sería la siguiente (en rojo las líneas con presencia de manifestaciones folclóricas):



A continuación, se presentan las dimensiones conceptuales, operacionales y beneficiarios para el presente modelo. Conviene tener presente que, a diferencia del modelo anterior, en el que la máxima dispersión de manifestaciones permite la replicación de estas en distintas líneas de financiamiento, en este modelo se privilegia la presencia de las manifestaciones de manera generalizada en una disciplina, especialmente la de Culturas Tradicionales:

Tabla 12. Modelo 3. Fortalecimiento de línea de Cultura Tradicional

Disciplinas	Dimensiones	Definición
Culturas tradicionales	Dimensiones conceptuales	Estado nacional e institucionalidad
		Ciencia folclórica
		Lengua y literatura oral
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Músicas y danzas folclóricas
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
		Raíz folclórica y proyección folclórica
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Puesta en escena
		Festivales y competencias
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Creación (raíz y proyección folclórica)
Producción (industrias culturales y creativas)		

		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Conjuntos folclóricos
		Establecimientos educacionales
		Medios de comunicación
		Instituciones públicas a nivel local
Instituciones privadas		
Artesanías	Dimensiones conceptuales	Ciencia folclórica
		Pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Materialidad tradicional y artesanías
	Dimensiones operacionales	Fiestas costumbristas
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Creación (raíz y proyección folclórica)
		Producción (industrias culturales y creativas)
		Exhibición
	Participación y consumo	
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Instituciones públicas a nivel local
Instituciones privadas		
Patrimonio Material e Inmaterial	Dimensiones conceptuales	Lengua y literatura oral
		Tradición rural y urbana
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Establecimientos educacionales
		Medios de comunicación

		Instituciones públicas a nivel local
		Instituciones privadas

Este modelo presenta una serie de ventajas, entre las cuales destaca la utilización de la estructura organizacional y administrativa existente en Fondart. Asimismo, esta propuesta facilita la visibilización de modo coordinado de las actividades folclóricas bajo la “disciplina” de culturas tradicionales, incorporando manifestaciones que podrían no ser financiadas bajo otras disciplinas, efectivamente reposicionando la diversidad de manifestaciones que forman parte de lo que en nuestro país se entiende como folclor. Por otra parte, respeta ámbitos de financiamiento que ya cuentan con definiciones jurídicas, estructura organizacional y recursos propios, como el caso de Música, Patrimonio Inmaterial y Artesanías.

No obstante, siguen existiendo dificultades para distinguir con claridad el ámbito de acción del Fondo de Fomento de la Música Nacional y el de la línea de Culturas Tradicionales en lo que respecta a música folclórica. En relación a ello, y dado el vínculo conceptual entre folclor y patrimonio inmaterial, la existencia de ambas líneas puede generar confusiones y eventuales duplicaciones de esfuerzos. Se recomienda explicitar las manifestaciones que corresponderían a cada línea en específico. Asimismo, sería posible sustituir por completo la línea de Culturas Tradicionales, incorporando todos sus contenidos a la línea de Patrimonio Cultural Inmaterial, en tanto noción general dentro de la cual es posible incorporar el folclor.

Finalmente, al igual que en las propuestas anteriores, se recomienda implementar este modelo en el ámbito de financiamiento regional.

5. PROPUESTA ANEXA: UNIDAD DE APOYO Y BANCO DE PROYECTOS DE FOLCLOR

Para finalizar, y a partir de la información recolectada en el proceso de investigación, se recomienda la creación de una unidad especializada para el apoyo y acompañamiento de cultores en el proceso de postulación a Fondart en las actividades de folclor. Esta unidad tendría como objetivos el desarrollar mecanismos de acompañamiento a beneficiarios potenciales durante el proceso de diseño de proyectos e implementar el seguimiento habitual a la gestión administrativa de los mismos. De este modo, se pueden abordar problemáticas específicas del proceso concursal vinculadas con las dificultades en la postulación, la gestión administrativa y la rendición de gastos.

La característica distintiva de esta unidad reside en la implementación del acompañamiento al diseño de los proyectos, construyendo un banco de proyectos para beneficiarios potenciales. Dicho banco permitiría un diseño permanente y sistemático



para aquellos cultores que por falta de conocimientos técnicos en materia de gestión cultural no puedan elaborar una propuesta susceptible de ser sometida a evaluación en el período de postulación a Fondart. El producto de esta unidad sería, por tanto, la elaboración de postulaciones en un período abierto en el tiempo (cuyos plazos máximos de permanencia en el mecanismo de acompañamiento pueden ser definidos con anterioridad). Asimismo, esta unidad podrá dar un seguimiento y apoyo más cercano a los proyectos beneficiados que se encuentren en implementación, facilitando la gestión administrativa y resolviendo las dificultades que en dicha materia las personas beneficiarias pudiesen encontrar.

En caso de no resultar posible implementar una unidad de estas características, una alternativa reside en la incorporación dentro de las bases del concurso de un requisito que suponga la articulación de cultores y otros agentes especializados de gestión cultural, tales como investigadores, gestores, productores, entre otros. Así, se contribuye a una mayor visibilización y profesionalización del campo del folclor en el país.

IX. CONCLUSIONES: PROPUESTA FINAL DE FINANCIAMIENTO DEL FOLCLOR EN FONDART

El presente capítulo finaliza el proceso investigativo y de sistematización de resultados, entregando como conclusión del mismo la propuesta final de modelo de financiamiento del folclor en el marco de Fondart. El capítulo desarrolla el encuentro del panel de expertos que forma parte de las metodologías del estudio, y presenta un diseño ajustado de un modelo de financiamiento atendiendo a las observaciones de las personas especialistas participantes del encuentro. Finalmente, se desarrolla con mayor detalle la propuesta anexa del estudio, consistente en la creación de una Unidad de Apoyo y Banco de Proyectos del Folclor, entregando objetivos y componentes generales para la misma.

1. PANEL DE EXPERTOS

El día viernes 15 de julio a las 10:40 horas se dio inicio a la sesión del panel de expertos para la licitación ID 1725-9-LE16 “Conceptualización operativa de la disciplina del folclor a efectos del concurso Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes Fondart y una propuesta de financiamiento en las modalidades de proyectos de folclor”. El panel fue convocado con el propósito de examinar los principales resultados del estudio en términos de las dimensiones del concepto de folclor y la elaboración de modelos de financiamiento del folclor. Las personas expertas participantes entregaron sus impresiones y opiniones, orientadas a la elaboración de una propuesta final de modelo de financiamiento en el marco de Fondart. El panel estuvo compuesto por las siguientes personas:

- Miguel Ángel Viejo, coordinador del Programa de Difusión y Estudios del Fondart, contraparte técnica quien estuvo presente en calidad de observador
- Osiel Vega, profesor de la Universidad Alberto Hurtado en las asignaturas de Tecnologías Aplicadas a la Música y de Folclor Chileno y Latinoamericano. Actualmente se encuentra magistrando en musicología latinoamericana. Con 25 años de trabajo en distintas prácticas atacameñas. Promesante de fiestas religiosas en Tocopilla. Editor de partituras de música chilena.
- Rodrigo Torres, musicólogo, profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile cuya actividad de investigación y docencia se encuentra ligada a las culturas populares y a las manifestaciones folclóricas.

- Paola Moret, coordinadora del Área de Danza de CNCA, participó durante 15 años en el elenco del Ballet Nacional Chileno. Durante más de cuatro años coordina un programa de danza comunitaria en el sur de Chile.
- Patricia Díaz, musicóloga, gestora cultural, directora del proyecto Millauquén. Ha trabajado con el folclor desde el trabajo social como instancia de expresión de personas en situación irregular socialmente. Asimismo, se destaca sus trabajos en temas de Música de Resistencia.
- Agustín Ruiz (presente vía videoconferencia), antropólogo, magíster en musicología y especialista en patrimonio intangible. Representante Corporación Nacional de Organilleros de Chile. Jefe de la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial de CNCA.
- Simón Palominos, investigador responsable del presente estudio, sociólogo.
- Juan Manuel Ochoa, miembro del equipo de investigación, licenciado en psicología.

Cabe destacar la ausencia de Osvaldo Cádiz; de Juan Pablo González, y Bárbara Velasco quienes se excusaron por no poder asistir.

El panel comenzó con una breve presentación de cada uno de los participantes, para posteriormente proseguir con una explicación del trabajo realizado en torno al concepto mismo del folclor. No obstante el foco del panel se encontraba en la presentación de las propuestas de financiamiento del folclor. Tanto la definición operativa, así como las propuestas de modelos de financiamiento se distribuyeron previamente entre los participantes.

Se discutió primeramente en torno a las particularidades que se presentan al abordar el proceso de examen y rediseño de Fondart, las que se relacionan con su carácter de instrumento de políticas públicas de fomento. Entre ellas, es necesario tener en cuenta el fenómeno de que a medida que el Fondart crece, las expectativas de la población respecto de ese instrumento público se amplían también. Asimismo, por el hecho de ser política pública, se encuentra bajo la supervisión de la Dirección de Presupuesto del Ministerio de Hacienda, DIPRES, cuyo interés es que todos los instrumentos públicos tengan bien definidos cuál es el problema al que se apunta, cuáles son los objetivos que quieren lograr y cuáles son los beneficiarios, todo esto sobre la base de una serie de indicadores. La DIPRES el 2008 definió que el problema que aborda Fondart son las dificultades de acceso al mercado de bienes y servicios culturales. No obstante la discusión en torno a lo problemático de esa definición y el sesgo economicista que subyace a ella, se acepta que por lo menos desde el presente estudio subvertir esta situación no resulta posible.



En base de la definición anterior, el estudio plantea tres niveles sobre los cuales se pueden generar modelos de financiamiento. En primer lugar, se encuentran las dimensiones conceptuales, que abordan la discusión sobre lo que es el folclor y los ámbitos que están allí involucrados. En segundo lugar, las dimensiones operacionales, que apuntan a las prácticas y manifestaciones que se desplazan en el desarrollo histórico del concepto de folclor. La tercera dimensión es la definición de beneficiarios, puesto que una política pública apunta a un problema público que afecta a determinadas personas. Sobre la base de estas dimensiones, se identificó y comentó una serie de subdimensiones relevantes tras la recolección de información tanto de la literatura como empírica.

Las propuestas de los modelos de financiamiento responden a tres criterios fundamentales. El primero responde a una máxima dispersión de la actividad folclórica, que responde al hecho de que las personas vinculadas al folclor son enviadas a distintas líneas de financiamiento y no son reconocidas en ellas; por tanto, el primer modelo apunta al reconocimiento de la presencia del folclor en las distintas disciplinas. El segundo criterio genera un nuevo modelo dirigido a la concentración de todas las expresiones del folclor en una línea única específica de concurso, lo que supone retirar el ámbito del folclor de todas las otras disciplinas para evitar duplicidades.

Finalmente, el tercer criterio busca un punto intermedio entre estos dos modelos, fortaleciendo la línea de Culturas Tradicionales, pero respetando ciertos ámbitos de financiamiento presentes en otras líneas complementarias como Artesanía y Pueblos Originarios.

El primer modelo apunta a la visibilización de del folclor, dado su carácter transversal y multidisciplinar, en las líneas ya existentes del Fondart. Esta propuesta hace que el folclor se disperse y adquiera visibilidad en los distintos ámbitos de financiamiento. La principal ventaja de este modelo es que descansa en la institucionalidad legal y administrativa ya existente, visibilizando la presencia del folclor en las distintas líneas. Entre las desventajas está la posible duplicación de esfuerzos; asimismo, la dispersión del folclor conlleva una complejización del proceso de postulación, generando obstáculos en la entrega de información para la postulación al fondo. Los expertos plantean que esta propuesta debiese contemplar un aumento de los presupuestos de las distintas líneas involucradas con el folclor, puesto que la cobertura de estas, en cierto sentido, se vería ampliada. Asimismo, se critica el hecho que desde este modelo no existiría un financiamiento exclusivo para el folclor, debiendo competir con otras expresiones de tipo más académica.

El segundo modelo apunta a una línea única de folclor, este es el criterio de máxima concentración. La ventaja de este modelo reside en la facilidad en la identificación de la línea a la que postular. La desventaja es que reproduciría ámbitos de financiamiento



que ya se encontrarían cubiertos por otras disciplinas, lo que exige un rediseño de estas líneas para evitar la duplicidad. En este punto, los expertos comentan que el retiro de las otras líneas no sería estrictamente necesario, puesto que en la postulación las personas beneficiarias desarrollarían su propuesta en atención al equipo evaluador, optando por aquel que parezca afín al proyecto específico. En dicho escenario, la línea específica vendría a ser un resguardo de evaluación por un jurado especialista en folclor. En síntesis, la crítica apunta a que más que exclusividad se requiere especificidad.

El tercer modelo apunta al fortalecimiento de la línea de Cultura Tradicional y redistribución de manifestaciones y beneficiarios, respetando la presencia del folclor en otras disciplinas específicas. Este modelo busca generar un equilibrio entre las dos propuestas. El modelo respeta la institucionalidad de las líneas de financiamiento existente y, además, incorpora nuevas manifestaciones de manera experimental en la línea de Culturas Tradicionales. Así, algunas manifestaciones podrían mantener su especificidad como artesanía y danza, y otras como el turismo cultural o las fiestas costumbristas pasarían a culturas tradicionales. Las ventajas, como se mencionó anteriormente, consisten en que utiliza la institucionalidad legal y administrativa, visibiliza de modo coordinado las actividades folclóricas bajo la línea de culturas tradicionales, e incorpora nuevas manifestaciones. Entre las desventajas se encuentra la dificultad de distinguir los campos de acción con el Fondo de Fomento de la Música Nacional y el de Patrimonio Cultural. En correspondencia con ello, los expertos señalan que existirían dificultades específicas relativas a la determinación de los vínculos con el patrimonio material e inmaterial, que estarían sujetos a legislación tanto nacional como internacional, por lo que habría que determinar qué elementos se incorporarían y qué elementos no. Asimismo, se observa que es necesario mantener la especificidad de la línea de Pueblos Originarios, debido a las condicionantes políticas y jurídicas de reconocimiento de los mismos, que hacen imposible incorporarla junto a las manifestaciones folclóricas. Por otra parte, una alternativa que se plantea a este modelo consiste en incorporar la línea de Culturas Tradicionales dentro de la de Patrimonio, puesto que el desplazamiento histórico del concepto de folclor apunta en esa dirección. No obstante, los expertos consideran problemática esta alternativa, puesto que el concepto de patrimonio tendría una arista política y jurídica que no estaría presente en el caso del folclor, generando posibles retrocesos en la visibilización del patrimonio cultural en el país.

Sobre la base de los resultados del estudio, se recomienda que estos modelos deberían funcionar a nivel regional. Los expertos coinciden en ello, pues permitiría valorar el reconocimiento que las comunidades entregan a las manifestaciones al momento de considerarlas como parte del folclor.

A modo de cierre, los expertos concuerdan en que este podría ser un punto de inflexión donde eventualmente podría abandonarse el paradigma de folclor, que está concebido

con el fin de darle una idea de unidad homogénea a la población bajo la idea de nación. En palabras de Rodrigo Torres “El huaso ya no da para más, no sé si existe todavía”. De esta manera, más allá de los objetivos del presente estudio, el panel plantea poner en relevancia la necesidad de un nuevo paradigma que posibilite la emergencia de las comunidades con sus particularidades frente a repertorios estáticos institucionalmente reconocidos. Esto tendría como consecuencia una deselitización del campo del folclor, complementando la tradicional hegemonía del paradigma del arte como mecanismo de validación de las manifestaciones culturales.

2. PROPUESTA FINAL DE FINANCIAMIENTO PARA EL FOLCLOR EN FONDART

A continuación, se presenta la propuesta final de financiamiento para el folclor en el marco de Fondart. El modelo acá desarrollado se apoya en las propuestas preliminares desarrolladas en el estudio, las que fueron examinadas por el panel de expertos, cuyos comentarios fueron incorporados en la elaboración de la formulación final. Sobre la base de dichas opiniones, para esta formulación se incorporará una estructura de líneas de financiamiento, que en concordancia con los hallazgos del estudio tendrá lugar en el ámbito regional del concurso.

Con el fin de controlar eventuales desventajas presentes en los distintos modelos, aprovechando sus ventajas esperadas, la propuesta profundizará en el fortalecimiento del ámbito disciplinar de Culturas Tradicionales, explicitando las manifestaciones correspondientes al folclor en Chile. Este modelo además mantiene la especificidad de algunas disciplinas financiadas en las cuales hay una presencia importante de manifestaciones susceptibles de ser consideradas como folclor. En efecto, a partir de las recomendaciones del panel de expertos, se mantiene el reconocimiento explícito de actividades folclóricas en las disciplinas de Danza y Artesanía. A diferencia del modelo propuesto originalmente, se ha optado por no incorporar el dominio cultural del Patrimonio Material e Inmaterial, respetando el proceso de consolidación del concepto a nivel institucional, jurídico y político. Estas mismas razones obligan a mantener fuera del ámbito del folclor a las culturas de pueblos originarios. Finalmente, conviene tener presente que, debido al marco institucional y jurídico existente, el Fondo de Fomento de la Música Nacional seguiría financiando proyectos vinculados con la música folclórica o de raíz folclórica.¹⁰³

¹⁰³ En relación a ello, y atendiendo a los desarrollos en el campo académico, se hace necesario emprender una discusión respecto de la validez de las distinciones entre música docta, popular y folclórica, toda vez que en las prácticas musicales estos conceptos suelen no ser representativos del escenario creativo y de las transformaciones de las prácticas culturales tradicionales. Dicha discusión eventualmente podría exigir una reformulación de la Ley N° 19.928 sobre Música Chilena, donde tales definiciones se

Cabe destacar que este modelo permitiría la incorporación de forma experimental de diversas manifestaciones que pueden ser reconocidas como folclor, de acuerdo a las percepciones de las personas beneficiarias. En este sentido, es necesario resaltar que una implementación de este modelo puede perfeccionarse en sucesivas convocatorias, estableciendo de acuerdo a la práctica de las personas postulantes límites más precisos respecto de las manifestaciones que serán apoyadas por la línea de financiamiento.

Por último, se recomienda la implementación de este modelo en la modalidad de financiamiento regional.

Sobre la base de lo anterior, la estructura de disciplinas y dominios culturales financiados sería la siguiente (en rojo aquellos con presencia de manifestaciones folclóricas):



A continuación, se presentan las dimensiones conceptuales, operacionales y beneficiarios para el presente modelo:

Tabla 13. Modelo Final. Fortalecimiento de línea de Cultura Tradicional

Disciplinas	Dimensiones	Definición
Culturas tradicionales	Dimensiones conceptuales	Estado nacional e institucionalidad
		Ciencia folclórica
		Lengua y literatura oral
		Tradición rural y urbana
		Músicas y danzas folclóricas
		Celebraciones religiosas y fiestas tradicionales populares

encuentran sancionadas jurídicamente.

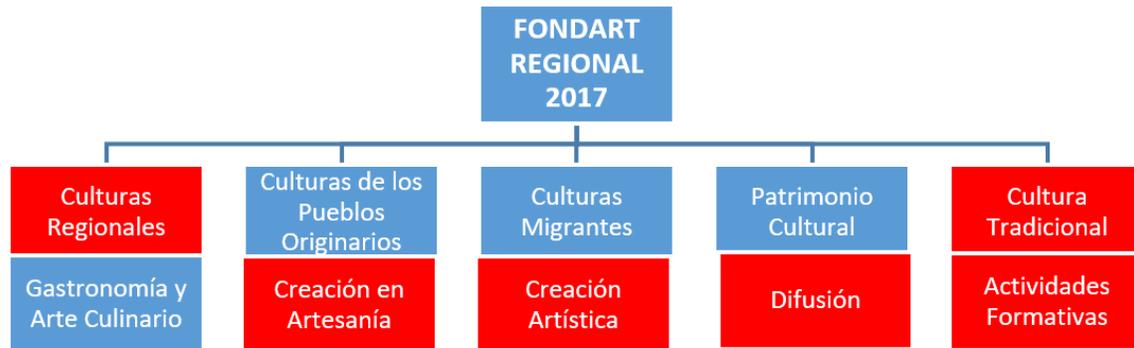
		Raíz folclórica y proyección folclórica
	Dimensiones operacionales	Celebraciones populares
		Festividades religiosas
		Fiestas costumbristas
		Puesta en escena
		Festivales y competencias
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Creación (raíz y proyección folclórica)
		Producción (industrias culturales y creativas)
		Difusión (medios de comunicación)
	Exhibición	
	Participación y consumo	
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
Investigadores/as y recopiladores/as		
Asociaciones y organizaciones		
Conjuntos folclóricos		
Establecimientos educativos		
Medios de comunicación		
Instituciones públicas a nivel local		
Instituciones privadas		
Artesanía	Dimensiones conceptuales	Creación de raíz en pueblos originarios
		Tradición rural y urbana
		Materialidad tradicional y artesanías
	Dimensiones operacionales	Fiestas costumbristas
		Formación y capacitación
		Investigación y recopilación
		Creación (raíz y proyección folclórica)
		Exhibición
	Participación y consumo	
	Beneficiarios y beneficiarias	Cultores y cultoras (individuales y colectivas)
		Investigadores/as y recopiladores/as
		Asociaciones y organizaciones
Instituciones públicas a nivel local		
Instituciones privadas		
Danza	Dimensiones conceptuales	Creaciones danzarias de raíz folclórica
		Creaciones basadas en la tradición rural y urbana popular
	Dimensiones operacionales	Fiestas costumbristas
		Puesta en escena
		Festivales y competencias
		Formación y capacitación
Creación (raíz y proyección folclórica)		

		Difusión (medios de comunicación)
		Exhibición
		Participación y consumo
	Beneficiarios y beneficiarias	Artistas y cultores/as
		Asociaciones y organizaciones
		Conjuntos folclóricos
		Establecimientos educacionales
		Medios de comunicación
		Instituciones públicas a nivel local
		Instituciones privadas

Sobre la base de lo anterior, es posible proponer la siguiente estructura de líneas de financiamiento para el folclor en el marco de Fondart. Conviene resaltar que, a diferencia de las estructuras anteriores, la que a continuación se presenta no responde directamente a disciplinas si no a las líneas definidas por la Secretaría Ejecutiva de Fondart como canales concursales, a partir de los cuales se definen bases de concurso, criterios de selección, comités de especialistas y recursos para el fomento. En este sentido, se recomienda incorporar en todas las bases concursales y comités de especialistas correspondientes personas idóneas y las definiciones asociadas al folclor (o una adaptación contingente de estas), desarrolladas en el cuadro precedente y en el capítulo de definición operativa del folclor.

Asimismo, debe notarse que si bien las actividades de formación y difusión (en tanto eslabones del ciclo cultural) forman parte de las diversas manifestaciones y prácticas definidas como folclor dentro del presente estudio, Fondart Regional cuenta con líneas de financiamiento específicas para ellas. Esto podría causar cierta confusión entre las personas postulantes, especialmente en lo relativo a la necesidad de incorporar actividades de difusión en todo proyecto postulado. Se recomienda, para ello, definir con claridad la especificidad de tales líneas de financiamiento, de modo de distinguir con claridad los proyectos pertinentes para cada línea. A modo de ejemplo, la realización de un festival folclórico podría considerarse como una actividad propia de la línea de difusión, mientras que la difusión de la creación de un cuadro folclórico dancístico formaría parte de la línea de creación artística (con posterioridad se desarrollan escenarios que permiten ejemplificar este funcionamiento).

Finalmente, es necesario recordar que a partir de los hallazgos del estudio la estructura de líneas de financiamiento responde al funcionamiento de Fondart Regional; en color rojo se destacan las líneas en las que se encontrarían las disciplinas del folclor:



Resulta de interés proponer casos ideales de postulación a las diferentes líneas de folclor, existentes en este modelo bajo las líneas de financiamiento de Artesanías, Danza y Culturas Tradicionales, pues permiten aprehender de forma intuitiva las características de la propuesta. A continuación, se proponen algunos ejemplos hipotéticos:

- **Ejemplo 1:** Conjunto folclórico que desea financiar el montaje de un cuadro basado en bailes chinos.

Disciplina o dominio: Culturas Tradicionales.

Línea de postulación: Culturas Tradicionales.

- **Ejemplo 2:** Miembros de comunidad regional que buscan realizar un encuentro de medicina tradicional.

Disciplina o dominio: Culturas Tradicionales.

Línea de postulación: Difusión.

- **Ejemplo 3:** Equipo de investigación que desea estudiar el circuito de revitalización de la cueca brava en Santiago.

Disciplina o dominio: Culturas Tradicionales.

Línea de postulación: Culturas Tradicionales.

- **Ejemplo 4:** Artesana que fabrica implementos para su uso en fiestas religiosas.

Disciplina o dominio: Artesanía

Línea de postulación: Creación en Artesanía.

- **Ejemplo 5:** Compañía de danza que desea crear una propuesta danzaria novedosa que reflexiona sobre la representación de lo rural.

Disciplina o dominio: Danza.

Línea de postulación: Creación Artística.

- **Ejemplo 6:** Asociación de cultores de bailes chinos que desea financiar vestuario para su práctica devocional.

Disciplina o dominio: Patrimonio Cultural.

Línea de postulación: Patrimonio Cultural.

- **Ejemplo 7:** Asociación de cultores al canto a lo poeta que desea financiar un ciclo formativo itinerante en establecimientos secundarios de la región.

Disciplina o dominio: Patrimonio Cultural.

Línea de postulación: Actividades Formativas.

Sin perjuicio de los escenarios propuestos, resulta de importancia explorar los resultados de estudios en marcha y futuras iniciativas de investigación que permitan la elaboración de un rediseño en profundidad de Fondart en tanto instrumento público, de modo que resulte posible definir la especificidad de otras líneas de financiamiento, para así solucionar eventuales duplicaciones de esfuerzos y dificultades en la difusión de información para las personas beneficiarias de los instrumentos de fomento.

3. PERFECCIONAMIENTO DE PROPUESTA ANEXA: UNIDAD DE APOYO Y BANCO DE PROYECTOS DE FOLCLOR

Para el modelo final se mantiene la recomendación de la conformación de una unidad de apoyo para el desarrollo de proyectos de folclor. Esta unidad tendría características similares a la figura de las y los Coordinadores de Áreas Artísticas, dependientes de la Unidad de Áreas Artísticas del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes, encargados de la relación entre CNCA y las personas y asociaciones representantes de las disciplinas del ámbito de acción del Fondart.¹⁰⁴ En este sentido, la incorporación de una línea de financiamiento de Culturas Tradicionales bajo la cual se incorpora gran

¹⁰⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2015). *Resolución Exenta 1.092*. Valparaíso: CNCA.



parte de las manifestaciones folclóricas justifica la creación de esta figura organizacional.

No obstante, y dada la presencia de manifestaciones folclóricas en las áreas de Danza y Artesanía, este equipo debería tener una posición estratégica y atribuciones contingentes que le permitan desarrollar una gestión articulada con las personas que se desempeñen como Coordinadores de las disciplinas mencionadas, al tiempo de (en una primera etapa) desarrollar análisis de la información disponible de personas beneficiarias que permitan la definición de la especificidad de las manifestaciones folclóricas y tradicionales en relación a los programas dedicados al patrimonio y el Fondo de Fomento de la Música Nacional.

Por último, una característica que distinguiría al equipo de apoyo a los proyectos de folclor reside en la construcción y gestión de un banco de proyectos postulados, dirigido a las iniciativas que no se vean beneficiadas con los recursos de Fondart, y que permita la implementación de mecanismos de capacitación y perfeccionamiento de los proyectos postulados, buscando con ello un eventual financiamiento de dichas propuestas. Del mismo modo, en el caso de los proyectos ganadores, y tomando en consideración las especificidades y recomendaciones de gestión identificadas a lo largo del estudio, esta unidad se encargaría de implementar dispositivos de monitoreo en la implementación y administración de los proyectos, respetando la especificidad de las manifestaciones apoyadas y facilitando procesos como la rendición de gastos.

A modo de síntesis, a continuación, se presentan los objetivos y componentes que tendría esta Unidad de Apoyo a Proyectos de Folclor:

Objetivo general

Estimular y acompañar el desarrollo de proyectos de folclor postulados a Fondart, en las distintas etapas del proceso concursal, con atención a las especificidades de las personas postulantes.

Objetivos específicos

1. Instalar mecanismos de orientación y capacitación dirigidos a las personas postulantes (beneficiarios potenciales) de Fondart en el campo del folclor.
2. Monitorear y asistir el proceso de implementación, administración y rendición de gastos de los proyectos seleccionados y los efectivamente cubiertos (beneficiarios directos) por Fondart.

- 
3. Acompañar con regularidad y sistematicidad el rediseño de proyectos de personas no beneficiadas por el programa (beneficiarios potenciales), de modo de contribuir a una eventual selección de dichas iniciativas.

Componentes

- Objetivo específico 1
 - Componente de capacitación para cultores y otros agentes del campo del folclor en materia de gestión cultural y diseño de proyectos.
 - Componente de orientación y difusión de información a la ciudadanía sobre las líneas de financiamiento del folclor.

- Objetivo Específico 2
 - Componente de monitoreo y asistencia a la implementación y gestión de proyectos ganadores de folclor.
 - Componente de difusión de información sobre proyectos de folclor en marcha dirigido a la ciudadanía.

- Objetivo Específico 3
 - Componente de banco de proyectos y gestión de información.
 - Componente de apoyo al rediseño de proyectos de folclor no beneficiados.

Entre las consideraciones finales para la creación de esta unidad, se encuentra su ubicación de manera directa bajo la jefatura del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes, de manera de contar con atribuciones para una coordinación más eficaz con la Unidad de Áreas Artísticas, la Sección de Patrimonio Cultural, el Fondo de Fomento de la Música Nacional, y otras unidades organizacionales de CNCA.

X. ANEXOS

ANEXO I. LISTADO DE AGENTES RELEVANTES DEL CAMPO DEL FOLCLOR ENTREVISTADOS EN LA PRIMERA ETAPA DEL ESTUDIO

Listado de entrevistados primera etapa			
1	Rodrigo Torres	Metropolitana	Académico (no postulante)
2	Osiel Vega	Atacama	Académico (postulante beneficiado)
3	Leticia Lizama	Metropolitana	Funcionario CNCA (BAFONA)
4	Osvaldo Cádiz	Metropolitana	Experto
5	Patricia Chavarría	Biobío	Experto
6	Manuel Vilches	Metropolitana	Gestor (postulante beneficiado)
7	Carolina Tapia	Metropolitana	Postulante beneficiado Fondart (Directora Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional)
8	Celina Rodríguez	Metropolitana	Académico (no postulante)
9	Bárbara Velasco	Metropolitana	Comité Folclor
10	Agustín Ruiz	Valparaíso	Comité Folclor
11	Paola Moret	Metropolitana	Comité Folclor
12	Juan Pablo González	Metropolitana	CFMN
13	Guillermo Espinoza	Maule	Postulante no beneficiado
14	Pedro Gajardo	Metropolitana	Gestor (BAFOCHI)
15	Cristian Zúñiga	Metropolitana	CFMN
16	Luisa Pinto	Metropolitana	Instancias colectivas ciudadanía (ANFOLCHI)
17	Rodolfo Mejías	Metropolitana	Instancias colectivas ciudadanía
18	Pablo Vega	Metropolitana	Postulante beneficiado
19	Isabel Núñez	Metropolitana	Postulante beneficiado (Bombo Trío)
20	Mauricio Vega	Maule	Postulante beneficiado
21	Alejandro Lazo	Metropolitana	CFMN
22	Víctor Ibarra	Metropolitana	Instancias colectivas (Sindicato de Folcloristas)
23	Iván Vidal	Metropolitana	Instancias colectivas
24	Diego Barrera	O'Higgins	Postulante beneficiado
25	Mauricio Rojas	Metropolitana	Experto (Centro de Estudio Patrimonio Inmaterial, Biblioteca Nacional)
26	Rodrigo Miranda	Metropolitana	Postulante beneficiado
27	Luciano Fuentes	Metropolitana	Instancias colectivas (ANGEPOCH)
28	Juan Pablo López	Metropolitana	Experto
29	Patricia Díaz	Valparaíso	Gestora e investigadora, postulante beneficiada
30	Bernardo Guerrero	Arica y Parinacota	Académico, postulante beneficiado
31	Jocelyn Guzmán	O'Higgins	Profesora de folclor, no postulante

32	Alicia Coderch	Coquimbo	Profesora de música, no postulante
33	Héctor Uribe	Biobío	Postulante beneficiado
34	Héctor Pavez	Metropolitana	Cultor
35	Cecilia Astorga	Metropolitana	Cultora
36	Cristian Bórquez	Los Lagos	Cultor
37	Fernando Carrasco	Metropolitana	Cultor
38	Cristian Jaque	Metropolitana	Instancias colectivas (CIOFF)

ANEXO II: LISTADO PRELIMINAR DE AGENTES RELEVANTES DEL CAMPO DEL FOLCLOR EN CHILE

Agentes relevantes del campo del folclor en Chile
Conjuntos folclóricos
Bafona
Cuncumén
Palomar
Taller Calahuala
Ballet Folklórico Antumapu
Chamal
Chilhué
Bafochi
Agrupación Folclórica Chilena
Conjunto Graneros
Conjunto Chenitas San Bernardo
Ballet Folklórico Universidad Austral de Chile
Conjunto Folclórico de la Universidad Católica del Norte COFUN
Agrupación Folclórica de la Universidad de Magallanes
Ballet Folklórico de la Universidad de Tarapacá
Los Trukeros
Los Santiaguinos
Músicos(as) (cultores(as) que destaquen fuera de la figura de los conjuntos)
Cecilia Astorga
Héctor Pavez Pizarro
Catalina Rojas
Fabiola González
Manuel Sánchez
Pedro Yáñez
Sergio Veas
Víctor Hugo Campusano
Arsel Angulo
Las Morenitas
Los Dos Maulinos
Andrea Andreu
Natalia Contesse
Jimmy Campillay (IV Región)
Talo Pinto
Dángelo Guerra
Oswaldo Torres (Chile/Francia)
Carola Guttman (Stgo./Chiloé)

Nicasio Luna (Aysén)
El Huaso Castillo
René Inostroza
Bailarines(as) y coreógrafos(as) (cultores(as) de que destaquen fuera de la figura de los conjuntos)
Hiranio Chávez
Carlos Reyes
Valentina Pavez
Claudio Le Roy
Leticia Lizama
Francisca Fernández Droguett (Colectivo Quillahuaire)
Rodrigo Fernández (Danza en Cruz)
Luis Maldonado
Recopiladores(as)-Investigadores(as)
Patricia Chavarría
Osvaldo Jaque
Carlos Martínez
Diego Barrera
Osvaldo Cádiz
Julio Mariángel
Alejandro Hermosilla
Rodrigo Torres
Bernardo Guerrero
Manuel Dannemann
Maximiliano Salinas
Jean Franco Daponte
Alberto Díaz
Cecilia Astudillo (Archivo de Música BN)
Fernando Vergara Curador Archivo Margot Loyola (PUCV)
Carolina Tapia (Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares BN)
Milton Godoy
Rafael Conteras Müllehnbrock (chinos, Norte Chico)
Agustín Ruiz
Renato Cárdenas (Chiloé)
Micaela Navarrete
Guillermo Ríos
José Pérez de Arce
Claudio Mercado
Celina Rodríguez (artesanía)
Gestores(as) y productores(as)
Mario Rojas
Micaela Navarrete
Nelson Debrot (viudo Maruja Sánchez)

Manuel Vilches
Felipe Solís
Patricia Díaz Inostroza
Artesanos(as)
Anselmo Jaramillo (luthier)
Celeste Painepán (orfebre mapuche)
Mónica Venegas (Quinchamalí)
Haydé Paredes (Lihueimo)
Olivia Céspedes (Doñihue)
Ana María Contreras (Rari)
Eliana Carter (Rari)
Representantes de Pueblos Originarios
Rodomiro Huanca
Lorenzo Aillapán
Asociaciones
Asociación Nacional de Folcloristas de Chile
Sindicato de Folcloristas y Guitarristas de Chile
Otros
Bandas de Bronce
Cofradías de Bailes Religiosos
Baile Chino del Mapocho
Colectivo Quillahuaire
Banda Conmoción
Medios de comunicación
Radio Folklórica de Chile
Radio Folclor Chileno
Folclor y Cultura Chilena (blog bligoo)
Programa radial “Chile, su tierra y su gente”, Universidad de Chile
Programa radial “Discoteca Chilena” USACH
Programa radial “Folclor sin fronteras” USACH
Programa radial “Raíz, canto y poesía de Chile y América”, USACH
Espacios de desarrollo del folclor en Chile
Festivales y campeonatos
Festival de Viña del Mar
Festival del Huaso de Olmué
Festival Brotes de Chile (Angol)
Festival de Folclor José Luis Hernández (Maipú)
Festival del Villancico (Nancagua)
Festival de la Leche y la Carne (Osorno)
Festival de la Cueca y la Tonada inédita Caleta El Membrillo (Valparaíso)
Concurso Nacional de Cuecas Inéditas de Santa Cruz

Festival Folclórico de la Vendimia (Molina)
Festival de la Patagonia (Punta Arenas)
Festival de la Tonada de Talca
Festival Folclórico Chile canta a Chile de Rancagua
Festival Folclórico de Loncoche
Festival de la Canción “Goleta Ancud”
Campeonato Nacional de Cueca, Arica
Campeonatos Regionales de Cueca Huasa
Campeonatos de Cueca Urbana
Campeonato Regional de Cachimbo (Iquique)
Festivales sin competencia
Festival de Folclor de San Bernardo
Festival Regional de Folclor Campesino Osorno
Festival Internacional de la Cultura y Danza (Cioff)
Festival Folclórico de Talagante
Fiestas costumbristas
Fiesta de la Trilla Águila Sur (Paine),
Fiesta del Roto Chileno (Barrio Yungay)
Fiesta de la Vendimia, Valle de Codpa (Arica)
Fiesta del Chancho de Talca
Fiesta de la Vendimia (Rengo, Curicó, Santa Cruz)
Fiesta de la Sandía (Paine)
Fiesta del Curanto (Calbuco)
Fiestas religiosas
San Andrés de Pica
San Lorenzo Tarapacá
Virgen de Andacollo
Virgen de La Tirana
Virgen Ayquina
Niño Dios Sotaquí
Nazareno Caguach
Virgen de la Candelaria Copiapó
Fiesta San Pedro
Virgen de Palo Colorado
San Sebastián Yumbel
Fiesta de la Cruz de Mayo, Pelluhue
Fiesta de Santa Cecilia (bailes chinos en Cerro Blanco)
Otros encuentros
Cuequeros a la rueda (Fonda Permanente, los martes)
Anata y otras festividades andinas (Cerro Blanco)
Establecimientos (especializados, bares, chicherías, etc.)
Club Matadero

Huaso Enrique
La Chimenea
Bar Victoria
Club Comercio Atlético
Bar Popular
Talleres, lugares de enseñanza y otros
Taller Entre Cuecas y Empandas (La Cisterna)
Taller Soberanas de la Cueca
Casa Huemul
Casa Merkén
Centro Cultural La Pluma (Maipú),
Casa de Folclor Araucaria (Maipú)
Conservatorio Nacional de Acordeón
Museo de Castro