

Folclore de la Región de La Araucanía: Relaciones en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional

Región de La Araucanía's Folklore: Relations in its bond with the musical culture industry and the expression of regional identity

LIC. FABIANA RIVAS MONJE. Universidad de La Frontera, Temuco, Chile. fabiana.rivas.monje@gmail.com

LIC. LIBERTAD VIDAL YEVENES. Universidad de La Frontera, Temuco, Chile. libertad.vidalyevenes@gmail.com

Recibido el 29 de septiembre de 2014

Aceptado el 6 de enero de 2014

RESUMEN

Al encontrarse en La Araucanía, territorio multicultural, las dinámicas y procesos culturales adquieren esencial relevancia tanto social como científicamente. El objetivo del presente artículo es presentar los resultados de un estudio conducente a conocer y analizar las relaciones que se generan entre el folclore patrimonial y el folclore emergente de la Región de La Araucanía, en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional. Para ello, se utilizaron como ejes principales –tanto teórica como metodológicamente- la Industria cultural, la Identidad regional, el folclore patrimonial y el folclore emergente. Este último concepto, representa uno de los principales aportes que entrega el artículo, pues se presenta como propuesta de un nuevo concepto teórico,

surgiendo de las pretensiones investigativas, siendo su definición y delimitación clave. El estudio empleó un enfoque metodológico cualitativo de inferencia inductiva, en base a entrevistas en profundidad basadas en guión aplicadas a ocho sujetos, y el análisis de los datos fue realizado en base al análisis de contenido.

Los principales resultados indican que la relación del folclore con la industria cultural musical, se presenta de manera discontinua e incipiente. La expresión de identidad regional, se muestra como un reconocimiento del territorio y un vínculo con el pueblo mapuche, sin embargo el apoyo y fomento para la música regional folclórica no se presenta.

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

ABSTRACT

Being in La Araucanía, multicultural territory, the dynamics and cultural processes acquire essential importance, as social as scientifically. The objective of this paper is present the results of a study leading to understand and analyze the relationships generated between patrimonial folklore and emergent folklore in the La Araucania Region, its link with the musical cultural industry and the expression of regional identity. In order that, were taken as three main lines of research: the cultural industry, regional identity, the patrimonial folklore and the emergent folklore. This last concept is presented as a proposal for a new theoretical concept, arising from the investigative pretensions, therefore its definition and delimitation is the key. The research uses a qualitative methodological approach to inductive inference, based on in-depth interviews based on script; they were applied to eight people. The data analysis was performed based on the content analysis.

The main results show the relation between folklore and musical cultural industry is discontinuous and emerging. The regional identity expression is shown as recognition of the territory and a link with the mapuche people; however, it is not shown the support to the folklore regional music.

Key Words: folklore, emerging folklore, musical cultural industry, regional identity, Araucanía region

Introducción

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

El desarrollo musical de la región ocupa un 31% de los agentes culturales del lugar (CNCA, 2012), ésta es la que lidera a las demás ramas de arte, y también representa la disciplina con mayor atención y participación por parte de los habitantes.

Desde el folclore musical regional, se presentan dos macro categorías, el folclore patrimonial y el folclore emergente¹. Estos dos conceptos que surgen de la categoría folclore, se diferencian, y su distinción es clave. Por un lado, se define al folclore patrimonial como aquel que busca representar la tradición y la herencia de dinámicas y conocimientos de un grupo social que comparte los mismos códigos, en relación con su entorno y contexto, basado en la transversalidad del tiempo, es decir mediante su traspaso de generación en generación. Mientras que el folclore emergente, representa la música que surge desde el folclore tradicional, pero que por medio de la influencia de elementos modernos, modifica ciertos aspectos de este, como vestimenta, instrumentos y líricas. Se postula, que los elementos que vinculan estrechamente a estas dos categorías, son por un lado la industria cultural –que ha influenciado enérgicamente las prácticas musicales, y por otro lado la identidad regional de La Araucanía. Basándose en la premisa de que las prácticas industrializadoras y la acentuación de sus procesos, además del carácter de alta complejidad territorial y cultural de la Región, supondrían cada vez más difícil la conservación de la identidad y valores locales, que es lo que se pretende develar: la tensión inmanente en la cual se encontraría el folclore como música, entre la industria y la construcción y valoración de la identidad regional. El objetivo de este artículo es presentar las relaciones que se generan entre el folclore patrimonial y el folclore emergente de la Región de La Araucanía, en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de la identidad regional².

1. Región de la Araucanía, multiculturalidad e identidad regional

La Araucanía se caracteriza principalmente por componer un espacio diverso y multicultural. Contiene la mayor cantidad de población indígena mapuche de Chile, un 33,6 % de los pueblos originarios a nivel nacional, y un 23,3% de la población regional (CNCA, 2012). Dentro de sus características se encuentra la alta diversidad cultural, pues en su interior conjugan y convergen

¹Esta distinción conceptual se justifica operativamente desde la utilización metodológica que manejó el estudio.

²Los resultados presentados fueron obtenidos mediante un estudio realizado durante los años 2013 y 2014 en la Región de La Araucanía.

diferentes cosmovisiones, culturas e identidades, generando una fuerte multiculturalidad y diferenciación con las demás regiones del país. Definiéndose como un territorio de transformaciones interculturales, y de exclusiones en las relaciones entre agentes sociales, lo que ha generado dependencias y exclusión en lo social y económico, en especial para la población indígena (CNCA, 2012). La región se ha caracterizado como una zona de conflicto permanente debido a su falta de unidad y exclusión mutua entre los grupos culturales existentes, lo que ha desencadenado a su vez en una dificultad eminente en concretar el carácter identitario: la particularidad multicultural que contempla diferentes culturas e identidades, esencialmente la chilena y la mapuche.

El desarrollo de la globalización y sus procesos actúan directamente sobre las dinámicas y relaciones sociales, los avances tecnológicos, productivos, las transformaciones sociales e institucionales a su vez, producen efectos en la sociedad. En un contexto así, la identidad en un territorio multicultural adquiere complejidades. En este sentido, la región de La Araucanía como territorio multicultural, se caracteriza por problemáticas de delimitaciones territoriales, dinámicas interculturales de asimetría y exclusión. La identidad de La Araucanía se comprende entonces como una construcción simbólica en constante proceso y que ocurre de acuerdo a determinados contextos, es entonces un fenómeno de alta complejidad, acentuándose por el carácter multicultural del territorio (IDER, 2009). Uno de los procesos complementarios que actúan como “puentes” entre el pasado, presente y construcción de futuro, se refiere a una posibilidad de comprensión de la identidad de la Araucanía en términos de temporalidad, en relación al folclore y la identidad regional: el modo como se condensan procesos históricos y mecanismos adaptativos en objetos, hoy reconocibles como patrimoniales o patrimoniables, sujetos o mensajes y que se transforman en expresiones -observables desde la actualidad- de ciertas identidades □ folclore regional.

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

2. El folclore³ y la industria cultural en Chile y la Región de La Araucanía

Desde 1940 en adelante, la difusión de la música folclórica por medio de las radioemisoras principalmente, van componiendo una nueva discusión frente a esta temática musical, lo que es y lo que no es folclore y la música popular, son las temáticas que abren nuevas discusiones durante fines de los años 40' y principios de los 50'⁴. La música folclórica en esta época comienza a verse influenciada por diferentes aspectos, como el comienzo de un proceso industrial de producción, lo cual afectó directamente al folclore nacional y su relación con lo comercial. La industrialización y la entrada fuerte del mercado musical, influyen no sólo en las formas de propagación sino también en los elementos propiamente musicales. A finales de los años 50', el folclore comienza a competir con la aparición de otros géneros como los boleros, el twist, jazz y el rock. Estas tendencias musicales producen un nuevo fenómeno, el surgimiento de nuevos actores consumistas musicales que habían estado “en las sombras” en las épocas anteriores: los jóvenes (Da Costa García, 2009). Esto originó un claro quiebre en la escucha de la sociedad chilena y el folclore nacional. Se observa una clara disputa entre lo clásico y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno; un definido grupo tradicional busca la preservación y continuidad de la música “chilena”, y por otro lado un grupo emergente compuesto por jóvenes buscaban nuevos caminos musicales influenciados principalmente por los sonidos extranjeros, interfiriendo en la construcción de identidad y cultura.

A finales de los años 50', apareció el denominado Neofolklore, el cual produjo una ruptura en la concepción del folclore nacional. “La Nueva Canción Chilena”⁵, que toma las bases del folclore y neofolklore, incorpora nuevos instrumentos, vestimentas y discursos políticos y sociales. Violeta Parra, Víctor Jara, Patricio Manss y grupos como Quilapayún, Inti Illimani y Los Jaivas, son grandes exponentes de esta nueva música chilena folclórica, que ya no sólo toma elementos del folclore nacional sino que también construye una fusión musical con los elementos latinoamericanos⁶. Durante la dictadura militar se retomaron los cuestionamientos sobre el folclore

³Analizado desde los planteamientos de la sociología de la música (presentados más adelante), por lo cual no se pretende ahondar en las discusiones y debates de la folclorística al respecto de éste en el presente artículo.

⁴Se iniciaron estudios desde académicos y músicos eruditos, quienes crearon la primera Revista de Música Chilena en 1945, con el fin de recolectar y difundir datos musicales tanto de artistas, eventos y elementos folclóricos. Estos estudios se realizaron por investigadores de la “Fundación del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile”. En la misma década, se conformó la DIC, (Dirección General de Información y Cultura), la que entre 1944 y 1947, realizó el primer censo folclórico nacional que reunió 2.500 nombres y domicilios de cultores de antiguas canciones e instrumentos (Da Costa García, 2009). Este censo tenía como finalidad la preservación del patrimonio musical chileno, como todas las acciones realizadas en la época en una creciente preocupación por el folclore.

⁵Haciendo la distinción, Neofolklore como un género musical nacido del cruce entre el folclore y la “Nueva Ola”, más ligado a los sectores políticos de derecha. A diferencia de la “Nueva Canción Chilena”, -que surge como una renovación de este-, y que se refiere más a un movimiento musical político-social cercano a la izquierda chilena y latinoamericana.

⁶La “Fusión Latinoamericana” es un género musical y método de creación, caracterizado por la fusión de elementos

nacional de los años 40', que se desarrollaron principalmente en dos ejes, en primer lugar el de folclore como patrimonio y en segunda instancia el folclore como cultura popular. Este debate sobre la música chilena folclórica se vio fuertemente influenciado por las pretensiones e ideologías del periodo, dándole una significancia más clásica y una utilidad funcionalista.

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

Posteriormente, el folclore nacional se reivindicó por su evocación del sentimiento popular y nacional, revalorizándose los ritmos y las estéticas populares que habían sido ignoradas por la versión huasa de la cultura chilena, como la música andina, la chilota y la música campesina popular (Donoso, 2009).

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

Respecto a la industria cultural chilena, y siguiendo a autores como Brunner, Barrios y Catalán, (1989), esta se presenta como “[...] el modo de producción moderno de bienes simbólicos cuyos productos alcanzan [...] una difusión masiva en la sociedad” (p. 117). El surgimiento de esta en Chile representa el fenómeno más catártico de la coyuntura de la modernidad (Brunner et al. 1989): la masificación cultural impulsó una redefinición de la cultura cotidiana y la reorientó, surgiendo el “mercado cultural masivo”, expresado principalmente en la radio, la televisión y, posteriormente, el internet.

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

folclóricos con otros estilos y géneros musicales. Es uno de los tres estilos musicales nacidos en el siglo XX en Chile.

En cuanto a la institucionalidad cultural, ésta data desde el año 2003, con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y al que se incorpora el existente Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART). Adicionalmente, se cuenta con la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), ambos dependientes del Ministerio de Educación, y la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) del Ministerio de Relaciones Exteriores. En cuanto al financiamiento de la producción cultural, se destacan los fondos y financiamiento público desde el CNCA, la Ley de Donaciones Culturales (instrumento legal que estimula el sustento e intervención desde privados, como empresas o personas, en el financiamiento de proyectos artístico culturales) y el Fondo Nacional del Desarrollo Regional (FNDR); por otro lado se encuentran las ONGs, Universidades y, en menor medida, empresas.

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

3. La música en la discusión sociológica

La música, del griego *mousikē* ("el arte de las musas"), se presenta desde la infancia como algo inherente a la vida misma. Es un lenguaje universal que supera fronteras ideológicas, idiomáticas, temporales y espaciales. Podría decirse que es sonido organizado, como menciona Steingress (2008), y además, es una construcción social determinada culturalmente, como forma de expresión de los sujetos.

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

Se abordan entonces las relaciones entre música y sociedad, comprendiendo producción y reproducción tanto del desarrollo como de los procesos históricos que enlazan a ambas. La música no puede explicarse solamente desde la musicología histórica como texto, sino que su verdadera comprensión demanda análisis de su contexto cultural y social (Steingress, 2008). Pues, la obra

musical es, en realidad, un todo en sí misma. “La especificidad de la música no reside en su aislamiento, sino al contrario, se percibe en un todo cultural del que forma parte y en el que ocupa un lugar propio” (Suspicić, 1988, p. 106). El análisis de sus “partes” o la priorización de unas por otras, es determinado por el punto de visión, el enfoque, con el cual se aproximará a ella. La música y su relación con la sociedad cumple interacciones, toda vez que es creada desde la sociedad como mecanismo de expresión cultural: la música folclórica, transmitida de generación en generación siendo inherente a la transversalidad del tiempo, es parte de los valores y cultura de cada pueblo, comunidad, sociedad. Y es en la música folclórica, donde las letras de las canciones juegan un papel preponderante, como símbolo de cohesión y vínculo simbólico (Etzkorn, 1982). Es por esto, que la música folclórica adquiere una relevancia e interés sociológico sugestivo, en el sentido de ser parte de sociedades determinadas como vehículo de expresión identitario, tanto en relación a los rasgos musicales como el ritmo, armonía, melodías, como a las letras y su interpretación.

4. La Industria cultural desde la Teoría Crítica, lo comercial, y el patrimonio en la época de las industrias culturales

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

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

Desde los círculos de poder de la industria se realizan las distinciones enfáticas, de lo que es por ejemplo, música popular o música docta, los cuales, según Adorno y Horkheimer (1988), no se urden desde la realidad, sino que son utilizados para clasificar y organizar a los tipos de consumidores, donde cada cual se comporta “espontáneamente” de acuerdo a los niveles, índices estadísticos y categorías de productos creados y difundidos artificialmente. Bajo las lógicas de estandarización y producción en serie de las dinámicas industriales, la obra perdería la esencia misma del arte. La industria se apodera de la obra, la absorbe, la moldea, y la produce en serie.

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

Con la industrialización de la cultura, los bienes simbólicos acaecen como bienes de consumo, con un constante desarrollo de niveles tecnológicos. Entonces, la obra misma se negaría en su función social adscrita: la distinción simbólica. En este punto, García (2008) presenta una crítica a los postulados teóricos de Adorno y Horkheimer, pues se enmarcarían dentro de una ingenuidad y elitización romántica, en base a los calificativos utilizados y categorizaciones, por ejemplo de lo identificado como barbarie estilizada versus un arte superior. Lo que conllevaría a la premura de una distinción entre lo “masivo” y lo “popular”, de los productos culturales ofrecidos para el consumo de la sociedad (García, 2008).

Se presenta entonces una tensión inmanente entre la búsqueda de la conservación de una supuesta autenticidad e identidad por un lado, y la aceptación de ofertas desde la industria: lo comercial y lo masivo, las que no pueden ser negadas encontrándose en una sociedad donde la profundización de los procesos modernizadores se han traducido en la afirmación de sus lógicas. La identidad y la autenticidad entonces, se juegan en negociación constante en las relaciones que se establecen con la estructura y dinámicas de la industria cultural. Desde un extremismo, las expresiones estéticas eruditas-populares son percibidas como auténticas (como el folclore), pero bajo este reduccionismo no se consideran las formas contradictorias bajo las cuales estas expresiones se generan. “Los procesos de popularización –cuando algo adquiere “popularidad”- se dan desde arriba (lo “erudito”) o desde abajo (lo “popular”) y, por lo general, terminan en la mitad (lo “comercial”)” (García, 2008, p. 196). Para percibir y acercarse a la cultura popular sin la valoración de “superior”, “original” y a una cultura masiva como vacía, se debe dejar de cierta forma el sesgo presentado, como primer paso para una síntesis, la que según García (2008, p. 198), se basaría en tres premisas básicas:

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

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

- a. El patrimonio no sólo se refiere a aquellas expresiones pasadas, monumentos y artefactos del pasado, sino además lo que se denomina como patrimonio vivo: manifestaciones y expresiones actuales, tangibles e intangibles.
- b. Frente a los bienes culturales desde las clases hegemónicas dominantes (palacios, objetos de la nobleza, etc.), se reconoce además que el patrimonio se compone de los productos de la cultura popular: **música**, escritos, saberes, bienes materiales y simbólicos.

Con la masificación de los medios y del acceso a la información de las sociedades modernas y contemporáneas, la cultura y lo patrimonial también se han reubicado, llegando a personas de todo el mundo a través de internet y de la televisión. “El problema no se reduce a mejorar la interpretación ideológica del pasado. Las posibilidades de difusión masivas y espectacularización del patrimonio que ofrecen las tecnologías comunicacionales modernas plantean nuevos desafíos” (Canclini, 1989, p. 8). Es necesaria una nueva instrumentalización conceptual y metodológica para lograr un acercamiento y análisis a cabalidad de las interacciones que se suceden entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno, lo patrimonial y lo emergente. El problema recaería más bien no en que las manifestaciones tradicionales “cambien” o se difundan de distinta manera, sino bajo qué criterios se hace y quiénes lo hacen: el músico, el folklorista, el artesano, la industria, los intermediarios, los políticos, los consumidores.

Uno de los cuestionamientos que adquieren más peso en cuanto a la problemática de la cultura y el patrimonio, es su valoración filosófica y estética, y el principal criterio al que se apela es al de la autenticidad. Este criterio se encontraría fuera de contexto, “porque las condiciones presentes de circulación y consumo de bienes simbólicos han clausurado las condiciones que en otro tiempo hicieron posible el mito de la originalidad en el arte, el arte popular y el patrimonio cultural tradicional” (Canclini, 1989, p. 10). La transformación vertiginosa de la sociedad otorga un contexto totalmente divergente al que se presentaba antaño cuando lo “tradicional” se encontraba en su génesis, por ende, sus dinámicas de traspaso y de desarrollo actuales son otras.

Respecto al folclore y el patrimonio, las principales discusiones que se abrieron en torno al folclore, se realizaron con una finalidad de mantener a este como Patrimonio Cultural Inmaterial. Según la definición de la UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial son:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo

así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana [...] (UNESCO, 2003, p. 2).

5. El Folclore como representación de identidad y cultura

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

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

El arte, representa el principal canal de expresión del folclore, dentro de todas sus formas, en este caso, la mira se enfocará en la música, debido a que las prácticas musicales son el principal y más masivo canal de expresión folclórica y además representa uno de los puntos más álgidos en las discusiones sobre lo folclórico. La concepción de folclore utilizada entonces, corresponde a la muestra de las tradiciones e identidad de un grupo y/o comunidad que comparten códigos y elementos socioculturales, una proyección de las formas de vida, del pensamiento y las prácticas, expresadas en la música, las cuales se transfieren en forma de herencia, legado que se enseña y traspasa de generación en generación, como medio de expresión de su identidad local.

6. Elementos culturales y control cultural

Los elementos culturales pueden ser tanto propios como ajenos. Por elementos propios se entiende como aquellos recibidos dentro de la unidad social determinada en forma de herencia y traspaso generacional, y que son a su vez producidos, reproducidos y transmitidos por la misma comunidad, de acuerdo a la naturaleza de cada elemento cultural (Batalla, 1988). Por otro lado, los elementos ajenos son aquellos que no fueron ni producidos ni reproducidos por la cultura de la unidad social, pero que viven en ésta, pueden ser adquiridos o impuestos, por ejemplo en el caso de

⁷Respecto a la distinción de Dannemann (1962; 2002; s.f.), entre etnología y folclore, esta persigue fines eminentemente metodológicos los cuales se mantienen desde el enfoque puro de la investigación, adjudicando a la primera una visión respectiva a lo indígena y aborígen, y a la segunda una perspectiva desde comunidades civilizadas. Considerando insostenible la homologación de los estudios etnográficos con los folclóricos, ya que ambas disciplinas actúan en distintas esferas y técnicas, aunque se recalca que los estudios etnográficos desde la antropología han realizado importantes aportes a la investigación en folclore, para motivos del presente artículo no se ahondará en dicho debate.

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

Los planteamientos de Bonfil Batalla (1988) son utilizados como base para la adaptación de acuerdo al folclore regional y las decisiones desde los sujetos en relación a la industria, como una propuesta de plan de análisis de la información recabada, lo que se presenta en profundidad en la sección de metodología.

7. Metodología que dio lugar al estudio

Tabla N°1: Ámbitos de la cultura en función del control cultural

Fuente: Bonfil Batalla (1988)

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

El método utilizado corresponde a un estudio de carácter exploratorio, mediante una metodología cualitativa para su proceso, lo que permitió comprender en mayor profundidad las dinámicas y relaciones que se generan entre los folcloristas en relación a la industria y la identidad local de la Región, y permitió además dinamismo en el sentido de los cambios que surgieron en el transcurso del estudio.

Se aplicó la entrevista en profundidad basada en guion (Canales, 2006) a ocho sujetos: cuatro de ellos ubicados dentro del eje del folclore patrimonial y los otros cuatro, dentro del folclore emergente. El análisis de datos se desarrolló en base al análisis de contenido⁸. Se consideraron tres niveles de análisis (Ruiz, 200): textual (caracterización), contextual (comprensión) y sociológico interpretativo, de manera de llegar a la interpretación sociológica a través de un salto y un avanzar superior, fundamentado por los análisis textuales y contextuales, respondiendo a la lógica inductiva de la metodología cualitativa.

⁸Se utilizó como herramienta el software Atlas ti.

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

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

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

Escenario 2: fomento desde industria pero sin identidad.

Escenario 3: identidad con fomentos y soportes: alto reconocimiento y expresión de identidad con control cultural desde el folclore.

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

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

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

Tomando como base los ámbitos de la cultura en función del control cultural de Bonfil Batalla (1988), se presenta como propuesta de modelo de análisis de relaciones para el folclore de la Araucanía, la siguiente tabla:

Tabla N°2: Propuesta de modelo de análisis de relaciones para el folclore Araucanía

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

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

En este sentido, las clasificaciones se presentan de acuerdo a las definiciones conceptuales de Folclore patrimonial y de Folclore emergente. Cuando los elementos culturales y las decisiones del grupo son ambos ajenos, no se consideró al género musical como folclore.

Esta clasificación se aboca al control de los propios sujetos (cultores/folcloristas) sobre su propia música y elementos culturales incorporados, en este caso, propios o ajenos, y las decisiones en relación a la industria cultural musical, lo que permitió un análisis más sistematizado.

Figura N°1: Esquema-Modelo de propuestas de análisis

Fuente: Elaboración propia

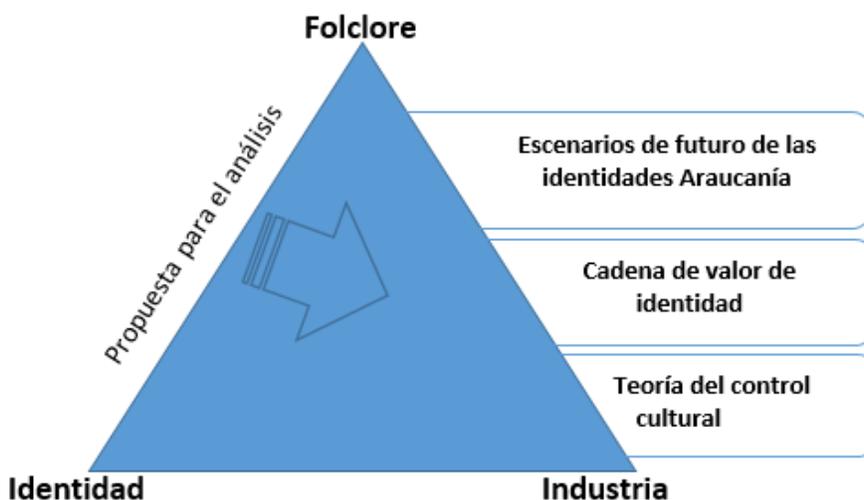


Tabla N°3: Matriz de definiciones conceptuales

Concepto	Definición
Folclore patrimonial⁹	Prácticas culturales/musicales e instrumentos, como también espacios propios, que se originan por individuos y/o comunidades, las cuales comparten características, pensamientos, expresiones y una identidad local propia, en relación con su contexto, entorno y naturaleza. Estas son expresadas y preservadas por los mismos, por medio de la herencia y conservación, en la transversalidad del tiempo.
Folclore emergente, nuevo concepto teórico propuesto.	Prácticas musicales folclóricas que integran en sus lógicas y alcances, elementos (instrumentos, líricas, música, vestimenta, discursos) que no son estrictamente tradicionales y que emergen y/o provenientes de influencias externas (ya sea globales o nacionales).
Industria cultural musical.	La capacidad y alcance de la economía capitalista para producir bienes culturales masivamente, en base al desarrollo de la tecnología y sus medios, es decir, el sector de la economía que se aboca a la cultura, arte, entretenimiento, en este caso en específico a la <i>música</i> . Esto expresado tanto en el sector público (CNCA, fondos concursables, Ley de donaciones, entre otros) y privado (productoras, empresas, privados particulares).
Identidad regional.	“Un mecanismo desplegado en procesos histórico-culturales, respecto del cual son observables sus expresiones o vehículos (sujetos, objetos y mensajes), que no radica en los individuos sino en las regulaciones sociales, materiales y simbólicas que vinculan colectivos en un determinado territorio, como La Araucanía” (IDER, 2009, p. 14). En relación a la música folclórica, la identidad regional se entenderá como la expresión de ésta a través de las prácticas y discursos musicales tanto del folclore patrimonial y emergente.

Fuente: Elaboración propia

8. Resultados: Análisis del Folclore y sus relaciones con la Identidad y la Industria

Para abordar al folclore emergente y sus relaciones con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional, se realizaron cuatro entrevistas a cuatro sujetos: Daniel Neumann,

⁹Se recalca que las definiciones conceptuales utilizadas en el presente artículo respecto al folclore patrimonial y emergente, encuentran su justificación desde la intención metodológica que pretendía el mismo, en ese sentido, es útil para las pretensiones investigativas abocadas al cruce del folclore con la industria y la identidad regional.

Juanjo Montecinos, Nicolás Michel y De Chilena, todos artistas de la región.

La relación del folclore emergente con la industria cultural musical se presenta como intermitente, en el sentido del reconocimiento por parte de los sujetos de la existencia de ésta, pero de una forma incipiente dentro de la región, lo que se ve influenciado a la vez por el vínculo que estos han mantenido/mantienen con ella,

“Yo creo que ya existe de alguna manera, una especie de industria musical acá en Temuco, pero no formal digamos, no que esté funcionando como una maquinita, está como emergiendo una industria [...] Hay estudios de grabación que generan grabaciones de calidad, hay profesionales y técnicos de sonido, hay lugares para hacer conciertos, pero hay gente que se va a quejar siempre, te van a decir “no, acá en Temuco no existen espacios”, yo digo todo lo contrario [...] No creo que llegue a costar demasiado que esta industria se forme, donde todo funcione en pos de la música de La Araucanía” (J. Montecinos)

En cuanto a lo que es producción, financiamiento, distribución y difusión. El discurso prevalente se aboca más a carencias y falencias que a una presencia constante de la industria, pues la falta de espacios, la necesidad (o preferencia) a una autogestión, el bajo apoyo a la música y una escena musical insuficiente, están presentes en los discursos de los cuatro sujetos.

“Son pocos, son muy pocos los espacios para hacer de cierto modo, la autogestión, para nosotros es concretar eventos, trabajar con las municipalidades, con ferias costumbristas, eventos X, septiembre o algunas peñas por aquí por allá, campeonatos, entonces no hay, no nos hemos adjudicado algún proyecto para decir que tenemos fondos de sobra, para seguir funcionando” (De Chilena).

La supuesta tensión que se alude existe entre la autenticidad y la industria, al parecer no se presentaría como tal en la región desde el folclore emergente, pues los alcances de la industria son considerados por los mismos sujetos como muy bajos, así como las oportunidades que surgen desde ésta. Es así, que más que una apropiación de la obra musical como mercancía, se presenta una utilización por parte de los sujetos, de lo que puede y alcanza a ofrecer esta industria musical incipiente en la región.

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

La incorporación de elementos mapuche, como instrumentos y ritmos, es aludida por D. Neumann:

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

Aun así, los sujetos no realizan música netamente étnica, sino la incorporación de elementos, no así en cuanto a las líricas, en las cuales se presenta constante referencia a lo que ocurre en la región, la diversidad cultural y la identidad. Desde sus discursos se puede entrever un alto reconocimiento cultural, más musicalmente se presenta una suerte de “préstamos” musicales/culturales de una cultura. En este sentido, la industria cultural pareciera no tener influencia en la expresión de identidad regional desde la música de los sujetos del folclore emergente, ya que no intervendría en la creación misma. Más aun, se expresa una interrelación con ribetes positivos: *“Es como un engranaje fundamental, y a medida que crece el folclore también va creciendo la industria, y a medida que crece la industria, crece el folclore, son interdependientes” (D. Neumann).* En este sentido, lo que expresan los sujetos se relacionaría estrechamente a lo que plantea García (2008), de que todo “producto” u obra musical en este caso, se comercializa, mas no así en escala masiva.

En cuanto al abordaje del folclore patrimonial, se realizó la entrevista a cuatro sujetos, a saber Nancy San Martín, Elisa Avendaño, María Figueroa y Armando Nahuelpan. Los cuales responden a su vez a los criterios de inclusión presentados en el diseño metodológico, especialmente incluir en sus dinámicas el traspaso generacional de la música y conocimientos relacionados a ésta.

Desde los antecedentes teóricos, y en base al discurso expuesto por los artistas de folclore patrimonial en cuanto a la industria cultural musical de la región de La Araucanía, ésta no existe, pues ellos no ven la existencia de una industria local. Todo su trabajo y trayectoria musical lo han realizado en base a sus propias motivaciones y recursos. No existe un apoyo externo en cuanto a financiamientos, producción, distribución y difusión musical, lo que es una de las mayores desventajas y obstáculos que observan todos los cultores en la música local. Tampoco hay apoyo desde el Estado y, principalmente, de los municipios, en reconocer la música regional. El desconocimiento y la poca implicancia que tiene la industria musical en la región, en cuanto a la autenticidad del folclore patrimonial, apacigua la tensión inminente entre la autenticidad de la obra y las ofertas de la industria. La baja o nula participación de la industria no interviene en la construcción y la motivación del trabajo y obra musical; los artistas no se ven influenciados por los grandes incentivos de la industria. Entonces, el trabajo de cada cultor se presenta como “auténtico”, en cuanto a la participación de la industria y sus necesidades creadas. Además, las principales

motivaciones en la construcción del trabajo patrimonial es la enseñanza, como lo menciona N. San Martín y E. Avendaño, por lo cual su trabajo se aleja de las prácticas comerciales.

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

En cuanto a la multiculturalidad, los artistas del folclore patrimonial han integrado elementos e instrumentos externos a su creación musical, a pesar de que su música sigue siendo de carácter étnico, como es el caso de A. Nahuelpan, quien ha incorporado a su música elementos ajenos occidentales, como la guitarra, y dentro de su lírica ha utilizado tanto el lenguaje mapuche como el castellano; su principal motivación para la realización de esta mixtura en su obra, es que el mensaje que busca expresar sea entendido por ambos grupos que integran la multiculturalidad regional, tanto mapuches como chilenos/os. “*Porque queremos que nos entiendan todos, y que llegue a todos la música, tanto a los chilenos como a los mapuches [...] Nos salimos un poquito de lo tradicional. (A. Nahuelpan)* El sincretismo utilizado dentro de su trabajo, es también producto de la preocupación por la pérdida de las tradiciones y del conocimiento mapuche y folclórico. El multiculturalismo asimétrico y la superposición, y/o dominación, de una cultura sobre otra -en este caso, la chilena sobre la mapuche- ha desencadenado la pérdida del interés por las tradiciones y el conocimiento indígena y folclórico, en la búsqueda de una homogenización cultural en el territorio regional.

9. Análisis Final

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

directamente, porque para ellos no es necesario realizar una distinción entre lo mapuche y lo chileno, más bien su música se refiere a las personas de la tierra, independiente de su origen, a las/los sujetas/os recolectores, productores, que muchas veces se encuentran en la Feria Pinto.

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

Lo interesante a destacar, de acuerdo a los planteamientos iniciales del estudio, es la negativa por parte de dos sujetos pertenecientes al folclore patrimonial a ubicarse dentro del género musical folclórico, Elisa Avendaño y Armando Nahuelpan. Ambos consideran su trabajo musical como “canto mapuche”, el cual no puede ser considerado folclore:

“No, no es folclore, es sentimiento mapuche, que se expresa a través de la música, ya sea de alegría o de pena, porque el mapuche con pena, llorando, introduce una melodía en su llanto [...] La música mapuche no se puede mezclar con el folclore, porque el folclore lo hicieron, lo crearon cuando llegaron los españoles, y la música mapuche es innata” (A. Nahuelpan).

La música o canto mapuche, según la postura de ambos sujetos, no es representativa del folclore ni parte de éste, ya que su forma de creación es diferente al ser no convencional, en el sentido de crear letras y melodías para luego reproducirlas. Sino más bien, éstas nacen en el momento, son propias del alma y del corazón mapuche, es un sentimiento, al cual se le incorpora una melodía. Sin embargo, el concepto de folclore, alude a las representaciones de la identidad cultural de un comunidad determinada, a la vez que actúa como distinción de otras expresiones y grupos semejantes, siendo una expresión de pertenencia de los individuos a través de símbolos y caracteres propios: es una forma de pertenecer y a la vez de diferenciarse (Barros y Danneman, 2002). En este sentido, la música mapuche podría encajar dentro de la definición conceptual de lo que es folclore, por tanto se podría aludir se presenta una concepción de folclore por parte de los sujetos más ligada a la cultura chilena “huasa” o de cueca, como también de algo externo y ajeno a la cultura mapuche:

“El folclore yo lo siento como, como coloriento, ya, de a ver cómo, no sé si estoy equivocada, como le siento más así como, la fiesta de los huasos, lo siento más como más desordenado [...] con menos conocimiento de raíces” (E. Avendaño).

Ambos casos presentan la expresión y preservación por medio de la herencia y conservación en

un traspaso generacional, en función de su entorno, en un sentimiento de identidad y continuidad (UNESCO, 2003). Lo que, nuevamente, de acuerdo a los planteamientos teóricos podría ubicarlos a ambos dentro del eje de folclore patrimonial.

De esa manera, los conceptos de folclore emergente como de folclore patrimonial podrían ubicarse en la primera columna de la tabla, muy cercanos a las definiciones conceptuales manejadas desde los planteamientos teóricos. A excepción de lo señalado, en cuanto a la manifestación de pertenencia al género folclórico, y en relación a las decisiones propias/ajenas con la industria cultural.

Industria Cultural Musical

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

El folclore emergente podría ubicarse en el escenario (2) con un fomento desde la industria pero sin reconocimiento, esto en el sentido de participación netamente, ya que los sujetos realizan constantemente eventos, conciertos más masivos (J. Montecinos), no así, especialmente en el ámbito de la producción, difusión y distribución. Todos los sujetos aluden fuertemente a la autogestión como el único y principal medio de trabajo musical. Además, las acciones dentro de la escena musical, como la grabación de discos, gestión de eventos y presentaciones, se vincula fuertemente con lazos afectivos, en el sentido que muchas veces, a través de amistades, los sujetos han podido acceder, por ejemplo, a estudios de grabación y gestionar eventos en conjunto. El fomento desde la industria sería mínimo, sin financiamiento, ya que incluso desde el financiamiento estatal (como fondos por ejemplo), tampoco ha habido presencia en la carrera musical de los sujetos, ninguno ha sido beneficiado con un fondo concursable. Tampoco hay presencia de financiamiento por parte de privados, a excepción del caso De Chilena, a quienes se les ha financiado parte de su trabajo musical y la grabación de su disco. Presentándose como el único caso que ha recibido financiamiento externo en su trabajo musical, además de la propia autogestión, la cual es el principal medio que señalan los sujetos.

En cuanto al folclore patrimonial, se lo puede vincular al escenario (1) donde se manifiesta una constante multiculturalidad asimétrica, una pérdida de las tradiciones y reconocimiento de la identidad, y una baja capacidad de decisión por parte de los sujetos.

Dentro del folclore patrimonial, una de las carencias que observan los cultores en la música folclórica, es el bajo reconocimiento que existe tanto de la gente, como del Estado y la industria en cuanto al fomento y apoyo a su obra y trabajo musical. *“No hay apoyo ni reconocimiento de nada, entonces los que hacen música la hacen por hobby no más, sin reconocimiento, no tratan de conversar la*

cultura, y porque es que no hay músicos folclóricos tampoco ahora” (A. Nahuelpan).

Como lo expresa A. Nahuelpan, el poco apoyo e importancia que se le da al trabajo folclórico local, ha desencadenado en que cada vez sean menos quienes desarrollen y rescaten la música tradicional, esto trae como consecuencia, la posible pérdida total de las tradiciones y el conocimiento local, una de las grandes preocupaciones de los cultores de la región; la pérdida del idioma mapuche, la cual queda en el conocimiento de algunos pocos, principalmente en las personas mayores, lo que trae como resultado la pérdida paulatina del conocimiento, la cual es producto de la presencia continua del multiculturalismo asimétrico, *“Ello contribuye a una exacerbación de las diferencias culturales, al olvido y pérdida de historias locales y una tendencia a la homogeneización cultural” (IDER, 2009, p. 64).* El multiculturalismo asimétrico conduce a la homogenización de la cultura y al desgaste total de las costumbres, mediante la anteposición de una cultura sobre otra, como en este caso, la cultura chilena por sobre la cultura mapuche. Los artistas, mencionan en cuanto al folclore, la importancia de su rescate e innovación. El sincretismo dentro de la creación musical, producto también de la multiculturalidad de la región, es una ayuda para la música local, ya que puede ser una de las pocas opciones para rescatar y levantar la música tradicional de la región: *“No importa como la hagan, qué instrumentos utilicen salvo que salven la música, que la salven de donde está, que la desentierren (M. Figueroa)”*. La industria misma no ha generado ni genera actualmente espacios, y presenta un casi nulo reconocimiento de la identidad de la región en la música folclórica. Además, se presenta una baja capacidad de control y decisión desde los sujetos, en el ámbito de industria, ya que el vínculo con ella es prácticamente ninguno, solo se presenta la adjudicación de fondos concursables en E. Avendaño y A. Nahuelpan, gracias a los cuales grabaron sus discos. Aun así, este financiamiento es sentido como insuficiente y engorroso. M. Figueroa, por otro lado, tuvo relación con jóvenes del Servicio País, con los cuales realizó presentaciones en la comuna de Lonquimay y participó de talleres.

En este sentido, se puede identificar una serie de carencias y dificultades para el folclore local de la región, ya que desde ambos, tanto patrimonial como emergente, se detecta un bajo reconocimiento, desde el público, desde el Estado, y desde la misma industria cultural, en cuanto a apoyo monetario, oportunidades y espacios. La capacidad de control y la toma de decisiones se presentan desde ambos folclores, ya que la industria no influye en cuanto a la música de éstos, quienes se manejan desde la autogestión donde toman las decisiones sobre su trabajo. Es por esto que, de acuerdo a la información recabada desde los sujetos, se propone la creación de nuevos escenarios que se ajustan a la realidad presentada en el folclore emergente y en el folclore patrimonial, que den cuenta de lo que los propios sujetos manifiestan:

Escenario 1: continuidad y profundización del multiculturalismo asimétrico: bajo

reconocimiento de identidad desde la industria, lo que se responde con autogestión y decisión desde los propios sujetos.

Escenario 2: fomento desde la industria pero sin financiamiento, expresado en ámbitos insuficientes: lo que genera autogestión, y no afecta ni interfiere la creación musical en el folclore de la región.

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

Identidad Regional

La expresión de identidad en los discursos de los sujetos en ambos folclores, también se presenta de forma disímil, encontrándose en distintos niveles. Dentro del folclore patrimonial se manifiesta un rescate y recuperación de la identidad regional, tanto en líricas, como en la incorporación de instrumentos, discursos y vínculo identitario para con el territorio. Se podría argumentar que se relaciona a los cinco niveles de la escala, pero éstos van en aumento. En ese sentido, no se presenta una puesta en valor patrimonial de este folclore, expresándose esto en la acción estatal para su resguardo, como en programas de CNCA, pero las posibilidades de pertenecer a la categoría patrimonial en el SIGPA o al programa de Tesoros Humanos Vivos, por parte de la institución del Consejo, constituye una serie de requisitos que filtran y discriminan a muchos cultores de la región, los cuales al no obtener este reconocimiento, no son reconocidos, ni su trabajo es puesto en valor como patrimonio.

El primer nivel, que refiere a la identificación de diferencias culturales, están presentes en ambos tipos de folclore, ya que ellos, conocen y asumen la multiculturalidad propia de la región, expresada dentro de su trabajo musical en cuanto a melodías y líricas, la incorporación y mezcla de instrumentos occidentales con mapuche en el sonido y letras que incluye temáticas indígenas y chilenas que se entrelazan, como es el caso de “Huillipan” de la cultora E. Avendaño, quien rescata la historia de un comunero mapuche asesinado por chilenos. Esto demuestra lo presente que se encuentra la multiculturalidad y la identificación de las diferencias culturales en los sujetos. De todas formas, A. Nahuelpan reconoce incluir en su música, tanto el idioma castellano como el idioma mapuche, y la incorporación de la guitarra, instrumento occidental. Igualmente sucede con el folclore emergente, el cual incorpora instrumentos y temáticas mapuche a su música, mixtura que tiene como fin el entendimiento musical por parte de todos los sujetos, tanto indígenas como chilenos y la vinculación de los artistas con los grupos culturales de la región. En el folclore

emergente, se manifiesta una clara identificación de diferencias culturales, y también el interés de rescate y recuperación de la identidad de la región mediante la música, pero en menor medida que en el folclore patrimonial, ya que priman a su vez otros intereses.

Para el folclore de la región, el fomento que existe es mínimo y son muy pocos quienes pueden acceder a beneficios, los cuales se reducen a la ayuda de privados o a la postulación de fondos estatales, los que en su mayoría, no entregan los recursos necesarios para un desarrollo óptimo musical local. Es por eso que el principal fomento que utilizan los artistas en la región es producto de la autogestión, tanto en la producción, difusión y apoyo mutuo en el desarrollo musical. En relación al último nivel de la cadena de valor, la promoción de la música local es mínima tanto en apoyo musical como en financiamiento, respecto a ambos tipos de folclore. Respecto al control cultural por parte de los sujetos, el folclore patrimonial no reconoce ni mantiene un control cultural de su música, producto de la homogenización de la cultura y la multiculturalidad asimétrica que se encuentra presente y latente en la región, pero sí una suerte de control en cuanto a su trabajo musical, donde la industria no se hace presente.

La valoración de la identidad, entonces, se presenta en niveles bajos en ambos folclores, a pesar de que en ambos se reconoce fehacientemente una relación con la identidad local y la importancia de ésta. El apoyo y fomento para la música no se presenta, por tanto la expresión de identidad regional en la música folclórica de La Araucanía no es sustentada ni promovida.

10. Conclusiones y reflexiones finales

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

La relación entre folclore (música) y la región (sociedad), se presenta como producción y reproducción de procesos históricos e identitarios, que se suceden/influyen bidireccionalmente, es decir, el folclore surgiría desde la sociedad, se reproduce en ella, y a su vez, la sociedad es reflejada y expresada en éste. El contexto social y cultural de la región de la Araucanía, es un espacio multicultural donde ocurre una serie de factores de larga y corta data que lo hacen distinto a otros territorios nacionales, los que son identificados por los mismos sujetos como influyentes en la creación musical. La cultura mapuche, la ruralidad, la naturaleza, los espacios característicos de la

comuna de Temuco, los conflictos internos/regionales de territorialidad, y la multiculturalidad expresada en la dominación de una cultura por sobre otra, generan una serie de estímulos e inspiración que emergen de la interacción con el entorno social/cultural, y que se expresa así, en la creación musical folclórica, emergente y patrimonial. La pluralidad y complejidad de las sociedades contemporáneas, hace presumir que la rapidez de la difusión y distribución de la música iba en aumento, como parte del alcance de la industria musical. Los niveles en cuanto a consumo y difusión de la música folclórica regional, no se suceden como impensados en el sentido de su aumento progresivo, sino más bien, pareciera que la región misma se encuentra en un estancamiento en cuanto a la complejización social en relación a la música y sus alcances. Lo que es expresado tanto en el discurso de los sujetos entrevistados, desde ambos folclores, como en su música.

Se puede concluir que las relaciones del folclore emergente y patrimonial con la industria se presentan de manera similar, pero con algunas diferencias. En el folclore emergente, se manifiesta un consenso en cuanto a la existencia de una industria cultural musical incipiente en la región, ya que se presentarían los elementos necesarios para ello. A diferencia de lo que sucede desde el folclore patrimonial, donde todos los sujetos expresaron la negativa a la presencia de una industria en la región, y donde además, cada uno de los cultores se ha mantenido en la escena musical regional por más de treinta años, y aun así, no se han vinculado con ésta, la cual no reconocen como presente, sino más bien, se expresa una ausencia casi total de apoyo y sustento hacia su trabajo musical, a excepción de la adjudicación de fondos estatales. En cuanto al desarrollo de material discográfico, a excepción de N. Michel, tanto los artistas de folclore emergente como folclore patrimonial han realizado trabajo de estudio. Los artistas de folclore emergente en la realización de discos, mantienen un fin comercial a diferencia de los cultores de folclore patrimonial, quienes señalan un fin educativo y de traspaso de conocimiento en su creación discográfica. Respecto al financiamiento, los artistas de ambos folclores concluyen en que la falta de apoyo y recursos es una de las principales carencias de la escena musical local; por lo cual, la autogestión corresponde al principal medio donde los artistas logran adquirir beneficios, recursos, espacios y crecimiento musical. Es decir, la relación entre ambos folclores y la industria regional, se presentaría de manera muy intermitente y bastante baja. La supuesta tensión inmanente del folclore, que se pretendía develar, entre la industria y la construcción de identidad, se expone como prácticamente nula, pues, como se ha expuesto, la influencia desde la industria hacia la música folclórica local no es manifestada por ninguno de los sujetos. Por ende se asume, ésta no afectaría la expresión de identidades locales/regionales en la música folclórica. Es más, la postura de la industria es la visión de ésta como posible vehículo de difusión, producción y distribución musical, más bien la percepción negativa se presenta en cuanto a su ausencia, no así sobre sus alcances. A excepción de lo manifestado por N. Michel, todos los sujetos asumen la falta de una industria musical en la región, como potenciadora de la música local.

Esto se podría relacionar, a que dentro de los sujetos, el folclore emergente es el que manifiesta una relación y un vínculo mucho más fuerte para con el territorio y el lugar de origen, Lonquimay, a diferencia de los otros tres entrevistados quienes son de la ciudad de Temuco. El factor territorio se presentaría entonces de manera distinta, en cuanto a influencia y cercanía con este.

Por otro lado, en relación a la expresión de identidad regional, desde todos los sujetos se expresa un fuerte reconocimiento de esta y del territorio, así como también influencia y vínculo. Aun así, se encuentran algunas diferencias respecto al vínculo identitario y territorial por parte del folclore emergente y el folclore patrimonial. Respecto a este último, todos los cultores se encuentran fuertemente relacionados con la cultura mapuche, sus costumbres, tradiciones y conocimiento, mantienen un fuerte reconocimiento con la cultura, ya que se sienten parte y provenientes de ésta. Una distinción importante es la que realizan E. Avendaño y A. Nahuelpan, quienes consideran su música como “Canto Mapuche” y no así folclore, ya que para ellos su música representa las tradiciones y el conocimiento mapuche, y el folclore no incorpora esas características. De todas maneras, y en base al sustento teórico presentado, se puede concluir que el “Canto Mapuche” tiene cabida dentro del concepto de folclore y de folclore patrimonial, ya que manifiesta las tradiciones y conocimiento de un grupo en particular, el cual se expresa a través de cantos, letras e instrumentos propios de éstos, y representan un medio de expresión y enseñanza a las futuras generaciones. En cuanto al sentido de territorio que tienen los artistas de folclore, se encuentra en primer lugar relacionado con las zonas rurales de la región, el campo, las comunidades, ya que la relación del sujeto con la naturaleza es esencial en su vínculo territorial. De forma distinta es percibida por los artistas del folclore emergente, los cuales sí consideran una relación territorial con las zonas campesinas y rurales de la región, pero también, se vinculan fuertemente con las relaciones y espacios que se generan en la zona urbana, principalmente en la ciudad de Temuco, a excepción de N. Michel, cantor oriundo de la zona de Lonquimay, quien presentaría muchas características que lo vincularían al folclore patrimonial a diferencia de los otros sujetos.

En su relación con la cultura mapuche, los sujetos del folclore emergente manifiestan una relación e interés por rescatar y desarrollar en su música, tradiciones, percepciones y conocimientos propios de la cultura mapuche pero aun así, esto se ve reflejado en el caso de algunos artistas, ya que no todos a diferencia del folclore patrimonial, reconocen una relación con la cultura originaria, como es el caso de De Chilena, la agrupación cuequera, quienes en su trabajo musical no expresan una relación directa con la cultura mapuche, sino más bien, manifiestan que en su trabajo las temáticas están relacionadas con las/los personajes típicos de la región, la persona que trabaja la tierra, el/la campesino/a, sin presentar una categorización de los sujetos; se habla de persona/habitante de la región de La Araucanía, sin considerar si es mapuche, mestizo o chileno. Estos personajes y relaciones se generan en un espacio particular: La Feria Pinto, la agrupación

cuequera considera este territorio, como el lugar donde convergen la multiculturalidad de la Araucanía y se atraería tanto a ricos y a pobres, como a chilenos y mapuches.

En cuanto a la multiculturalidad de la región, es concebida de manera homogénea por ambos folclores, cada uno de los artistas reconoce la fuerte presencia de ésta y las diferencias culturales que existen. En la mayoría de los casos, los artistas emergentes como patrimoniales, incorporan a su música, temáticas e instrumentos provenientes de la cultura ajena (mapuche/ chilena). Este sincretismo realizado por los cultores, tiene como motivaciones principales, en el caso de del folclore emergente, expresar la vinculación con la cultura originaria, además de colaborar en su preservación. Por otro lado, en el caso de la música patrimonial, los artistas incorporan elementos occidentales para tener llegada al público chileno y para que tanto su lírica como melodía sean comprendidas por todos los grupos culturales que viven en La Araucanía. Otra motivación importante, es la preocupación por la pérdida del conocimiento y de las tradiciones originarias -producto del multiculturalismo asimétrico-, en la cual la cultura chilena cada vez se encuentra más por sobre la cultura mapuche. Los artistas mencionan que la innovación y la incorporación de instrumentos occidentales pueden ayudar en la preservación del conocimiento y las tradiciones. La música folclórica de la región, tanto emergente como patrimonial, mantiene un fuerte vínculo identitario con el territorio, tanto urbano como rural, y con las tradiciones y conocimiento de la cultura mapuche.

Finalmente, se puede concluir que las relaciones de ambos folclores para con la industria, en la praxis se presentan de forma similar, las diferencias se abocan más que nada al concepto manifestado de industria, muy relacionado desde ambos, a una ausencia de ésta. Por otro lado, la expresión de identidad regional, se presenta en el folclore emergente como un reconocimiento del territorio y una incorporación de instrumentos mapuche, a excepción del caso De Chilena que realiza cueca. En el folclore patrimonial, todos los cantores manifestaron un vínculo y una relación mucho más estrecha para con la cultura mapuche, los cuatro sujetos expresaron realizar música de raíz mapuche. Se podría presumir además, la presencia de factores generacionales que influirían en la música folclórica local: los cantores del folclore patrimonial manifiestan una trayectoria de más de 30 años, ubicándose entre los 45 a 90 años aproximadamente, mientras que en el folclore emergente, las edades de los propios sujetos fluctúan entre 25 y 35 años. Se expresa entonces, desde los cantores patrimoniales, la pérdida de las tradiciones, las que se concentrarían cada vez más en la gente de mayor edad, manifestando así, la importancia del rescate y del reconocimiento de la música folclórica y música mapuche de la región, donde la oportunidad de ello se encontraría en los jóvenes.

Se pueden identificar, de acuerdo a lo expuesto, el hallazgo de nuevos interrogantes en relación a la temática, y que son espacios para la realización de nuevas investigaciones en un futuro, como lo

son por ejemplo, cuestiones relacionadas a la industria cultural musical de la región, si ésta presenta elementos propicios para su desarrollo ¿qué es lo que sucede en la región de la Araucanía, en cuanto a la industria musical que no tiene alcances?, ¿Cuál es la percepción de los músicos de la región, de la industria musical en un futuro próximo? Por otro lado, respecto de la identidad regional, ¿Cómo puede realizarse un rescate de las costumbres y tradiciones musicales por parte de los propios sujetos del folclore en la región?, ¿Qué sucederá con estas costumbres, si se encuentran concentradas en las personas y generaciones de mayor edad? ¿Qué rol puede cumplir la gente joven de la región en este rescate y preservación? Finalmente, ¿qué es y qué no es folclore? ¿Depende de quién lo define? ¿Cuándo el folclore deja de ser patrimonial, si actualmente también incorpora elementos foráneos? ¿El folclore emergente podrá ser considerado patrimonial en las próximas generaciones? Sería interesante entonces, poder ahondar en las cuestiones planteadas en investigaciones futuras.

Referencias bibliográficas

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

- Da Costa García, T. (2009) “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena*. [en línea] vol. 63, núm. 212. pp. 11-28. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200003&script=sci_arttext
- Dannemann, M. (s.f.) El folklore como cultura. [en línea] Disponible en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3559/8/07.%20El%20folklore%20como%20cultura.%20Manuel%20Dannemann.pdf>
- Dannemann, M. (1962). Posición del folklore musical en el folklore general. *Revista Musical Chilena*. Vol. 16, n° 79. [en línea] Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13111/13389>
- Donoso, K. (2009) “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990” *Revista Musical Chilena*. vol. 63, núm. 212. pp. 29-50 [en línea] Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200004&script=sci_arttext
- Delgado, J. y Gutiérrez, J. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Tercera impresión. Madrid, España: Editorial Síntesis S.A.
- Etzkorn, P. (1982). Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales. En “Los componentes de la música”, *Revista internacional de Ciencias Sociales*, UNESCO [en línea] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000547/054739so.pdf>
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Revista Nómadas* [en línea] Núm. 29, octubre-sin mes, pp. 187-199. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105112131014>
- IDER, (2009). *Estudio para el fortalecimiento de Identidad Regional. Región de la Araucanía*. Gobierno Regional de la Araucanía [en línea] Disponible en: http://www.territoriochile.cl/1516/articles-83979_recurso_1.pdf
- Ruiz, J. (2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. *Revista FGS Forum Qualitative Sozialforschung* [en línea] vol. 10, núm. 2, Art. 26. Disponible en: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/64955/1/Art%C3%ADculo%20FQS%20\(espa%C3%B1ol\).pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/64955/1/Art%C3%ADculo%20FQS%20(espa%C3%B1ol).pdf)

- Serbia, J. K. (2007). *Diseño, muestreo y análisis de la investigación cualitativa*. Hologramática Facultad de Ciencias Sociales, pp. 123-146.
- Steingress, G. (2008). La música en el marco de análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. *Política y Sociedad*. Vol. 45. Núm. 1. 2008. [en línea] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/cps/11308001/articulos/POSO0808130237A.PDF>
- Supicic, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Revista de Sociología*, 1988, N° 29: Sociología de la música. [en línea] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/25016/56403>
- UNESCO, (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Paris.