

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

Difusión de Nuestra Memoria Sonora. Experiencia de Tratamiento Patrimonial de Registros Sonoros del Archivo Sonoro de Música Tradicional.

Mariana León e Ignacio Ramos.

Cita:

Mariana León e Ignacio Ramos (2007). *Difusión de Nuestra Memoria Sonora. Experiencia de Tratamiento Patrimonial de Registros Sonoros del Archivo Sonoro de Música Tradicional. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/168>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/6FV>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

nes de la organización sociocultural donde se produce. La emergencia y su conservación como relaciones estarán en función del tránsito temporal de configuraciones que permita su agenciamiento y pertenencia generación tras generación.

Bibliografía

ADÁN, L., M. URIBE, M. GODOY, C. JIMÉNEZ y D. SALAZAR. 2001. *Memoria colectiva, uso del patrimonio cultural en la construcción de memorias e identidades históricas nacionales*. Cuarto congreso chileno de antropología, <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0614.html>

ACKERMAN, F., C. EDEN y S. CROPPER. 1995. *Getting Started with Cognitive Mapping*. University of Strathclyde.

LAHITTE H.B. 1981. Representación y registro en antropología. *Cuadernos LARDA* III:8.

LAVANDEROS L., y MALPARTIDA A. 2001. *Cognición y Territorio*. Editorial Universitaria UTEM, 190 pp. UTEM, Santiago.

LAVANDEROS L. y MALPARTIDA A. 2005. Teoría relacional de la comunicación como proceso eco-semio-autopoietico. *Complexus*. Vol. 1 No. 2, pp. 45-86.

PEÑA, C. 2007 *Mirando al sesgo*. El Mercurio, 28 de octubre de 2007, p. D-21.

PÉREZ-JUEZ, A. 2006. *Gestión del Patrimonio Arqueológico*. Barcelona, Editorial Ariel, 311 pp.

URIBE, M. y L. ADÁN. 2003. *Arqueología, patrimonio cultural y poblaciones originarias: reflexiones desde el Desierto de Atacama*. *Chungara*, vol. 35, Nº 2: 295-304.

Difusión de Nuestra Memoria Sonora. Experiencia de Tratamiento Patrimonial de Registros Sonoros del Archivo Sonoro de Música Tradicional

***The Diffusion of our Sound Memory. A Heritage Approach to Sound
Data in the Chilean Traditional Music Sound Archive***

Mariana León e Ignacio Ramos*

Resumen

La revisión del proceso de rescate patrimonial del Archivo Sonoro de Música Tradicional permite criticar los conceptos de patrimonio e identidad pertinentes, a la luz de la actual situación de las músicas locales y tradicionales en el contexto globalizado de las tecnologías digitales. Según esta perspectiva, es necesario recrear la historia del desarrollismo cultural chileno, analizando la construcción de identidad nacional bajo el concepto de folklore. Poniendo en valor estas músicas y sonoridades, fortalecemos la presencia de las identidades locales en la cultura chilena, destacando su importancia para una democratización real de las políticas culturales del Estado.

Palabras Claves: patrimonio, identidad, folklore, música/sonido.

Abstract

Overlooking the process of the heritage rescue of the Chilean Traditional Music Sound Archive (AMTCh), allows us to criticize the concepts of identity and patrimony related to it, in light of the current situation of traditional and local music in the globalized context of digital technologies. According to this perspective it is necessary to review the history of Chilean cultural developmentalism, analyzing the construction of national identity under the concept of folklore. Revaluating these music and sounds, we strengthen the presence of local identities in Chilean culture, emphasizing their importance for the real democratization of cultural policies.

* Investigadores adjuntos del Centro de Documentación e Investigación Musical (CEDIM) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, Santiago Centro, Compañía 1264, octavo piso, oficina 808. marianaleonv@gmail.com, heliotropismo@gmail.com.

Introducción

Puesto que la música es el único lenguaje que posee los atributos contradictorios de ser un tiempo inteligible e intraducible, el creador musical es un ser comparable a las deidades, y la música es el misterio supremo de la ciencia humana

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I, Lo crudo y lo cocido*

La música es un fenómeno no meramente artístico. Es expresión y sensibilidad de las personas, de los grupos; nos acompaña, entretiene, queda prendida en la memoria, nos une, nos identifica y nos diferencia. Como amantes de la música y como científicos sociales, pretendemos aquí exponer la importancia de las músicas y sonidos como manifestación sociocultural, parte integral de todo patrimonio cultural.

Relataremos la experiencia del tratamiento patrimonial y puesta en valor de los registros sonoros del Archivo de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile, de ahora en adelante AMTCh, y a partir de esta experiencia, las reflexiones e impresiones que se generaron en el transcurso del trabajo, entorno a la importancia de las músicas tradicionales para una lectura de contextos histórico-sociales, la conformación de identidades y respecto a las implicancias patrimoniales de estas músicas.

El artículo comprenderá una primera parte, que contextualiza la conformación del AMTCh, haciendo un análisis histórico para entender de qué tipo de registros estamos hablando. En una segunda parte, describiremos la labor y el trabajo efectuado entre los años 2006 y 2007, para pasar posteriormente a las reflexiones que se desprendieron de este proyecto, que versan en dos ámbitos: tratamiento del patrimonio sonoro y problemática del patrimonio cultural.

I. Primera parte:

Contextualización histórica del AMTCh

Los proyectos de nación tradicionalmente se han caracterizado por obedecer a dos impulsos simultáneos: el primero, el de adscribir al proyecto modernizador propio de Europa Occidental, donde las ideas de soberanía popular y su expresión política en un Estado-nacional fueron acompañadas de reformas económicas de tipo industrial. Y un segundo impulso que, contrarrestando los efectos de dicha adscripción, llamaba a reorganizar y destacar aquellos aspectos que eran senti-

dos como peculiarmente «propios» de la cultura autóctona, con lo que se preservaría una cierta identidad nacional. Ante este despliegue histórico, que se ha dado sin mayores diferencias entre nacionalismos, al hablar culturalmente de éstos referimos a dos tendencias fuertes que han determinado sus procesos particulares: cosmopolitismo y localismo (Chatterjee, 2000: 128).

En Chile, la historia del ideal nacional moderno comprende un proceso de enorme relevancia, cuyo comienzo se da en la década de 1920, consagrándose a fines de los años 30 con la versión criolla del Estado de Bienestar, instaurado en base al programa desarrollista delineado por los gobiernos radicales. Sus consecuencias económicas y políticas, demostrables por la acción productiva del Estado Empresario, por la solidez de la república y por la situación de aparente armonía entre los distintos partidos políticos —en general, todos involucrados en algún grado en el proyecto país—, habrían generado una sensación general de crecimiento y mejora. Chile calzaba en los parámetros de una república moderna, aparentemente superaba ya sus conflictos políticos, económicos y sociales, por lo que cundió el convencimiento sobre la unidad de su pueblo, expresada en la legitimidad de su Estado. Indudablemente, la situación de aparente tranquilidad y compromiso social se desvaneció luego en la experiencia de la Unidad Popular y el posterior golpe militar

De principio, la cultura que de este proyecto nacional resultase debía dar cuenta del progreso vivido, debía ser forzosamente una cultura que verdaderamente plasmará las situaciones de avance y estabilidad en que se vivía —o al menos, en las que se creía estar viviendo—, justificándolas simbólicamente y discursivamente. En definitiva, debía ser una cultura al servicio de la moderna prosperidad del país y, a un tiempo, que también expresase y fortaleciese esa unidad espiritual. De esta forma, las perspectivas políticas descritas reflejaban la tendencia general para los países latinoamericanos, en los que se aplicaban modelos globales de desarrollo socio-económico que intervendrían irremediamente las formas de vida tradicionales de parte importante de sus poblaciones. En nuestro caso, el Estado de Chile incluyó dentro de su amplio programa la constitución de una institucionalidad cultural, cuyo epicentro fueron la educación escolar y, principalmente, la universitaria, en la que la Universidad de Chile fue paradigmática, reuniendo en sí misma las tareas de investigación, docencia y extensión en todas las áreas que tuviesen relevancia nacional. Estas labores académicas aportaron a la con-

creación del ideal desarrollista: alta cultura para hacer de Chile una nación a la altura de las más prósperas y desarrolladas del mundo, pero sobre todo, para consolidar la unidad de su pueblo.

Esta modernización en la cultura, que convendría llamar *política cultural oficial* del Estado chileno, adquiriría rasgos hegemónicos en el sentido que su labor sería, en lo futuro, clasificar y seleccionar todos los aspectos de lo nacional que fuesen representativos de su identidad. En esta línea, las culturas tradicionales del país cobraron la importancia que antes no tuvieron: en ellas se conservaba la fibra más auténtica del «ser chileno». En consecuencia, con la inspiración modernista de la cultura oficial, la instalación de lo *popular-tradicional* dentro de este proyecto identitario fue realizada desde la universidad, mayoritariamente. Habiendo antecedentes en estudios folklóricos desde fines del siglo XIX¹, recién la oficialidad destinó una estructura permanente a esta materia a partir de la década de 1940, concretamente con la fundación del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile. Este gesto marcaría el ingreso definitivo de las culturas tradicionales del país al ámbito de los estudios cultos, académicos, bajo la categoría *folklore*.

El estudio del folklore musical chileno tuvo su base en una tarea de recopilación de registros de campo. Estos registros, más los de folkloristas y estudiosos independientes que donaron su material a la institución, en un gesto que dice mucho sobre su compromiso patriótico, constituyeron el archivo sonoro al cual nos referimos. Por nombrar algunos, entre investigadores y colaboradores: Manuel Dannemann, Héctor Pavez, Raquel Barros, Ercilia Moreno Cha, Violeta Parra, Carlos Lavín, Jorge Urrutia Blondel, Margot Loyola, María Ester Grebe, entre otros. La colección de cintas está compuesta por registros sonoros de músicas tradicionales en diversos contextos –sobre todo, en fiestas populares religiosas-, entrevistas a cultores, y en menor grado, músicas indígenas y urbanas, recogidos con regularidad hasta 1970, y con algunas agregaciones hechas durante el Gobierno Militar, hasta 1984 aproximadamente, cubriendo desde el extremo norte de Chile hasta el Archipiélago de Chiloé. El AMTCh, por su doble procedencia, funcionó la mayor parte del tiempo como fuente primaria para el trabajo de especialistas e investigadores, que en general expusieron sus resultados en las aulas y en publicaciones; pero también como fuente de repertorios para los conjuntos y solistas intérpretes que se encargarían de difundir el folklore chileno al público nacional. Ambas áreas convergieron en la edu-

cación escolar, donde, por ejemplo, la enseñanza de bailes folklóricos que todos hemos recibido, y particularmente la coreografía de estos, provienen de políticas educacionales bajo este principio identitario.

II. Segunda parte: Experiencia del tratamiento sonoro

Podríamos hablar de las circunstancias extraordinarias, en algunos momentos casi surrealistas, del surgimiento de este proyecto y del azaroso encuentro de un grupo de investigadores, aspectos que no dejan de tener importancia cuando hablamos de los resultados obtenidos. No obstante, quizás el hecho más notorio fue que tras este correlato de sucesos se generó una premisa que para el equipo fue fundamental: la música es una expresión humana, parte de la cultura y una motivación vital, por ello hay que dar una valoración a las expresiones musicales y sonoras como parte de nuestro patrimonio cultural.

Frente a un archivo sonoro² de difícil acceso, prácticamente cerrado, en soportes obsoletos y en una peligrosa situación de deterioro material, es que a fines del año 2005 se conformó el equipo Atempo, compuesto por profesionales de las áreas de Musicología, Antropología, Historia, Sonido y Conservación audiovisual³, al alero del Centro de Documentación e Investigación, CEDIM, cuya principal meta fue darle accesibilidad a este archivo dentro del marco universitario, contemplando luego su difusión a nivel nacional.

Gracias a recursos obtenidos del MINEDUC por medio del Fondo de Desarrollo Institucional FDI- 2005⁴, se realizó el rescate de las cintas del AMTCh. Durante el 2006, y trabajando en base a estándares internacionales de tratamiento y conservación, las cintas fueron restauradas y posteriormente traspasadas del original análogo a su actual soporte digital. Esta es la manera más adecuada de proteger el material, ya que al ser traspasada la información contenida, se asegura su preservación en formatos de alta densidad que permiten, además de su transportabilidad y duplicabilidad, y posteriores procesamientos en distintos formatos⁵.

Frente a la apremiante situación de este acervo es que se escogió como criterio el traspaso masivo de los registros, el que fue exitoso, fundamentalmente gracias a la buena ubicación y organización del equipo. Las expectativas fueron superadas con creces, al ser rescatadas no tan sólo 70 cintas, como se esperaba en un principio, sino un total de 230, sobrepasando las proyecciones originales en más de un 300%. El proceso

total que finaliza con en su edición y su puesta a disposición del público, se halla actualmente en proceso, pero en consideración a los costos y a las dificultades que la edición representa, será paulatino y llevará un buen tiempo.

Por otro lado, nos dimos cuenta de la importancia de difundir este proyecto. Y así, en el 2006 conseguimos recursos del CNCA por medio del Fondo para el Fomento de la Música Nacional⁶, para la producción de un disco. De esta manera, se llevó a cabo un trabajo de selección y edición de parte del material digitalizado, entorno a la fiesta tradicional en Chile, que refleja parte de la diversidad de expresiones musicales que se oyen normalmente en las festividades populares del país, sean religiosas, profanas o de pueblos originarios. Este trabajo de investigación y edición se materializó en el disco *Pueblo en Fiesta. Músicas Tradicionales de Chile*.

La producción de este disco tuvo como fin dar a conocer el archivo al público general, y también lograr en parte la tan ansiada accesibilidad como una política particular de patrimonio. Podemos explicarla en función de dos hechos: primeramente, generar un documento sonoro que mantuviese la voz de los cultores y los sonidos ambientales, en una presentación que estuviera dirigida no sólo a los profesionales de las ciencias humanas, sino también para escolares, profesores, niños, mujeres y personas en general. Por otro lado, darle accesibilidad gratuita, mediante donaciones a instituciones educacionales y centros culturales de la Región Metropolitana⁷, y sobre todo por medio de la entrega de 200 copias a la División de Bibliotecas Públicas, para su distribución a lo largo de Chile.

III. Tercera parte

III.1. La situación de las músicas locales ante lo digital

Nuestro trabajo responde a una valoración de las músicas locales y del patrimonio cultural sonoro, ante las nuevas situaciones que los afectan, específicamente en las formas en que se generan y transmiten actualmente las músicas en el mundo. Podemos decir que, como muchos otros fenómenos sociales, las músicas se han visto afectadas por los cambios causados por la globalización y la tecnología digital. Como indica Ana María Ochoa en su análisis sobre la situación actual de las músicas locales, la relación entre las músicas y sus contextos/lugares originales cada vez se desdibuja más,

se hace menos evidente. Lo anterior, producto de los cambios tecnológicos más recientes, pues las mayores posibilidades de registrar y transportar sonidos digitalmente, como propone Steven Feld, propician su desvinculación geográfica y cultural, lo que es explicado según el concepto de «esquizofonia»⁸. Feld concibe la tecnología digital como la culminación final de la esquizofonia: «la total portabilidad, transportabilidad y transmutabilidad de cualquier y todos los ambientes sonoros» (Cit. en Ochoa, 2003: 36).

Este fenómeno ha tenido dos efectos: la espectacularización de los sonidos y su intermedialidad. (Ochoa, 2003: 39). Ambos han sido cruciales para el desarrollo contemporáneo de la música popular, dado el caso, por ejemplo, de la música electrónica, donde los DJs son capaces de manipular y mezclar digitalmente registros de cualquier procedencia, en combinaciones antes impensadas, que tienden a desligarlos de sus ambientes originales. Así mismo, las crecientes posibilidades de poner a circular y trasladar sonidos mediáticamente, sobretodo mediante descargas de música vía Internet, intensifican el efecto esquizofónico. «Así, la relación música-territorio ha dejado de ser un elemento evidente (...) y se establece cada vez más desde la mediación entre lo local y lo transnacional» (Ochoa, 2003: 46)

Ante este panorama que pone en crisis las músicas locales, el AMTCh mantiene una relación explícita con un territorio, con un lugar y con un pueblo determinado, es más: la riqueza de este acervo se acrecienta en la medida que refiera siempre a sus orígenes espaciales y comunitarios. El álbum *Pueblo en Fiesta* y la futura implementación de un acceso irrestricto, de algún modo remarcarán el carácter originario y local de sus registros en este contexto global de sonidos volubles. Por lo mismo es importante considerar este archivo en sus situaciones territoriales y culturales de registro, y en la historia de su constitución académica y política.

III.2. Reflexiones desde la praxis

Como ya se había mencionado, a medida que avanzábamos en nuestro trabajo se fueron dando reflexiones colectivas sobre el carácter patrimonial del sonido y sobre las implicancias sociales de las músicas locales. En esta sección del artículo desarrollaremos estas reflexiones, que la hemos agrupado, para efectos analíticos, en dos partes: tratamiento del patrimonio sonoro y problemática del patrimonio en general, temas que se atañen mutuamente.

III.2.a. Tratamiento del patrimonio

Aunque el fenómeno esquizofónico implica un riesgo constante para las músicas y sonidos locales, la tecnología digital permitirá en lo futuro revertir la inaccesibilidad que ha afectado al AMTCh, como ya se ha dicho, dada la obsolescencia de su soporte análogo, más aún, dado el encierro en el que fue mantenido durante los últimos 30 años. A la par, se ha descartado la pérdida de la información sonora de estas cintas, lo que ha acontecido con parte del archivo de música docta de la Universidad de Chile, de las mismas características técnicas, de cuyas cintas varias ya son irrecuperables. Ahora bien, la relevancia mundial que ha cobrado la digitalización de registros lectográficos y audiovisuales, en las perspectivas del rescate, puesta en valor y acceso, ha determinado poco a poco que, de no estar disponible un registro en dicho formato en una plataforma abierta, simplemente no existe.

Pues bien, lo esencial es que este tipo de archivos sigan viviendo, desde ya en soportes que favorezcan su difusión y su uso. Una puesta en valor que en verdad les otorgue calidad de patrimonial público implicará, por tanto, un cambio radical en la idea de archivo audiovisual. Para nosotros, ha sido primordial entender que la imagen y el sonido también son parte basal de la memoria humana; lo audible enmarca y acompaña las vidas individuales y sociales, y al quitarlo se lleva con el parte de lo que define nuestras vidas. La tecnología ha posibilitado congelar recuerdos en imagen-sonido, recuerdos que siempre podrán volver si el registro está a la mano para la rememoración y la relectura.

Considerando la posibilidad de una memoria sonora colectiva, es que desde ya este tipo de registros debe figurar como un recurso útil para todos los usos de todo público, desde especialistas, investigadores y músicos, hasta quien sea que se interese por la música, las palabras y los sonidos del Chile profundo. Así como las ideas y las palabras, así como también los componentes materiales de la cultura, componen fuente de conocimiento y patrimonio, así igualmente lo audible, para una mejor comprensión de la vida humana. Esta ponencia de algún modo pretende demostrar que en antropología e historia, música y sonido también aportan a su constitución disciplinar y a su voluntad propositiva. Personalmente, esperamos que los colegas y compañeros de las Ciencias Sociales y de las Humanidades sean capaces de incorporar perspectivas de análisis dónde quepan las expresiones musicales y las

sonoridades, las que tradicionalmente han sido descartadas como objetos de estudio serios.

III.2.b. Problemática política del patrimonio

El disco realizado, como culminación de nuestro trabajo, fue central en concretar una gran inquietud: Chile era más diversos sonoramente de lo que se conoce y de manera muy distinta a aquellas representaciones folklóricas transmitidas en la educación escolar y en el espectáculo. ¿A que se debe esto? Dejando hablar a estas músicas nuestros oídos experimentan que la performance folklórica dista mucho de los sonidos de estas personas arraigadas a su tierra. Con esta experiencia sonora comprobamos que la constitución de la chilenidad conllevó una homogeneización e invisibilización de las culturas popular-tradicionales del país, principalmente bajo la difusión y la pregnancia de las representaciones folklóricas. Sólo de esta forma, culturas locales que sólo se relacionaban en una existencia común, bajo el Estado de Chile –Rapa Nui y la Patagonia, por ejemplo-, pasaron a formar parte de un mismo espíritu en el imaginario nacional chileno.

El AMTCh es fruto de este proceso de constitución identitaria. De hecho, es posible leer las claves de esta construcción a través de los sesgos que, en este caso, determinaron la recopilación de folklore musical, los que fueron justificados a la luz de los preceptos ideológicos y estéticos de dicho concepto. Sobre todo, destaca el hispano-centrismo de los referentes culturales que se buscaban (Torres, 2005: 10), por ejemplo, dado el caso de los Bailes Chinos, en cuyos registros se prefieren los cantos de alféreces por sobre el «sonido rajado» de las flautas, el que era desestimado y no se grababa, quizá por sonar demasiado «indio» o, simplemente, porque no podía ser considerado música. También, el AMTCh muestra predilección por las músicas de la religiosidad popular, entiéndase católica, excluyendo las músicas tradicionales de la ciudad y de las etnias del país, de las que existen muy pocas cintas frente grueso de folklore criollo y campesino. No podemos dejar de pensar en que, por más que tales sesgos hayan sido inconscientes o derechamente premeditados, tras estos existió una identidad oficial latente cuya manifestación coincide con las formas más usuales del folklore de proyección.

Así mismo, destaca en la audición de los registros las distintas formas de trato y de enfrentar, por parte de los recopiladores, a los informantes. En el caso de los

recopiladores académicos, domina un interés mayor por los repertorios musicales, el que desplazó la interacción con los cultores a un plano secundario, a veces inexistente. Más aún, en algunas grabaciones los recopiladores se muestran prepotentes y autoritarios ante una mala ejecución o una negativa a entregar cierto material. En el caso de los colaboradores del archivo, quienes, como se ha dicho, por su cuenta recopilaban su material y posteriormente lo donaban a la Universidad de Chile, había un interés compartido por la música y por el cultor en sí, a quienes se entrevistaba en diálogos amistosos, incluso halagadores y cariñosos. Los contrastes entre registros evidencian que el AMTCh no es archivo homogéneo ni posee una metodología rigurosa, sino más bien, constituye una colección de grabaciones que se reunió en base a distintos criterios. Todos estos elementos también deben integrarse dentro de una perspectiva de patrimonio, por la cual no sólo el objeto mismo sea valorado, sino también las acciones e ideas por las cuales fue generado en su propio contexto, es decir, las iniciativas de recopilación y de trabajo cultural de esa época, también debe ser considerados patrimonio. De esta manera se asegura una mejor comprensión de las condiciones ideológicas e históricas de Chile y, más aún, de la existencia de las culturas locales bajo la hegemonía de la identidad nacional.

Para esto, estas recopilaciones musicales reflejan la enorme variedad cultural que existe en Chile. En los registros perviven sonidos de enorme elocuencia, en el sentido que presentan, en la medida en que el recopilador lo registró –volvemos a los sesgos-, la voz propia de los habitantes de este país, en situaciones donde destaca el valor comunitario de sus expresiones musicales. Mucho de esto no fue incorporado a las formas culturales oficiales, y con ello porciones importantes del pueblo chileno fueron descartadas como representativas de la identidad nacional. Por eso pensamos que la reactivación de este archivo puede rescatar esa alteridad tan potente que ofrece el registro sonoro, mucho más rico en expresividad que, por ejemplo, el registro escrito. El énfasis puesto en la multiculturalidad y en el reconocimiento de las muchas identidades existentes en Chile, nos ha llevado a comprender que los márgenes teóricos de lo patrimonial y sus consecuencias políticas también deben ser escuchados.

Previo al desarrollo de estas ideas, queremos poner en discusión ciertos conceptos centrales para nuestro artículo.

III.2.c. Revisión conceptual de patrimonio e identidad

Podemos decir que consideramos la música y los sonidos como parte de lo que UNESCO define como 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» (UNESCO, 2003: 2). Mas esta definición nos parece estática, y así también cabe preguntarse cuál es la autoridad que reconoce y determina el patrimonio cultural, y cuáles son los usos que derivan de su decreto. El mismo AMTCh da prueba de que muchos de los cultores registrados, que ejercían sus oficios musicales en situaciones cotidianas y de relevancia comunitaria, fueron transformados en íconos rígidos desligados de sus contextos. Más aun, muchas de estas grabaciones quedaron reservadas casi exclusivamente para el uso artístico y académico, de manera que los cultores no pudieron tener acceso a sus propios registros. Todo esto hace ruido respecto a las buenas intenciones sociales del patrimonio cultural inmaterial.

Frente esto, consideramos que el patrimonio es de uso de todos y, ante todo, de usos de las comunidades a las que pertenecen. Por ello debe existir un tratamiento propicio por el cual exista una constante retroalimentación con esas comunidades. En consecuencia preferimos la perspectiva del Consejo Andrés Bello, el que define patrimonio como el «acervo material, inmaterial y natural del cual una sociedad determinada hace uso para enfrentar sus problemas, realizar sus sueños, para construir identidad, comunidad y futuro» (CAB, 2006: 1).

Las expresiones culturales y los conocimientos populares, bajo esta consideración, son elementos sensibles para la consolidación de las identidades locales, cobran importancia en relación a la vida de las comunidades y de sus individuos, por ende es esencial asegurarles continuidad y proyección en lo futuro. Siendo evidente la relación entre patrimonio cultural e identidad, los usos y definiciones sociales del patrimonio son proporcionales a la relevancia y visibilidad de una cultura tradicional heterogénea, tal cual es. En tal sentido, el concepto mismo de identidad debe ser discutido.

No podemos dejar de referirnos al texto de Jorge Larraín *Identidad Chilena*⁹, donde el autor revisa las distintas

versiones de la identidad nacional. Creemos que este ensayo es un aporte para dilucidar la fibra de la chilenidad, pero nos parece aún insuficiente. Para Larraín, la identidad es un proceso de construcción que se basa en tres elementos formales constitutivos¹⁰, y en función de eso genera una catalogación de las diversas visiones de la identidad chilena a lo largo de la historia, sin cuestionar mucho de donde provienen estos rasgos culturales y sobretodo quienes son los que lo definen.

En nuestro trabajo hemos entendido identidad, al igual que Larraín, como un proceso de construcción social, pero creemos fundamental en esta operación destacar la acción relacional y dinámica de los sujetos, la que permite aclarar por qué tal identidad emerge en determinado momento, y porque se reprimen y excluyen otras. «La construcción de identidad se hace en el interior de los marcos sociales que determinan la posición de determinados agentes y por lo tanto orientan sus representaciones y sus elecciones.» (Cuche, 1999: 111). Siguiendo a Frederik Barth, quien concibe la identidad como un fenómeno relacional, en el cual hay que «aprehender el fenómeno identitario en el orden de las relaciones entre los grupos sociales» (Cit. en Cuché, 1999: 111), la identidad es una forma de ordenamiento de los mismos grupos para establecer sus intercambios. Las identidades diferenciadas son el resultado de la interacción entre grupos en sus procesos de diferenciación. Los sujetos se identifican, y sus identificaciones pueden ir variando, por lo que es siempre una especie de compromiso, tipo negociación, entre la autoidentidad definida por uno mismo y por una heteroidentidad definida por los otros (Cuche, 1999: 112). Por lo mismo, lo identitario siempre se pone en juego en las luchas sociales: «el poder de identificación depende de la posición que se ocupa en el sistema de relaciones que vincula a los grupos entre sí. No todos los grupos tiene la misma autoridad para nombrar y nombrarse» (Cuche, 1999: 113). Esta autoridad legítima es conferida por el poder, quienes imponen la definición de ellos mismos y los otros. Por lo mismo, durante el forjamiento de los Estados nacionales, la identidad se volvió un asunto significativo y delicado. Para el caso chileno, es evidente que la estructura estatal en el ejercicio de su poder ha sido tradicionalmente quien a definido la chilenidad, y en su despliegue ha generado un grueso de identidades subalternas. Las construcciones de identidad constituyen disputas de poder, las que recrudecen en medio de conflictos sociales o bajo gobiernos autoritarios. En los últimos

casos, borrar las memorias populares es benéfico para un poder impuesto. No obstante, la posesión de una identidad nacional no es en sí negativa: el tema es saber cómo se ha creado, quiénes lo han hecho y, por sobre todo, qué se ha descartado en el proceso de su construcción y cuáles han sido los costos sociales de su constitución. Durante los últimos setenta años de historia nacional, los avatares de la chilenidad configuran una escena sociocultural donde el conflicto político ha estado siempre presente.

IV. Cuarta parte: El folklore como representación de identidad nacional

La idea de folklore ha sido esencial para la constitución de la identidad chilena, y por lo mismo debe ser revisado. Este concepto nació en Europa a mediados del siglo XIX, como parte del discurso de la modernidad, reordenando la cultura popular y lo local en una nueva configuración política: el Estado nacional. Lo llamado folklórico pasó a determinar la unidad de las nacientes comunidades nacionales apelando a un supuesto espíritu preexistente a éstas, cuya expresión más pura se daba en las culturas autóctonas de cada pueblo. El folklore simboliza una relación particular con el pasado, el transcurso de esa vida espiritual comunitaria, por la cual es enaltecida la *tradicción* que lo sustenta, a su vez, determinando como «tradicionales» los elementos transmitidos por ésta. (Ochoa, 2003: 90-92.).

En Chile, el folklore se allegó en teórica y práctica al espacio académico en formación, desde fines del siglo XIX, volcándose posteriormente en precipitados artísticos y espectaculares. Como sea, su disposición categorial sitúa claramente el lugar de lo popular, lo tradicional o lo local, dentro de una identidad chilena. De acuerdo a su definición, el folklore es en tanto cultura, el plano donde se relacionan sus expresiones con la vida, es decir, refiere a la práctica que hacen los agentes folklóricos en sus contextos de origen, según la cohesión y fuerza social de las comunidades que los cobijan. Para el conglomerado social, el ejercicio de estas prácticas proviene y se sostiene en la tradición, y sólo en ésta dichas expresiones se vuelven representativas de un espíritu comunitario (Dannemann, 1975: 24). Las perspectivas y métodos analíticos que se ocupan del plano folklore-vida constituyen la ciencia folklórica. Sus estudios proveen un conocimiento efectivo sobre aquellas *supervivencias inmediatas* de las culturas locales que perduran en el medio sociocultural contem-

poráneo, donde las fuerzas de desarrollo global representaban una persistente amenaza de desaparición para estas formas tradicionales (Dannemann, 1975: 18-19). La definición anterior remite a una noción más positivista de estudio folklórico, sin duda, consecuente con su índole académica, la que dista bastante del concepto temprano, que en Europa decimonónica estuvo inspirado por un espíritu romántico, el que le imprimió un carácter más emotivo y reflexivo.

A partir de la cultura folklórica y de su síntesis científica, el desarrollo de esta ciencia determinó un plano activo, el de la «proyección folklórica», que corresponde a la «(...) manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas (...) que se inspiran en la realidad folklórica 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 vigente en el momento que se considere (...)» (Dannemann, 1975: 25). Este es el plano donde los derivados eruditos son procesados interpretativamente para su exhibición a un público que no tiene acceso directo a sus expresiones puras. Las actividades efectuadas en este plano son realizadas por los intérpretes folklóricos, quienes se diferencian considerablemente de los cultores naturales, por realizar su performance fuera de los ambientes originarios, y con otros criterios artísticos que transforman el marco estético de las músicas tradicionales, regidos por otros sistemas de representaciones, gustos y sonoridades. No obstante la diferenciación que aquí se evidencia, las categorizaciones no impiden que en una misma persona confluyan cultor e intérprete, tratándose sólo de un tema contextual.

La mirada del folklore es una interpretación en sí de la realidad, que ordena y clasifica sus fenómenos, en consideración a una identidad nacional y en un marco donde predominan las ópticas disciplinarias. En general, opera según criterios estéticos –busca y fija la «pureza» en lo que aún no se ha mezclado ni transformado, y que así debe resguardarse-, criterios sociales –refiere usualmente a la cultura vernácula de las clases bajas, preferentemente orales y en la ruralidad-, criterios políticos –se reconoce como lo propio de un territorio y de una población bajo la autoridad de un Estado determinado- y según criterios temporales, los que juzgan folklórico aquello que, no cambiando nunca, se mantiene siempre igual a sí mismo, estando así despojado de su historicidad.

La complementación cultural del proyecto desarrollista se efectuó en el plano de las bellas artes y la educación, con un criterio por el que la homologación de la cultura ciudadana de Chile, con una universal eurocentrista, era imperativo. Pero también se efectuó en el plano de lo local, donde el folklore cobró una importancia central, sobre todo para el quehacer de los artistas cultos y de espectáculos que se involucraron con los desafíos identitarios de la nación. En una medida similar, esta categoría cobró relevancia dentro del ámbito académico, particularmente tras la implementación de una nueva institucionalidad cultural para la Universidad de Chile, a partir de la década de 1940. Con variaciones en el trabajo de los investigadores e intérpretes, las actividades folklóricas se llevaron a cabo de forma aunada, sobre un reconocimiento general de la estructura categorial descrita más arriba. Y en obediencia a estas categorizaciones, las primeras actividades folklóricas consistieron en «desenterrar», observar y conservar las expresiones del folklore en sus contextos, lo que en la orilla musical se llevó a cabo con guitarra y anotaciones, o cuando existían mejores medios, con máquina grabadora y otros recursos tecnológicos. Esta labor garantizaba el atesoramiento de la música del pueblo chileno, cuyo develamiento llevó a cierta folklorista a afirmar: «cuando me iba a imaginar yo que, al salir a recopilar mi primera canción un día del año '53 a la comuna de Barrancas, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito» (Parrá, 1957). Probablemente esta haya sido la impresión para muchos de los recopiladores que se enamoraron de la diversidad y riqueza sonora que encontraron durante sus excursiones al Chile profundo; pero, sin embargo, el gesto científico predominó sobre el afecto, inculcando a estas actividades más rigurosidad y efectividad que empatía para con los cultores y con su arte. A partir de los estudios científicos, luego gracias al trabajo de los folkloristas, las culturas tradicionales fueron incorporadas dentro de la cultura ciudadana de la época, aportando una mirada hacia el interior del país que podría compensar la adopción de referentes cosmopolitas, tanto en la cultura como en los procesos productivos y en los hábitos de los chilenos. Las culturas locales quedaron organizadas en una nueva perspectiva cultural, según claves cultas y cosmopolitas, las que seleccionaron algunos elementos a partir de la diversidad local, dibujando sobre ésta una imagen más homogénea y ordenada (Chatterjee, 2000: 128). Las segregaciones e ajustes aplicados al espectro folklórico favorecerían la provechosa inculcación de una identi-

dad nacional hegemónica, que ponderaba valores orientados a la aceptación de un rol social ciudadano para los habitantes del país, el reconocimiento de la autoridad estatal, cuyo carácter democrático debía fortalecerse, como culminación de un compromiso con Chile y con su proyecto desarrollista. Lo folklórico señala, por un lado, la legitimidad cultural y simbólica del Estado, como agente principal de identificación, y por otro, la concreción de un espíritu nacional en construcción.

Podríamos decir: estamos ante una alegoría de la nacionalidad¹¹. Lo folklórico conforma una escena donde figuran los personajes y las situaciones ideales de una chilenidad ideal, según cánones implícitos que favorecen un perfil y ocultan otros que no aparecen en la representación oficial. Como ejemplo, en la representación folklórica a que referimos han predominado los elementos hispano-mestizos de las culturas locales, por ende su ambientación predilecta ha sido el Valle Central o todo espacio donde pueda hallarse algún elemento para este canon folklórico chileno.

La difusión de los estudios folklóricos nacionales se realizó en los medios escolares y académicos, acorde a las necesidades de crear una conciencia identitaria para una ciudadanía en trance de cambios históricos radicales; pero sobre todo, esta identidad debía ser «proyectada» en los espacios donde ya no pervivían estas manifestaciones autóctonas, de modo que los públicos eminentemente urbanos, a lo largo del país, pudiesen dar cuenta de los componentes basales de su cultura nacional. El folklore de proyección operó entonces como la imperiosa mediación, derivada del conocimiento académico y del acercamiento a los contextos de origen, entre las expresiones aún vivas del folklore y un público nacional, mayoritario, que las había perdido y que necesitaba recuperarlas como referente íntimo de su chilenidad. Así, desde la década de 1950, el folklore de proyección creció con energía bajo el alero de intérpretes tales como Margot Loyola y los conjuntos Cuncumén y Millaray, quienes también desarrollaban una importante actividad de recopilación que tuvo como fin el engrosamiento del repertorio musical y coreográfico. El máximo cometido de estas iniciativas era, según la idea de proyección, mostrar las manifestaciones del folklore, de modo que el montaje escénico pasó de ser el medio objetivo por el cual llevarlas al público. El círculo de mediaciones folklóricas se cierra entonces con la proyección, donde es implicada una interpretación que «trasunta» esas expresiones originales en otro contexto donde, para decirlo críticamente, ya no domina la identidad comunitaria, sino la nacio-

nal. La metáfora escénica de más arriba cobra pleno sentido.

Como puede verse, hablar de folklore es complicado, más aún si lo hacemos resaltando la conflictividad inherente a la conformación de identidades y a sus representaciones en la cultura. Para nosotros es esencial aclarar que, para las músicas locales, lo folklórico dista de ser un testimonio en primera persona, de la totalidad de componentes sociales del pueblo chileno; esto sin desmerecer, no obstante, el enorme valor que el folklore, como estilo de la historia musical chilena, pueda significar. Pero si nuestra intención ha sido reivindicar una voz popular, local o tradicional, como quiera llamarse, o insistir en una idea más dinámica de identidad, esto necesariamente implica la revisión crítica de dicha categoría y de sus derivados más típicos. Entendemos que, en el plano de las representaciones de la cultura nacional, el folklore alude a una adscripción política oficial: es una categoría segrante que da cuenta alegóricamente de un ideal de ciudadano, donde lo mestizo, lo indígena, lo inculco y lo primitivo –según los valores modernos– sólo caben de una forma tal que se su participación depende de su subordinación al proyecto nacional implícito en lo folklórico.

Este aspecto político es fundamental para entender la conformación histórica del AMTCh. La mirada científica estableció roles estrictos en relaciones sociales objetivadas, es decir, la hegemonía del investigador/recopilador en el grueso de los casos, sólo reconoció la importancia de los cultores en tanto informantes, en tanto fuentes de una información que, al ser entregada, descartaba la participación de estas personas en la construcción de un conocimiento posterior. En forma similar, las pretensiones cultas del folklore de proyección, que comúnmente fueron proyectos artísticos incubados en el canon de las «bellas artes», supusieron una filtración estética que perfeccionaría aquellos detalles desagradables de las manifestaciones puras: las voces e instrumentos destemplados, la mala dicción, la desafinación, etcétera, detalles que no sólo son válidos por sí mismos, sino que involucran una perspectiva estética popular incomprendida desde este «criollismo culto».

Desde esa perspectiva se entendería la queja de don Fernando González Marabolí: «El músico y el poeta culto se creen con el derecho de innovar o arreglar la instrumentación, las entonaciones y el canto del pueblo, porque lo consideran malo debido a que éste no sabe y le falta mucho. Pero, ¿qué es lo que le falta, ser más europeo o norteamericano? El chileno vive orgu-

lloso de sus tradiciones: las entiende y las respeta. Ellos, sin entenderlas, se toman el derecho a modificarlas» (Cit. en Claro Valdés, 1994; 143). El folklore de proyección resume el complejo de mediaciones y representaciones, científicas y artísticas, que ha penado sobre las culturas locales chilenas, complejo que se correspondería con la falta de protagonismo que estas han tenido dentro del proyecto nacional y de su cultura oficial. En relación a lo mismo, el folklore alude a una porción de la realidad nacional cruzada por desigualdades en todos sus ámbitos, las que fueron anuladas en la representación artística resultante. Nosotros entendemos este fenómeno como una transformación de lo tradicional-local-popular a formas cultas y oficiales, mediante correcciones, en un modo que puede corroborarse, por ejemplo, mediante la audición comparativa del material de campo conservado en este archivo y de sus interpretaciones folklóricas.

V. Conclusiones

En los casi 70 años que han transcurrido desde la conformación institucional del AMTCh, las formas de la nacionalidad chilena han transmutado sucesivas veces, causando cambios profundos en la apreciación general sobre el patrimonio colectivo, y en un nivel más hondo, en la identidad nacional de nuestros días. Los avatares de la mentada globalización han llevado a una porción de los trabajadores de la cultura a volver la mirada hacia la cultura tradicional chilena, como un modo, quizá, de aferrarse a algo propio dentro de la amplísima oferta de modas culturales globalizadas. Sin ser nuestra intención generar un referente nacionalista, de ningún modo, en nuestro acercamiento a las músicas locales-tradicionales de Chile, hemos comprobado una diversidad de sonidos y estilos que, además de deslumbrarnos, nos ha llevado a preguntarnos sobre el desconocimiento general que existe sobre éstas músicas dentro del gran público.

Una primera respuesta, aunque tentativa, aludió a una tendencia muy común en la gente que relaciona el folklore con la cultura oficial de la Dictadura Militar, de un modo similar a como en general el movimiento de la Nueva Canción Chilena es relacionado con la vida cultural de la Unidad Popular —ésta última, relación fundada y correcta, por cierto. La proscripción total de amplias áreas de la producción intelectual y artística chilena durante los años 70 y 80, también alcanzó a las músicas tradicionales-populares desmarcadas del ámbito folklórico, como es el caso del llamado «folklore

urbano», la «cueca brava», que durante la década de 1960 y hasta 1973 hizo su ingreso a la industria discográfica. Así pudo ser como el folklore, según la identidad nacional fija que normalmente representó durante las décadas previas al Golpe Militar, tras este se volvió una herramienta eficaz para simbolizar una chilenidad aún más esclerotizada, una chilenidad que debía alegorizar el imperativo de adscribirse sin reservas a la autoridad del Estado chileno —es decir, de la Junta Militar- y a su modelo de ciudadanía. No es raro que en 1979 la cueca haya sido declarada por ley de la República emblema nacional de Chile, al extremo de que, de ser mal bailada, se pueda incurrir en sanciones por ofensa a la Patria.

Las opiniones sobre el «folklore milico» o el sobre el «folklore de postal» de la Dictadura, bien podría basarse en estas suposiciones. De todas maneras, las identidades nacionales desarrollistas y cosmopolitas, o frontalmente fascistas, depende en algún grado de la invisibilidad de las diversas identidades subalternas que, en nuestro caso, son comprobables en un amplio espectro sonoro y musical en Chile. Y por su parte, la visibilidad de estas identidades subalternas y una justa valoración, dependen en alto grado del entender, en primer lugar, cuáles han sido los procesos socio-históricos por los cuales han sido invisibilizadas y proscritas; y, en segundo lugar, dependen de una valoración adecuada de sus bienes culturales y de los modos en que deben ser manejados, de manera que los cultores y sus comunidades sean también valoradas, reconocidas y respetadas.

Por tanto, y a la luz de toda esta exposición, se hace evidente la necesidad de enfrentar el problema del patrimonio como un problema entre personas y comunidades. En tal sentido, toda iniciativa patrimonial debe considerar sus implicancias políticas y socio-históricas para la configuración de identidades, es decir, debe enfocarse hacia una democratización del patrimonio, para hacer de éste una herramienta social que empodere a las mismas comunidades y personas, mejorando así sus vidas y proyectándolas al futuro. Así mismo, confrontando el contexto de desarrollo histórico del AMTCh, y su proyecto cultural implícito, con las acciones y perspectivas actuales de patrimonio en Chile, surgen las preguntas: ¿existe, tras los márgenes conceptuales y las políticas públicas del Ministerio de Cultura, un proyecto cultural? ¿Cuál es? ¿Qué busca? Tras estas interrogantes, lo único que queda como convicción es la necesidad de ampliar la participación de las diversas comunidades de la sociedad chilena —en-

tiéndase, desde los pueblos originarios hasta los gremios de profesores, alumnado y trabajadores de la cultura en general- en la construcción de referentes culturales que efectivamente refuercen sus identidades particulares y sus respectivos sentidos de pertenencia, en programas de desarrollo sostenidos en el tiempo y con financiamiento directo. No obstante la ampliación del concepto de patrimonio por parte del CNCA, entreve- mos en sus políticas un cierto gesto cosista, por la cual se desarrollan productos sólo aptos para el intercambio dentro de un ámbito globalizado de consumo cultural, donde se descartan sus usos sociales en sus contextos cotidianos. Las culturas locales no sólo deben transformarse en productos de exportación no-tradicional. Por lo mismo, también se hace necesario transparentar los criterios ideológicos que han regido las políticas culturales públicas a lo largo de la historia de Chile, en un modo similar a cómo lo hemos hecho en esta ponencia.

El develamiento del AMTCh nos ha permitido demostrar los modos en que se ha construido la chilenidad desde una sensibilidad tan particular como es el sonido, sensibilidad que no ha sido incorporada adecuadamente en los trabajos de las ciencias sociales y de las humanidades en Chile. Y sobre todo, considerando que el sonido y las músicas acompañan a diario la vida de las personas, teniendo una existencia real y transversal en términos etarios, de clase, de género, etcétera.

Notas

¹ Ver, por ejemplo, el trabajo de Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno*, cuya investigación y escritura se desarrolló entre 1890 y 1895, pero cuya presentación al público chileno sólo se hizo en 1919.

² El AMTCh en su totalidad se halla en soportes de cintas *reel*, formato análogo actualmente obsoleto y que se haya sujeto a un proceso de degradación natural a esta tecnología. Además, hace varios años que no se construyen máquinas reproductoras para este formato, y siendo muy pocas las que sobreviven, de no actuar rápidamente corremos el riesgo de perder la valiosísima información contenida en estas cintas, así como las de muchos otros archivos de estas características.

³ El equipo Atempo está compuesto por el musicólogo Rodrigo Torres, la licenciada en antropología Mariana León, el estudiante de historia Ignacio Ramos, los licenciados en sonido Alex Geell y Jorge Veliz, y el inge-

niero en sonido Francisco Miranda, especialista en tratamiento de restauración y conservación audiovisual.

⁴ Proyecto Fondo de Desarrollo Institucional-FDI 2005 del MINEDUC *Rescate del Archivo Sonoro de Música Tradicional Universidad de Chile*.

⁵ Cada versión digital de las cintas incluye su material gráfico (carátula, notas de campo, material institucional), el cual también se digitaliza. El registro sonoro se ha conservado primeramente en un *master*, formato de alta densidad en el que se conserva toda la información, incluso el ruido y los errores originales de la grabación, el que permite su posterior procesamiento y edición; luego, el traspaso en formato *wave*, el cual puede copiarse en un CD para reproducirse en un equipo casero. El uso público, tras la etapa de edición, será mediante formatos comprimidos, de preferencia MP3 u Ogg.

⁶ Fondo para el Fomento de la Música Nacional 2006, *Selección discográfica y difusión del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena Universidad de Chile* (folio 200635382).

⁷ Red de Bibliotecas de la Universidad de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, Biblioteca de Santiago, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la DIBAM, Museo de Arte Popular Americano (MAPA) de la Universidad de Chile.

⁸ Acuñado originalmente como «la ruptura entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica», por el músico R. Murray Schaffer, pasa con Steven Feld a designar esa separación entre sonoridad o música y espacio de origen.

⁹ Jorge Larraín, *Identidad Chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2001.

¹⁰ Concibe la identidad como un proceso social de construcción, donde 1- los individuos se definen a sí mismo en términos de ciertas categorías compartidas; 2- el componente material, donde los individuos proyectan sus «sí mismos» o cualidades; y 3- la existencia de los otros, donde el sujeto se define en relación a cómo es visto por los otros. Si bien estos elementos son importante, creemos fundamental el componente relacional ausente en este análisis, por el cual los sujetos son agentes constructivos que ocupan posiciones determinadas en el campo social, existiendo disputas de poder, como lo plantea Bourdieu. En el fondo, en el proceso de construcción de identidad o de identificación se da una disputa de poder que no es reconocido por Larraín.

¹¹ Aquí nos referimos a la clásica definición de Benedict Anderson, por la cual nación es «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (Anderson, 1993: 23).

Bibliografía

ANDERSON, Benedict. 1993. *Comunidad imaginada. Reflexiones sobre el origen y la definición del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

CHATTERJEE, Partha. 2000. «El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas». *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Ed. Fernández Bravo, Álvaro. Buenos Aires, Ediciones Manantial. 123-164.

CONSEJO ANDRÉS BELLO, *Convocatoria a VI Premio CAB Somos Patrimonio*. En <<http://www.cab.int.co>>, visitado el 7 julio de 2006.

CUCHE, Denys, 1999. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

DANNEMANN, Manuel, 1975. «Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas». VV. AA., *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas, INIDEF.

GONZÁLEZ MARABOLÍ, Fernando. 1994. «El canto a la daira o cueca tradicional». *Chilena o cueca tradicio-*

nal de acuerdo con las enseñanzas de Fernando González Marabolí. Claro Valdés, Samuel. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile. 72-189.

OCHOA, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

PARRA, Violeta. 1957. *La cueca presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile volumen III* (recurso sonoro). Santiago de Chile, EMI Odeón Chilena.

ROJO, Grinor, SALOME, Alicia y ZAPATA, Claudia. 2003. *Poscolonialidad y Nación*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.

TORRES, Rodrigo (editor). 2005. *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical.

UNESCO, *Convención Para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>>, visitado el 17 julio de 2006.

Identidad y Memoria: El Paisaje como Patrimonio Inmaterial

Identity and Remembrance: landscape as an Immaterial Patrimony

Tania Magno*

Resumen

El presente texto tiene por objetivo contribuir a los estudios respecto del tema del patrimonio inmaterial, por medio del reconocimiento del valor simbólico del paisaje natural para la construcción de la identidad social y cultural de las comunidades. La noción de pertenencia es la idea que hace importante el valor simbólico del paisaje natural para la construcción de la identidad y de la representación de un pueblo o de una nación. Este estudio discute la relación entre la identidad y la memoria en el caso de la preservación del patrimonio cultural del río San Francisco, hoy amenazada por las varias represas hechas en su cauce.

Palabras Claves: Identidad, memoria, patrimonio inmaterial, paisaje.

Abstract

This communication aims to contribute to the study of the immaterial patrimony' issue by the recognizing of natural landscape's symbolic value for the construction of both community's identities social and cultural. The study here presented discusses the relationship between identity and remembrance in the empirical case of San Francisco river's cultural patrimony preservation. As this river is now a day threatened by the several crawls that has been built in its watercourse, this study analyses the consequences of these material interventions on both the river man's identity and the immaterial patrimony built around river's natural environment.

Keywords: Identity, remembrance, immaterial patrimony, landscape.

* Doctora en Ciencias Sociales; profesora y analista en Sociología de la Universidad de Sergipe– Brazil. taniamagno@uol.com.br