



#30

CULTURA Y RECOLECCION
FOLKLORICA

ción

CENECA

B 83

1168

muj
lo ()
f
de marzo en

T

CENECA



CULTURA Y RECOLECCION FOLKLORICA EN CHILE

COORDINADORES: CARLOS CATALAN
RODRIGO TORRES

EDICION : JAIME CHAMORRO

SANTIAGO-CHILE

1 9 8 3

CENECA

B83

7768



FOLKLORICA EN CHILE
 CULTURA Y RECOLECCION

COORDINADORES: CARLOS GATTA
 ROBERTO TORRES
 EDITOR: JACQUE CHARRON

DOCUMENTO DE TRABAJO
 CIRCULACION RESTRINGIDA

CHILE-1972

I N D I C E .

	Página.
INTRODUCCION.	1.
PRIMER CONTRAPUNTO : <u>ESTADO ACTUAL DE LA CULTURA FOLKLORICA.</u>	5.
SEGUNDO CONTRAPUNTO : <u>CULTURA FOLKLORICA EN EL CAMPO.</u>	26.
TERCER CONTRAPUNTO : <u>EL HECHO FOLKLORICO.</u> <u>PROBLEMAS DE METODO.</u>	41.
CUARTO CONTRAPUNTO : <u>RECOLECCION Y PROYECCION FOLKLORICA.</u> <u>EXPERIENCIAS DE TERRENO.</u>	52.

INTRODUCCION.

La cultura rural y folklórica, conglomerado básico de la formación cultural global de cada nación, se encuentra en la base de importantes rasgos diferenciadores de nuestro país como entidad cultural. Más aún, la cultura folklórica, entendida en su doble faz de patrimonio y de tradición operante, es y será un factor fundamental en el desarrollo de procesos de síntesis o integración cultural que van modelando nuestra identidad cultural como nación.

En nuestro país a partir de los años '40 tiene lugar un proceso de valoración y promoción, sostenido y creciente, de la cultura folklórica en general, y de la música folklórica en particular.

Así ocurre en efecto con la labor de recopilación y difusión del patrimonio folklórico y estudiar sistemáticamente sus expresiones. Tal labor contó con un decidido apoyo estatal, vía universidades principalmente, que se concretó en la creación de organismos especializados tales como el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y, más tarde, en la formación de investigadores especializados en las carreras de Antropología y Musicología.

Con ello se otorgó reconocimiento oficial y definitivo a esas expresiones largamente postergadas, lo que significó además ampliar considerablemente su radio de acción y a potenciar su desarrollo. Esto es propio de la concepción pluralista de la extensión cultural que propiciaba la política estatal en el período, que arogó y fomentaba el desarrollo de buena parte del espectro cultural. También ello dió curso a nuevas prácticas y experiencias que enriquecieron nuestro perfil artístico-cultural.

En el ámbito específico de la música folklórica, y aborigen, existen ya varias generaciones de estudiosos que han ido configurando un cuadro más o menos completo de esta dimensión de nuestra cultura.

Sin embargo, y a pesar de una relativa continuidad, no ha sido ésta una labor desarrollada siempre orgánicamente y sobre sólidas bases institucionales. Uno de los problemas históricos, presente en grados variables, ha sido y es el del precario nivel de comunicación entre los

diversos animadores culturales (recopiladores, investigadores, intérpretes, etc.) aborados al estudio, proyección, recreación de la cultura folklórica.

Esta situación incide en la falta de coordinación y de planteamientos colectivos relativos a la labor común, que por esto resulta obstaculizada y retardada.

Por otra parte, el apoyo estatal a esta tarea ha sido variable e insuficiente. Fue permanente, si bien variando su orientación, y en creciente ampliación de su espectro institucional y su cobertura, hasta 1973. Desde entonces cambió considerablemente la política gubernamental frente a la cultura folklórica. Se modificó la infraestructura estatal que impulsaba su estudio y difusión y comenzó a gravitar a nivel oficial una concepción estática, nacionalizante y reduccionista del folklore. A esto debemos sumar el hecho ya conocido de un cambio radical en la estructura socio-económica del país que se traduce en un marco cultural global sustancialmente alterado y que, sin duda, ha afectado profundamente el nivel folklórico de nuestra realidad cultural estrechamente vinculada a los sectores populares de la sociedad.

La óptica y la acción oficialista que surge en estos años, no da cuenta del proceso de transformaciones operado en la cultura folklórica. Se acentúa la postergación de los sectores que son portadores de estas manifestaciones, y prácticamente se las margina de los espacios públicos. De este modo, se dificulta considerablemente el acceso y el conocimiento real del folklore. Más aún cuando se produce una marcada dispersión entre los investigadores, recopiladores, folkloristas quienes constituyen en su conjunto los "informantes" que posibilitan y validan un conocimiento más objetivo de la cultura folklórica.

En la perspectiva de restablecer vínculos y de avanzar en el conocimiento y mayor proyección del folklore, el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), convocó y organizó, junto a un grupo de folkloristas, a un Seminario sobre la situación de la cultura folklórica en el país.

Para CENECA la proposición y organización de un evento de esta naturaleza se inscribe en los objetivos generales que animan su proyecto institucional. En efecto, a lo largo de su trayectoria ha asignado una importancia primaria a la tarea de reflexión e investigación sobre la realidad cultural-artística del país y también a una función de conexión

que provea en este ámbito, espacios de confrontación e intercambio de experiencias y de prácticas. Estos objetivos no se agotan en la socialización de las experiencias sino que apuntan a una revisión crítica y redefinición cultural tendiente a superar insuficiencias y, en general, a reforzar procesos de desarrollo de una cultura de carácter nacional, popular y democrático.

En este marco aparece importante reivindicar la preocupación por el estudio y recolección de la cultura folklórica, toda vez que ésta es un componente básico de la cultura popular.

Se convocó a este encuentro -el primero de esta naturaleza efectuado en Chile según nuestra información- a investigadores, recopiladores, folcloristas, provenientes de distintas regiones del país y que han desarrollado por largos años una activa labor de estudio y difusión de manifestaciones de la cultura folklórica (musicales, literarias y coreográficas en especial) labor que constituye un aporte significativo para su conocimiento y proyección en el ámbito nacional. Los participantes fueron "Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Patricia Chavarría (Concepción), Ricardo Palma, Hiranio Cávez, Romilio Chandía, Adolfo Gutiérrez, Juan Pérez Ortega (Valparaíso), Raquel Valenria (Valparaíso), Tito Souza (Valparaíso), Néstor Almendros (Talca), Onofre Alvarado (Chiloé), Max Salinas, Osvaldo Jaque, Juan Cortéz, Germán Conrha y Silvia Urbina. Por CENECA participaron Carlos Catalán y Rodrigo Torres.

Para la organización del encuentro CENECA reunió previamente a un pequeño grupo de folcloristas con los que se definió los objetivos básicos y una proposición de temario. Los objetivos planteados fueron: intercambiar experiencias y criterios en el trabajo de investigación folklórica y avanzar criterios y sentar las bases para una coordinación y organización del trabajo de los folcloristas. El temario propuesto fue el siguiente:

- I. Análisis de la situación actual de la cultura folklórica en Chile:
Cultura folklórica en el campo. Cultura folklórica en la ciudad, Cultura oficial y cultura folklórica hoy. Los cambios culturales en el país, la realidad de los medios de comunicación de masas y sus efectos en la cultura folklórica. Presencia de la cultura folklórica en otras expresiones artísticas.
- II. Análisis de la situación actual de la actividad de investigación, recolección y proyección folklóricas.
Objetivos y política del gobierno frente a la tarea de recolección y proyección folklórica. Realidad y características de las organi

organizaciones de folkloristas que promocionan el folklore. ... La docencia: centros de formación e información existentes. ... Nivel de los y orientación de la monitoria folklórica. ... La cultura folklórica en los planes de estudio oficiales. ... Trabajos de recopilación e investigación realizados en los últimos años. ... Orientación y características de la actividad de proyección folklórica.

III. La recolección e investigación folklórica en los últimos años:

Exposición y discusión del trabajo de recolección de cada uno de los participantes en el encuentro (Contenido y metodología).

El encuentro por constituir una primera instancia ponertiva y de reflexión entre los folkloristas, no tuvo un carácter conclusivo. Ni si quiera fue posible agotar la discusión del temario propuesto. En la evaluación que hicieron los participantes en la sesión final quedó claramente establecida la necesidad de dar continuidad a este tipo de eventos, en los que se abordaría más específica y profundamente ciertos temas que en esa ocasión solo fueron esbozados. Se consideró además la conveniencia de realizar una publicación sobre la base de los testimonios y contrapuntos vertidos a lo largo de los dos días que duró el encuentro, como una forma concreta de llegar a quienes por una u otra razón no estuvieron presentes en el debate y así integrarlos a un diálogo y trabajo colectivo que es necesario hacer permanente en el futuro.

La presente publicación pretende entonces servir como un documento digno que registra lo medular de la variedad de experiencias, opiniones, testimonios entregados generosamente por los destacados folkloristas que concurren a este primer encuentro.

Se agrupó el texto en cinco secciones en las que se enforan diversos problemas. Se dividió con un criterio temático, evitando serccionar arbitrariamente el diálogo, y tratando de mantener la fluidez y riqueza que éste revistió.

I. Análisis de la situación actual de la cultura folklórica en Chile. Cultura folklórica en el campo. Cultura folklórica en la escuela. Cultura oficial y cultura folklórica hoy. Las acciones culturales en el país. La realidad de los medios de comunicación de masas y sus efectos en la cultura folklórica. Perspectiva de la cultura folklórica en cinco expresiones artísticas.

II. Análisis de la situación actual de la actividad de investigación, recolección y proyección folklórica. Políticas y acciones del gobierno frente a la tarea de recolección y proyección folklórica. Realidad y características de los grupos

PRIMER CONTRAPUNTO : ESTADO ACTUAL DE LA CULTURA FOLKLORICA.

HIRANIO CHAVEZ: Los objetivos de este Enuentro de CENECA están claramente especificados. Se definieron dos objetivos fundamentales. Primero, el intercambio de experiencias y criterios sobre el trabajo de investigación folklórica y, segundo, avanzar criterios y herchar las bases para una coordinación y organización del trabajo de los folcloristas, cosas que nosotros no hemos tenido. Es bueno que nos hayamos reunido para organizar esto y empezar a caminar juntos.

JUAN PEREZ: La idea es formar un tipo de trabajo que permita una periodicidad de este tipo de reuniones. Saber comunicarnos. Saber que está haciendo cada cual. Eso es básico, porque podemos aprovechar las experiencias. Es importante que nos comuniquemos. Aunque estamos muy separados físicamente unos de otros, siempre nos estamos consultando y preguntando que estamos haciendo. Yo creo que es sumamente importante que, como personas, asumamos este trabajo en este momento, aprovechando que CENECA nos ha abierto esta posibilidad de poder reunirnos y conversar. Yo pediría que comenzáramos con el primer punto del temario de este encuentro convocado por CENECA que se refiere a la situación actual de la cultura folklórica en Chile tomando en cuenta que los participantes en este encuentro son personas que han trabajado o están trabajando en la recolección folklórica, lo que les ha permitido tomar conocimiento y tener una visión del estado actual de nuestra cultura folklórica en el campo como también en la ciudad. Propongo en el espíritu de este encuentro, que cada uno de los participantes haga una intervención acerca de este punto.

Todos sabemos lo que está sucediendo en la cultura folklórica hoy día en nuestro país, está siendo modificada, desaparecen contenidos de aspectos que históricamente han sido reconocidos o tratados históricamente en su cualidad de folklórica. En base a este marco cada uno podría hacer intervenciones acerca de las modificaciones y estado actual de la cultura en Chile.

GABRIELA PIZARRO: Yo he estado saliendo durante todo este tiempo al campo, una dos o tres veces a la semana, principalmente a los alrededores de Santiago. Conociendo siempre cosas nuevas y he podido constatar que la gente está con sus vivencias y costumbres muy vivas, muy apegadas a las raíces. Un ejemplo de esto. Hay un barrio de Santiago que antes fue un campo, que se llama Perejil. En cada casa hay un artesano, hacen mates artísticos y después los venden. Hay personas que tocan a la antigua, personajes que cultivan y saben de la poseía

popular. Es un pueblo muy similar a cualquier pueblo de Chillán adentro, por ejemplo, y queda al ladito, a diez minutos del Centro y esta situación también la he encontrado en mi propio barrio de Peñalolén. Solamente en los alrededores de Santiago ya nos podemos dar cuenta que está latente la cultura popular, que la gente se aferra a eso. He visto por ejemplo, el uso y la fabricación de utensilios de greda, etc. No como una cosa u objeto de adorno, sino como parte de su utensilio diario, de uso diario. Esto lo señalo porque antes se había generalizado el uso de objetos de plásticos, ahora se detenta que esto desapareció. Se ve que la gente está recurriendo a hacer sus cosas. Con los tejidos pasa igual y en música también.

Hay gente que se juntan el día Sábado a "pirhanguear" y convidan un par de cantores para que les canten. Esa gente no canta la música de la televisión, canta la música folklórica. Canta también la rumbia tan difundida. Si vamos más al sur, a Chiloé, yo pensé al volver esto hace un tiempo atrás que la situación que conocí cuando haríamos trabajo de recopilación con Hector Pavez, había cambiado mucho con la TV en colores. Pensé que no iba a encontrar nada. Está todo igual. La gente usa el medio de comunicación para ponerse al día en las noticias, después la apagan. Ven algunas otras cosas que le aportan vocabulario, para aprender, o conocer. Pero la música de la TV no la escuchan, me refiero a los lugares no urbanos de Chiloé, quizás en Castro, Ancud; es diferente. Allí hay discoteque, etc.

En el campo la gente tiene en la sala de la casa, un acordeón, su violín, su guitarra. También tienen su conjunto folklórico. El salón de la casa, de esos lugares no urbanos, es una verdadera sala de ensayos, quizás con más vida que cuando fui hace 20 años. Los instrumentos están en las casas porque ellos tocan, aprenden de los más viejos, practicando con los viejos, pues verán el interés que ha existido y ha despertado el trabajo de recopilación y proyección.

Ocupan la grabadora para ir a la novena y la graban. La vuelven a escuchar en casa y vuelve a cumplir la función religiosa en la casa. Por ejemplo, en el verano estuve en la casa del anciano Bahamondes. Tenía a su mujer enferma en cama. El fue a la novena y la grabó y posteriormente la puso en su casa y su señora y todos en la casa rezaron la novena. Con rosario, con las estampas, santos, con todo el sentimiento, emoción y devoción igual a estar presentes. Ellos ocupan la grabadora para cumplir o reproducir función religiosa y también para enseñar con cassette.

También para recoger y encontrar música folklórica, y para conocer música de otros cantores de otras zonas por ejemplo, del Píojo Salinas, de Medel, la cassette le permite escuchar esa música. Se toman sus traguitos y ponen esos cassettes. Cumple esa función.

En los momentos en que la dueña de casa está haciendo labores de casa ella en esas labores está practicando creencias y supersticiones, reproduce cultura folklórica. Antes de observar estas cosas en la zona rural de Chiloé, me tocó palpar unas cosas en Castro. Hay unos negocios donde se comen mariscos y al frente se toma el "pencazo". Allí ponen música folklórica, la gente pide que esta música se mantenga. Es la zona del mercado que es un centro social de la gente que va a comprar y vender, a hacer sus negocios. La gente conversa, canta y escucha música folklórica.

En otro lugar del campo al que he ido, está la organización a través de la Iglesia, están practicando el canto folklórico y están formando conjuntos folklóricos campesinos. También están realizando prácticas de teatro.

En Calera por ejemplo, un grupo de jóvenes me contaban leyendas, me lo contaban valorizándolo. Es el campesino cerca de la ciudad que valorizó esto y está valorizándolo recopilando y practicarlo en forma artística.

Hay otros grados de desarrollo en cuanto a la música y valores de la cultura campesina en los jóvenes gracias a que se les ha enseñado esto, están recogiendo estas expresiones, lo están practicando, lo están guardando, lo están rescatando. Lo que nosotros hicimos hace 30 o 40 años, hoy lo están haciendo los jóvenes de esos lugares.

Eso lo encuentro valioso, porque es el reconocimiento a su propio medio, los jóvenes valorizan su cultura rescatándolo. Antes se pasaba por encima de este material.

En lo que se refiere a la danza, he visto bailar cuecas modernizadas, evolucionada. La gente escucha y graba programas folklóricos en la radio y las practican. He sido contratada por señoras del campo para

matrimonios, aniversarios y allí toda la gente baila cueca, hasta los más chicos, cada uno a su manera y cuando se perciben entre sí se sabe que se está bailando cueca y se escuchan los instrumentos de la cueca.

Mi experiencia en la Vega Central o Feria de Valparaíso se escucha la cueca, se saben las letras. Por ejemplo, en el mercado de San Antonio, era funcional la cueca para ellos, los comerciantes atraen y ofrecen sus productos cantando cueca de la verdura, el vals del minero, la cueca del diablo, escogen de la cueca lo que saben. Ellos se comunican por intermedio del canto y de la música, incluso allí en la feria hay personas que no se aguantan y salen a bailar, muchas veces me ha tocado bailar. Les sirve para comunicarse, está latente el folklore. La gente llega a la ciudad trae su música, y en el campo, según mi opinión, está igual, más el MCM (televisión, radio, cassette), más la vestimenta de moda, etc., que los obligó a bailar de otra manera.

En cuanto a instrumentos, el acordeón está mucho más fuerte, también la guitarra. Hay jóvenes campesinos que han conocido la música nortina y se confeccionan los instrumentos, pero a pesar de que lo hacen copiando grabaciones en este momento, en la situación que vivían en Chile, es positivo, porque los aleja de las drogas y otros casos más graves.

JUAN PEREZ : Podríamos concluir que según lo que tú has expuesto, que hay cierto grado de mantención de cultura folklórica, que se expresa en una serie de ejemplo que citaste. La cultura folklórica en el campo, a su juicio, no está transformando sino que estaría en latencia, que es posible que aflora al revitalizarla.

GABRIELA PIZARRO : Si voy a citar un ejemplo de Cuasimodo de Peñalolén: dos matrimonios campesinos pidieron al Millaray su ayuda para hacer el Cuasimodo a la antigua. Nos entregaron algún material de recopilación y terminaron 250 personas corriendo Cuasimodo. Salieron todos, participaban y entregaban ideas de cómo recordaban Cuasimodo. Después de tanto tiempo volvió a aparecer esta fiesta popular en base a un estímulo muy mínimo, lo que demuestra que estaba latente.

Es interesante señalar que recibieron la gente que corría en otros lugares y que en esas partes habían sido dejados de lado porque no té-

nían traje de huaso; porque eran de una clase social inferior, etc., estaban tan "seleccionados con criterio turístico los cuasimodos en esos lugares que ellos se sentían mal allí, estaban marginados en esos cuasimodos, llegaron a Peñalolén y se integraron y comieron. Ese sería un ejemplo que el folklore está latente; reconoce su fiesta y que no hay que tener miedo a los espectáculos de los MCM porque al fin y al cabo, el campesino es consciente, inteligente y por tanto siempre vamos a encontrar el folklore, eso no se termina, siempre está latente. Lo más antiguo hay que rescatarlo rápido porque hay años de diferencias. Es importante además porque en 1973 se perdió se destruyó mucho material recopilado.

GERMAN CONCHA: Mi interés por participar en este momento surge de una reflexión. Creo que todos los que estamos aquí y toda persona que se haya interesado por el estudio del folklore en primer lugar es porque tiene un interés por el conocimiento del hombre. Eso es lo fundamental: conocer al hombre. La antropología nos enseña que hay muchas maneras del estudio de la sociedad y también ha demostrado de que hay muchas maneras de enfrentar la relación con el medio y con los demás hombres. Esto es una de las cosas más importantes que nos ha demostrado la antropología como ciencia. En sí la diversidad es ya un valor en todas las sociedades humanas y en todos los hombres. Producto de esta diversidad se ha llegado a lo que yo considero la máxima expresión o punto culminante del desarrollo de toda comunidad o de toda relación social: los valores. El desarrollo de determinados conglomerados ideológicos de una cultura o de una sociedad, es lo fundamental. Para mí lo más importante son los valores que se expresan, por supuesto, en conductas, en comportamientos, que se expresan también en productos materiales. Aquí el problema que surge es delicado. Me planteo: ¿no existe acaso una supervivencia aparente de los contenidos más esenciales de una cultura? Sabemos que la sociedad de consumo es una sociedad que avasalla precisamente en los aspectos más importantes del hombre. Cambia los valores de una sociedad. En muchas ocasiones podemos encontrar que persisten comportamientos, persisten algunas actitudes, persisten objetos, canciones, danzas; pero me pregunto lo que dió origen a esos objetos, a la contención y uso de esos objetos, lo que dió origen al nacimiento de una danza. Es decir, los valores que están representando esos comportamientos ¿se conservan? Es una pregunta yo creo interesante y que planteo para una posterior discusión.

... y es una pregunta que me interesa mucho y que me gustaría discutir con ustedes.

Otra inquietud que voy a plantear. La sociología nos demuestra de que aquellos valores más íntimos y quizás más esenciales del hombre están en un nivel que no alcanza el nivel de la conciencia. Muchas veces tenemos valores que ni siquiera sospechamos y solamente pueden ser advertidos desde fuera. Desgraciadamente estos valores son los que están en mayor peligro de perderse, de ser transformados y no pueden ser resguardados puesto que no se los aprecia, no se los reconoce como tales.

El trabajo más importante que yo he realizado es uno con la Fundación de Desarrollo de Chiloé, FUNDECHI, junto a otras personas una de las cuales está aquí: el profesor Onofre Alvarado.

Estas reflexiones surgen de lo que yo he encontrado allá y que voy a poder referir, cuando corresponda participar en ese aspecto. Para mí lo importante no es que se siga utilizando la cueca, que sigamos encontrando confección de utensilios, que sigamos encontrando instrumentos y canciones, que se utilicen cassettes. Incluso me surgió la pregunta cuando supe que alguien grababa la novena y la llevaba a la casa. ¿No es una forma de consumismo de la religión? ¿Qué es lo esencial en la religión? ¿No es el compartir?, ¿no es la comunicación humana?

El problema aquí es delicado. Sabemos que lo importante son los valores o los comportamientos, y que estos comportamientos, estos valores pueden admitir una gran cantidad de posibilidades. Pensemos en un ejemplo cualquiera. Me imagino que las ojotas antiguas no han sido hechas de neumáticos Good Year, sin embargo, ahora sí; se ha conservado como objeto, ha cambiado algunas de sus características, pero las esenciales se han conservado. Podemos plantearnos ahora, también que se han conservado algunas características, esta sobreviviendo al comportamiento, pero también pienso que esto puede ser delicado porque hay momentos en que la forma de expresión puede estar implicando, en sí, un cambio profundo en los valores. La identidad cultural no se encuentra tanto en los objetos sino que se encuentra en los valores del hombre. Esto es lo que me preocupa en estos momentos.

Esta palabra que estoy usando tanto --los valores-- la estoy usando tanto porque considero que los valores son lo más importante, y nosotros, como personas que tenemos alguna inquietud o que estamos en contacto con aspectos de la cultura folklórica, no los debemos perder de vista de ninguna manera y debemos siempre buscar todas las posibilidades que ofrece la metodología, la ciencia, para ir a la búsqueda de esos valores. Es un trabajo difícil y creo que no hay momento en que

Podamos decir lo hemos alcanzado. La supervivencia a través de los conjuntos folklóricos no es de ninguna manera una solución. Considero a los conjuntos tan solo como realizadores de una proyección artística de un contenido valórico de una comunidad, de un contenido cultural, que tiene otras finalidades. El folklore no puede vivir en los conjuntos, no puede ser, no es esa la esencia. El conjunto tiene otras finalidades, muchas veces didácticas. Compartir con otra comunidad algunos contenidos culturales.

- En este momento me parece que asistimos a un avasallamiento. Conozco Chiloé, estoy realizando allá desde hace algún tiempo un trabajo. Veo la situación en Chiloé como extremadamente grave. Chiloé está en un proceso de cambios. No sirve de nada conservar algunas... expresiones... como en Castro, donde al lado del mercado instalaron un restaurant palafito; allí no está presente, de ninguna forma, la relación del hombre con el palafito. Con poner un sacho a la entrada a Chacao no están sobreviviendo los valores del hombre de Chiloé.

- La sociedad de consumo tiene años de experiencia, tiene los medios a su disposición y está consiguiendo sus objetivos, está cambiando los valores. En algunas islas donde yo estuve en el Archipiélago de las Chauques donde aparentemente la vida sigue igual, encontramos las vaquitas, las casitas de tejuelas; encontramos que la gente baila, encontramos, incluso, sobreviviendo cantos religiosos muy antiguos. Sin embargo, encontramos que una tradición como el QUELCUN, que es pedir alojamiento y ofrecer alojamiento gratis cuando una persona lo necesita, ya no existe. El sentido de solidaridad se está perdiendo, si uno no paga no puede ser recibido. Sin embargo, la casa de tejuela se mantiene, uno encuentra guitarras artesanales, gorritos de lana y chalecos. Pero, ¿qué es lo esencial? : ¿Es la proyección o es el origen? Propongo estas inquietudes a consideración.

JUAN PEREZ : En realidad Germán Concha se adelantó un poco a nuestra discusión. En realidad queremos conversar sobre la cultura folklórica en el campo y de una experiencia personal. Tu partiste de un nivel de abstracción al que seguramente luego vamos a llegar.

Quiero plantear dos objeciones a lo que tu has dicho. En primer lugar has hablado de la labor de los conjuntos folklóricos. Para cualquiera que haya estado bastante tiempo en Chiloé, por ejemplo, y que no se sienta tan deslumbrado por unas dos, 3 o 4 visitas, nota que hay una pequeña revitalización de la música tradicional. Eso es innegable y hubo una cosa muy interesante que yo pude presenciar ya en el año 1969.

En esa gente, el nivel de conciencia que tú aludiste, apareció, surgió en ellos. Se dió este nivel de conciencia cuando ellos se dieron cuenta que poseían una música tradicional. Quiero decir que ellos recuerdan con mucho cariño al conjunto folklórico Millaray y para nadie resulta desconocido que el conjunto suena bastante en el Archipiélago, y muchos de los actuales recopiladores y directores de conjuntos folklóricos en Chiloé indudablemente hacen una labor importante, especialmente los cinco conjuntos folklóricos que existen en la isla grande.

Acontece que cuando uno conversa con los directores o con los recolectores, ellos dicen: en realidad yo comencé a preocuparme de esto cuando oí al conjunto Millaray, cuando oí una pericona cantada por el conjunto Millaray o cuando oí una cueca, cantada por Margot Loyola. Entonces comencé a darme cuenta de que yo estaba aquí, temía esto y no lo conocía. Ciertamente que los conjuntos folklóricos están a un nivel de proyección, pero me parece que tú olvidaste un aspecto que es muy importante e ineludible y es que los conjuntos folklóricos han prestado una colaboración importante, mucho más de lo que nosotros creemos a la revitalización de esta causa, a la toma de conciencia de ser poseedor de un patrimonio lírico-coreográfico importante. Me parece que tu posición en este sentido fué --a lo mejor no lo quisiste decir-- muy mecanista, en el sentido de que un conjunto folklórico está allí para subirse arriba del escenario, mover un poco los pies, bajarse y.....no es así. El intérprete en Chile ha cumplido un papel que aún no ha sido debidamente valorado.

GERMAN CONCHA: Yo me referí muy de pasada a los conjuntos y no planteé de ninguna manera eso y por supuesto que es absolutamente descartable esa posición si yo la hubiera planteado. Sin embargo quiero mencionar un ejemplo. Yo lo que he planteado son inquietudes. No ha sido una posición definitiva. Existe una manifestación que se realiza en la isla de Llingua para una de las fiestas patronales. Sin embargo, hubo un conjunto de Chiloé que estuvo realizando un trabajo en la fiesta de Llingua y para el año 81 habían conseguido que algunos de los aspectos que realiza la comunidad ya no los hiciera la comunidad sino que los iba a hacer el conjunto, porque estaba en condiciones de hacerlo mejor.

GABRIELA PIZARRO: Yo creo que vemos con ojos distintos y sentimos de distinta manera y eso es mucho más interesante todavía.

Yo soy desconocida en Chiloé y paso para allá, entró y salgo a cada rato. Que bueno que no me hayan visto, agradezco que nadie me haya visto, agradezco que las últimas veces que he estado en fiestas de chilotes me hayan dicho: ¿Y usted viene de Castro? No, si yo vengo de Santiago y vengo a conversar con Uds... Nooo! que va a ser de Santiago si Ud. es de Castro o será de Ancud.....Agradezco que no me hayan sentido tan lejos. Todo el mundo me ha dado alojamiento.

He visto el problema cultural y el aspecto comercial. Pero he visto otras cosas también y las he palpado. He estado allí, como una señora común y corriente. Afortunadamente, parece que como he sido yo una persona que desde guagua estuvo al lado de una cantora popular, siempre he tenido una comunicación. Estoy parada en una esquina en la calle y siempre estoy comunicándome con la gente y siempre tengo amigos, lo que me permite llegar a cualquier casa. Por Chiloé siento un gran agradecimiento, por la gente chilota que sin conocerme, en cualquier parte, me ha recibido con una taza de té caliente, me ha dado su hospitalidad sin preguntarme quién soy.

Tenemos posiciones distintas y a mi me parece esto muy interesante. Yo he mirado también con ojo de suma y extrema preocupación las cosas que están pasando, pero al ver la parte urbana de las personas campesinas, no tan solo de Chiloé sino que de todas partes, me doy cuenta de que no estamos solos. Somos nosotros los recopiladores los que hu manamente tenemos que comunicarnos más. No sé si a veces la sensibilidad nuestra aquí en la ciudad se endurece, o que pasa que a lo mejor hay personas que no les resulta pero...yo eh ido a Chiloe así no más, con el puro pasaje, sin saber que voy a comer ni donde voy a llegar y siempre llego,

HIRANIO CHAVEZ : Indudablemente que Gabriela Pizarro tiene mucho que enseñarnos porque son muchos sus años de trabajo en terreno. En el caso mío, indirectamente, a través de Héctor Pavéz di los primeros pasos en la recolección en Chiloé; después ya empecé a caminar solo, con muchos errores, pero tratando de enmendarlos. El trabajo de terreno yo no lo realizo hace mucho tiempo por razones totalmente ajenas a mi voluntad. Fundamentalmente hay una razón económica, de subsistencia que no es solo mía sino que alcanza al resto de la comunidad Chilena. Por lo tanto, a partir de 1973, para ser más específico, la subsistencia para los recolectores, estudiosos y el resto de la comunidad ha sido muy difícil.

El trabajo de terreno ha costado una enormidad porque un tipo que anda con una grabadora, con parka, con bototos y barbado en el campo da muy mal aspecto, más si se pone una mochila en la espalda. Entonces poco menos que hay que salir, del '73 en adelante, con un carnet que diga que este señor se dedica a la recolección de cosas raras, que es un señor que se tiene que comunicar con el resto del pueblo, que quiere re-aprender la música de su pueblo. ¿Para qué?: no sé. Proque a él le interesa.

-Creo que lo que apuntaba Germán Concha --el es un hombre muy valioso que está formándose en el trabajo de recolección, de investigación, es una visión diferente a la que nosotros tenemos.

Eso nos demuestra de que el, con su visión yo diría científica de la observación de nuestro pueblo, ve estas formas culturales de una forma diferente a como, por ejemplo, Gabriela lo ve; es decir metida en el pueblo, con un método correcto, tal como plantea María Ester Grebe en su última metodología traída de Europa y que ya los folkloristas chilenos la usaban desde hace mucho tiempo. Creo que los dos tienen razón, pero no vamos ahora a discutir la metodología, más adecuada. Hay valores en ambos lados, en ambas posiciones.

Los cambios estructurales, sociales, culturales y económicos de nuestro país han sido cada vez más graves para el pueblo. Eso nos ha traído como resultado un trastoque de nuestros valores culturales. Nosotros preferimos muchas veces adquirir lo que nos ofrece la propaganda y esa actitud se transmite al campo, a la cultura folklórica del campo, que ha ido perdiendo lentamente sus formas, desvalorando su propia cultura, hasta que han re-aparecido, se han reorganizado nuestros propios cultores, se han llegado a organizaciones de comunidades, que han logrado revitalizar nuevamente estas formas culturales, fundamentalmente en lo cantado y en lo bailado. Por ejemplo, la Iglesia Católica ha cumplido un papel fundamental en esta organización. Me ha tocado verlo en algunas comunidades mapuches (cerca de Temuco hacia la costa, cerca de Puerto Saavedra, donde hay una mayor valorización de la propia cultura. Sabemos que los mapuches, por ancestro, han sido siempre comunidades muy cerradas, lo que ha permitido que esa cultura se mantenga en forma fuerte, con una impenetrabilidad del hombre blanco que no ha logrado, prácticamente, mellar la base, lo fundamental de esa cultura.

Hay un lenguaje que se mantiene, hay un lenguaje común, pero desgraciadamente en algunas comunidades se ha perdido, como en Chiloé se ha perdido el "meliche". En otras se mantiene por la organización de su cacique. Específicamente en un lugar cerca de Quellón, en la comunidad de Compu se habla el "meliche" en forma cerrada, sin la presencia del "huinca".

Entre los mapuches se mantiene y se habla directamente la lengua, sin ningún problema en presencia de los "huincas". Me tocó ver un partido de "palin", que se ha revitalizado en forma extraordinaria. Hay competencias de "palin" en muchas partes incluso hasta en Santiago me tocó ver un campamento de "palin".

Pero por otro lado se pierde también un personaje que es fundamental dentro de la cultura mapuche: la machi. Por lo menos yo lo ví en esa comunidad. La machi ha ido perdiendo terreno frente al médico oficial, a pesar de que la medicina oficial ha tratado, por muchos medios, de trabajar en comunidad con la machi para tratar a los enfermos. Pero de todos modos se ha ido perdiendo esta forma cultural.

Por otra parte podemos ver como en Santiago y Valparaíso, se están revitalizando bailes y costumbres que ya no existían. Por ejemplo, la organización de Guasimodo. Los mismos medios de comunicación se han encargado de aprovechar esta muestra de colorido y de cosa rara para divulgarla a través de la prensa. Pero, también, junto con todo este tipo de cosas que el mismo pueblo se ha encargado de mantener como suyas para mantener sus propios valores, se producen los cambios por la continua lucha con el mercado de consumo que incita a comprar y a consumir y consumir, trastocando sus costumbres. También a través de los medios de comunicación tenemos la gran penetración ideológica de lo que podríamos llamar "oficial". Por ejemplo, en días pasados me tocó participar, por primera y última vez, en un concurso de cuecas en TV y una señora -que se dice compositora y folclorista- descalificó a un señor que bailaba cueca porque estaba vestido de paisano y no de huaso. La penetración ideológica nos dice que le huaso es el hombre de Chile, sin embargo, olvidamos el resto de los personajes del país.

Ejemplos hay muchos sobre penetración ideológica, ejemplos hay muchos sobre provocación a las formas culturales del pueblo, provocación en el sentido de que la gente que vive en territorio aymará no pertenece a la comunidad de las espuelas, la manta y el sombrero cordobés, sino que a una comunidad que no es nuestra, que está al otro lado de la

así que me van a perdonar si incurro en algunos errores. Me preocupa fundamentalmente eso de la conceptualización de lo que se denomina la cultura folklórica y su vigencia, porque en el fondo de eso se trata.

En ese sentido, por las experiencias que acabo de escuchar, el fenómeno de la tradición está presente de hecho, pero me asalta la misma duda que a Germán; es decir, si esos valores no están en alguna medida trastocados o si se han perdido. Por otra parte cuando se habla de los conjuntos también es problemático, sin quitarle todos los méritos. No olvidemos que lo que nosotros perseguimos es tratar de, "rescatar" aquellos valores propios de la cultura tradicional para buscar esta famosa identidad cultural; identidad cultural que significa, por una parte, encontrarse con ella, valorar y, asimismo, entender a los demás en este proceso de interacción. Mi duda es: ¿tenemos realmente una cultura folklórica o está alineada en alguna medida por los medios de comunicación, por el consumismo? ¿Acaso los conjuntos folklóricos no pertenecen también a este tendencia al consumismo? ¿Qué hay de esta enajenación? Porque lo que nosotros sacamos de los conjuntos o de lo que sea, no es la esencia. Lo que es difícil es, justamente, rescatar la esencia. Lo anterior es, solamente, una visión que se ajusta a los patrones de lo que se llama el etnocentrismo de aquellas personas que nos presentan un fenómeno. Y es un hecho muy válido porque, evidentemente, tienen que mostrarnos una realidad que existe, pero a un público que necesita entender y comprender el fenómeno. No podríamos caer en un ámbito de un purismo acentuado porque eso produciría un descalabro en este proceso de comunicación. No estoy planteando nada absoluto ni categórico, sino solamente algunas inquietudes, como ya dije yo he venido a aprender, a observar y a escuchar todas las opiniones que hay para formarme una visión más completa de este campo, desde este claustro en que estamos metidos y poder comprender y saber que piensan sobre todo los maestros que están presentes. Me interesa saber cual es esa visión pragmática, de contacto diario con el ser hermano, con el hombre.

MAX SALINAS: Yo también vengo un poco a escuchar nada más, pero quiero referirme a un aspecto que conozco. He conocido una experiencia muy concreta de cultura folklórica en el campo: el canto a lo divino y quiero referirme a eso en particular, a su creatividad y a como se ha ido revitalizando cada vez la experiencia del canto a lo divino y un poco al papel que ha jugado en esto la Iglesia Católica. Aunque no creo que la Iglesia tenga al respecto una política muy clara, hay personas que se preocupan de eso, como es el caso del padre español

Miguel Jordá, quien ha hecho toda una labor de recopilación y de difusión del canto campesino a lo divino. El ha publicado una serie de libros de recopilaciones y ha organizado encuentros que provocan todo un círculo en el cual el canto a lo divino se desarrollando cada vez más, se van enriqueciendo entre la misma cultura campesina.

Pienso que esta tradición sigue muy vital en la zona de la Laguna de Aculeo, donde yo hablé con Manuel Gallardo, poeta popular, conversando con él sobre el canto a lo divino, sigue vigente, si no se pierden, etc., él decía que hay jóvenes que sienten una distancia frente a los medios de masa y de comunicación y un afán por seguir cultivando el canto a lo divino. Es decir, hay una tradición mucho más honda, mucho más profunda, que sigue vigente, que sigue recreándose constantemente.

Con respecto al uso de la grabadora, en el caso del canto a lo divino, hay ruedas que a veces organiza la iglesia y donde se usa mucho la grabadora. La usan los poetas, pero en un sentido muy interesante: con ella aprenden diferentes melodías, diferentes temas, motivos, que los llevan después cuando vuelven a su tierra. Entonces ahí el papel de la grabadora es muy rico. Y apuntando a tu caso específico (Germanán Concha) no sé si habría que ser tan exquisito como para decir que es una actitud consumista el hecho de grabar y escuchar en la casa la novena porque puede tratarse de una señora que no tiene acceso a ella. Yo creo que habría que matizar con respecto a eso.

ROMILIO CHANDIA : Para referirme a la cultura folklórica, en mi caso voy a tener que tomar o elaborar la experiencia de un trabajo de terreno que estoy haciendo con cantores o poetas populares. No conozco a muchos. Practicamente he podido conocer a Madariaga, quien es bastante conocido intérprete, y a algunos otros desconocidos, pero no quisiera tampoco a partir de experiencias muy específicas generalizar. Creo que sería poco científico. Es decir, generalizar el caso de Madariaga al caso de todos los chilenos.

Quisiera destacar algunos aspectos de como ellos me han enseñado a percibir la cultura folklórica y aquí tomar algunos puntos que surgieron en la discusión.

Concha - Pizarro, que fue tan rica, tan contrapuntística. Partiendo de una cosa que decía doña Gabriela, comparándolo con la opinión de Concha, yo lo veo y lo siento así: Para referirnos a la cultura

folklórica estamos usando lo que nosotros sabemos de la cultura folklórica; tenemos entonces que señalar que hay por lo menos, un baratizo subjetivo. ¿Es realmente la cultura folklórica lo que nosotros sabemos de ella? ¿Es lo que está sucediendo en estos momentos en el campo y en la ciudad? Para este seminario yo quería presentar un análisis de un cuento de Roberto Parra y buscando información que yo necesitaba encontré diferencias entre Grete Mostny, Guevar, Latcham y otros autores con respecto a la cultura mapuche, a tal punto que uno se pregunta, bueno, ¿qué pasa? Ellos han construido un modelo teórico y yo me preguntaba: ¿cuál es la cultura mapuche? La que conozco a través de estos modelos teóricos que están en los textos o la que realmente practica el indio. No he tenido todavía una respuesta clara y a lo mejor yo estoy muy confuso al respecto.

Luego, tendríamos que concluir en una cosa muy básica: la cultura folklórica no es lo que nosotros sabemos de ella o lo que está escrito en los libros, no es estática tampoco; es lo que está sucediendo en el campo, en la ciudad entre algunos grupos sociales; es dinámica, está funcionando.

Otra cuestión interesante que resultó, fue esto del consumismo y la cultura folklórica. Y yo no lo veo especialmente como lo ve Concha. Yo estaba en Cartagena. Veranear en Cartagena es como sacar una silla de playa en Franklin con San Diego. Uno está plagado de comercio consumista a destajo. Todos los locales comerciales para atraer clientes tienen un TV puesto hacia la calle, hacia la gente que va pasando. Es como un cañón puesto contra la gente. A través del televisor se está transmitiendo los días del Festival de Viña; el Festival de Viña; no hay ninguno de estos comerciantes que tienen estos televisores, los cuales apuntan hacia el público, que se le ocurra poner ese día alguno de los otros canales que pudiera ser diferente. Que transmitiera una película, por ejemplo, o las noticias. Fijense que en la redada realizada el 2º domingo de Febrero detuvieron a 150 delincuentes que tenían prontuario policial y no los podían encontrar, en Santiago porque estaban veraneando en Cartagena. Esta es nuestra sociedad consumista. En seguida, hay en Cartagena una población tan heterogénea. En seguida, al salir de la casa hay dos cafés topless, lo que me cuesta acá en Santiago trasladarme de un barrio a otro, lo tenía allá al lado de la puerta. Para nosotros la sociedad consumista resulta novedosa, de tal

manera que los cafés topless no estaban llenos y no entraba el público como desesperado a ver esta novedad recientemente importada de norteamérica; entonces los dueños de estos cafés topless estaban parados en las puertas y se movían al ritmo de la música y le decían a la gente que pasaran que tenían oportunidad de gozar un momento estupendo adentro. Hay salones de flippers por todas partes, los salones de flippers son maravillosos. El flipper mismo es una gran máquina de nuestra sociedad consumista. Yo soy un admirador del flipper, no lo practico, pero ante las pantallas que están al final del flipper, de frente al que lo usa, frente a esas pantallas yo digo ¡ah! ahora entiendo porqué Andy Warhol hizo pop-art. Son realmente maravillosas, además están armadas de tal manera que a uno le resulte fascinante. Uno no necesita mirar directamente, pues los números están expresados con colores muy brillantes y que no actúan directamente sobre uno sino que actúan de una manera subliminal (subrepticia). En estas pantallas casi siempre hay una mujer con muy poca ropa, un calzoncito y un sostén, generalmente peludas.

Fue notable un trío de muchachas que pasó. El del centro iba con una grabadora y los de los extremos iban con baffles con parlantes, de tal manera que al pasearse estos tres en la calle toda la gente tenía que ir apartándose, mientras ellos iban portando su música y su consumismo. Uno ahí ya dice: estoy perdido, esto no es chiste, estos no somos los chilenos, nosotros no estamos allí, esto no está desidentificando, nos está destruyendo.

Sin embargo, por esta cuestión de la necesidad de ocupar el tiempo precioso de las vacaciones en un trabajo específico que a uno le interesa, para el cual no hay tiempo normalmente pues uno tiene que trabajar en otra cosa, tuve que ir donde Madariaga, que vive en el campo, y después como quedó un margen de tiempo alcancé a visitar a algunos poetas que dicen que vivían en tal parte. Bien, fui donde Madariaga y el consumismo se terminó ahí mismo. No existía, no existió más. Bastaba substraerse, bastaba quedarse en la casa para hacer desaparecer el consumismo y Madariaga comenzó a plantear una cultura distinta y opuesta a la consumista. Además de plantear y mostrar esta cultura, él decía: yo me encuentro capaz de ir a dar una charla sobre poesía popular. Y Madariaga vive en la quebrada de los cerros, el último del cordón que viene del cerro La Campana. Madariaga vive aislado porque esta quebrada está aislada, no hay caminos que lleguen directamente a la casa de él, los caminos cercanos están a dos o tres kilómetros. Y Madariaga tiene grabadora, radio a pila y televisión. Entonces, a pesar de vivir en este lugar geográfico apartado, él se ha procurado todos estos elementos, pero conectan con otros elementos que no son propiamente de la cultura de él.

Quando el padre Jordá y otros organizaron reuniones de poetas populares, él sintió (Madariaga) en esos momentos tener la posibilidad de no quedar abandonado en ese rincón de Chile. Concurría a menudo a estos encuentros y los aprovecha hasta el último instante; hace un gran esfuerzo físico para cumplir con estas epopeyas de andar cantando de pueblo en pueblo, de iglesia en iglesia.

¿Es consumista Madariaga? No creo que sea consumista. ¿Participa en la sociedad de consumo? Sí, participa en la sociedad de consumo.

¿Ha empeñado sus valores? Yo creo que no. Yo creo que en el contraste entre la cultura oficial, que en este momento es consumista o tiene algunas implicaciones de tipo consumista, y la cultura de él, él ha revalorizado, ha tomado más conciencia; ahora que ha tenido la evidencia palmaria de la otra cultura, para ser él más folklórico.

Después fui a donde estaban los otros. Seguimos un camino bastante largo: la micro hasta Cartagena; después San Antonio y luego subir el cerro. Cuando los encontré ellos vivían como a un kilómetro del lugar donde yo estaba alojando, lugar donde me he alojado durante muchos años.

Luego me admiro que teniendo yo 45 años y 20 años de estar leyendo a Cartagena no los hubiese conocido nunca. Luego empecé a dudar, de que si yo sabía algo con respecto de la cultura folklórica.

Conversé con ellos. Eran cantores no muy conocidos. Conversé con uno y me contó que ellos formaban conjuntos, que salían a cantar en grupos y que hacía dos meses habían estado en un velorio de angelito. Entonces comencé a revisar algunas cosas. Yo tenía entendido que los velorios de angelitos tendían a desaparecer, que era difícil encontrar un velorio de angelito, que habría que quedarse en el campo mucho tiempo para tener la posibilidad de ver un velorio de angelito o tener buenas relaciones en el campo con otros cantores para poder ir a uno. Y resulta que a una cuadra, en un cerro de San Antonio, había un velorio de angelito donde fueron a cantar poetas populares. Es decir, escuchando las melodías que cantaban y los temas que tocaban, se me hacía la idea de que hay una gran base cultural folklórica y que hay una cultura que puede tener algunas manifestaciones consumistas, pero que son superficiales y poco significativas. Y me atrevo a pensar esto cuando conozco casos como el de Angel Osorio, que vende dulces a la entrada de la escuela, toma té y pan amasado al almuerzo, a la once y a la comida. ¿Qué posibilidad tiene él de ser consumista? ¿Qué posibilidad tiene Madariaga de ser consumista si vive en un cerro bastante

aislado?.

Realmente ¿es que basta con que haya consumismo para que todos podamos participar de las manifestaciones consumistas de la cultura?.

Si yo compro una grabadora es para poder estudiar y conocer mejor la cultura folklórica. No me lleva ningún otro afán. Yo creo que aquí hay otro aspecto que no hemos tocado en profundidad. Germán Concha mencionó algo sobre la sociología de la cultura, pero este aspecto no se ha tocado realmente.

A mí me resultó tremendamente significativa la situación de Madariaga. Su madre es pequeña propietaria. El fue el único hijo que quedó viviendo en la casa y la pequeña propiedad es como una parcelita chica. En ese lugar, hacia la costa, hay medianos y grandes fundos donde el propietario es un patrón. A Madariaga no le dá para cultivar la tierra. El hace monturas y lazos y tejidos, trabajo en cueros. Dedicó una parte de su vida a la artesanía para poder subsistir. ¿Qué ubicación tiene Madariaga dentro de las clases sociales del campo, como pequeño propietario? ¿Es inquilino? ¿Es patrón, y dueño de la tierra como medio de producción? No. Es decir, el tampoco pertenece a la clase de los propietarios de la tierra y no es un inquilino. Entonces, ¿qué es? ¿qué ubicación dentro de las clases sociales del campo tiene un pequeño propietario? ¿Qué posición tiene esta gente? ¿Quiénes son los portadores de la cultura folklórica?

¿Los inquilinos propiamente pequeños propietarios, los dueños de las tierras, los grandes poseedores?

Y Madariaga me decía: mire, no entiendo porqué él canto a lo divino está aquí, donde están los pequeños propietarios y en la otra quebrada, la quebrada de la Magdalena, no ha estado nunca, no he encontrado cantores. Los inquilinos no han cantado nunca a lo divino. ¿Cuáles son entonces todas estas condiciones de tipo social, de caso social que quedan incluídas dentro del fundo? Madariaga además había tomado gran conciencia de sus condiciones de intérprete folklórico, no en la acepción que nosotros conocemos, sino de gente de la cultura folklórica que canta.

Se atrevía a decir: yo puedo dar una charla. El día que me digan de una charla, yo me atrevó a darla. Yo he estudiado tanto que me atrevo a dar una charla del canto a lo divino. Les explico que sus estudios sobre el canto a lo divino ellos había realizado a través de los ant

guos del lugar. Cada vez que ellos se juntaban a cantar canto a lo divino, él se instalaba a escuchar todo lo que ellos decían. Y esa es la formación de la cual Madariaga se sentía muy seguro. Y me dijo, Ud. que es profesor ¿le enseña verso a lo divino o décimas a sus alumnos? Tuve que reconocer que aunque me interesaba el canto a lo divino y la décima, no lo enseñaba. Y aquí se apunta a un problema interesante.

¿Qué posibilidad tiene el miembro de la cultura folklórica de proponer contenidos a toda la cultura nacional?

¿Qué posibilidad tiene el mismo cultor?

Se ha hecho a través de los recolectores e intérpretes de la música folklórica. Pero ellos no, no se ha hecho con el criterio de ellos. Debe ser incluido en los programas de educación básica la enseñanza de la décima porque tiene contenidos propiamente nacionales e identificatorios. Esto es el folklóre ¿debe ser enseñado el folklóre en las escuelas?

Esta es otra cosa interesante: ¿los miembros de la cultura folklórica tienen posibilidades de formular parte del modelo nacional de cultura? Ninguna. Luego podemos decir de que ellos están al margen de todo esto.

Es muy curioso observar como en Cartagena la cultura oficial y la cultura folklórica no se comunicaban entre sí, por una situación extrema tal vez, pero no se comunicaban. Estaban cada una encerrados en sí mismas una al lado de la otra.

¿Podría ser este la característica de cultura folklórica de hoy en el campo?

Esta incomunicación ¿es porque los miembros de la cultura folklórica no se quieren comunicar y porque los miembros de la cultura oficial no aceptan proposiciones para construir el modelo cultural?

-Veamos la situación machi versus médico. Si nosotros vivimos en la ciudad vamos al médico, pero en el campo o en el territorio mapuche o cerca de él, cuando una persona está enferma no siempre va donde el médico y prefiere ir donde la machi, porque --como decía un niño hace una semana-- sabe más que el médico y tiene más posibilidades de

curar que el médico. Ella no habla ni receta por sí misma, sino que ella es portadora o hablante solamente de lo que dice el ser supremo.

Luego, ante este tipo de comportamiento, ante la complejidad de las expresiones culturales folklóricas, nosotros estamos en condiciones de adoptar una postura un poco optimista, compartiendo lo que dice doña Gabriela de que la cultura folklórica, haya la cultura oficial que haya tenga algunos rasgos consumistas o no, que haya propuestas de tipo consumistas o no, tiene elementos de defensa propia y que seguramente va a utilizar.

Pero la cultura oficial no siempre es buena, bien intencionada. Es el caso de Don Javier de la Rosa y el mulato Taguada. En el contrapunto entre ambos ganó don Javier de la Rosa. Pero ¿quién hizo el contrapunto y para qué lo hizo?. El contrapunto lo hizo --y aquí tomo un compromiso al decir estas palabras-- el contrapunto lo hizo una persona que tenía que ser identificada con los propietarios de la tierra para justificar la dominación sobre los mestizos, que eran los que la labraban, los que eran explotados y los que aportaban el trabajo para obtener las riquezas de sus propietarios.

La señora Gabriela en el segundo viaje que hizo a la fiesta de Cahuach, llegó totalmente horrorizada porque había aparecido el famoso conjunto folklórico ha reemplazar, a desplazar a todos los cultores que hasta el momento eran los músicos, verdaderos miembros de la cultura folklórica. Pero este conjunto folklórico no fue porque sí, fue porque a las festividades de Cahuach, que tiene muy poco de exótico, se le podría buscar cierto exotismo como manifestación religiosa tan alejada del centro de Santiago, y transformarla en un evento turístico. No es el único caso. En la Tirana siempre hay una corriente que trata de transformarla en un evento turístico. Lo mismo ocurre en el Festival Mapuche de Villarrica.

Bueno, en Cahuach tal vez podría hacerse esto, y autoridades oficiales utilizan esto para transformarlo en un evento turístico. Pero esto es lo que propone, esto es lo que dice la cultura oficial que hagamos con la cultura folklórica. Bueno, yo no sé si la cultura folklórica va a aceptar, pero yo he escuchado que dicen con respecto a Villarrica que ahí nos están vendiendo; nos utilizan para el turismo, ahí no se señala ninguno de nuestros problemas.

Es tan intensa la cultura folklórica o la cultura nativa con respecto a esto que me atrevería a decir que el paso del tiempo si bien significa aculturación, tomar préstamos de otras culturas; si bien significa evolución o desarrollo o cualquier otra palabra, por otro lado también significa aumento de la conciencia. Porque Madariaga o los poetas populares no serían así hace 10 años, pero ahora son así y en el futuro a lo mejor irán tomando cada vez mayor conciencia, y mayor interés en proponer elementos -como lo señalaba Madariaga- que sean, que constituyan parte del modelo cultural nacional.

Hay una novela de un antropólogo que financiado por una entidad de estas que estudian los pueblos primitivos tiene posibilidad de ser enviado al interior de Venezuela a estudiar un grupo de indios que están en exterminio. Como era financiado iba con un buen equipo: filmadores, máquinas fotográficas, grabadoras, conocimiento (los antropólogos tienen una formación extensa, conocía a uno que hablaba inglés, francés, italiano, alemán, español, una gran sabiduría, una gran preparación).

Y llega hasta este grupo de indios y les dice que desea y que va allí para conocer su cultura. Entonces los indios no lo matan sino que le empiezan a decir que el es rico, que lleva tantas cosas. El les dice que es para grabar y ellos le dicen que todo eso que graba y filme después será vendido. Tu eres rico que vienes acá a buscar información para venderla y hacerte más rico a costa de nosotros.

Nosotros tenemos mucha precaución con los hombres ricos. Los hombres blancos comen indios; a modo de ilustración están las matanzas que han realizado; la extinción de los onas, los yaganes, y el intento durante siglos por exterminar a los mapuches, lo que hace difícil rebatir el que los blancos comen a los indios. Fue tal el asunto que el antropólogo no aguantó más esa situación, pero antes de irse botó al río todos los materiales y sus instrumentos de trabajo que le habían financiado y se fue.

¿Está tan indemne la cultura de hoy con las culturas de ayer? Me parece que no. Entonces sería bueno ir constatando siempre este tipo de cosas cuando uno tiene la posibilidad.

SEGUNDO CONTRAPUNTO : CULTURA FOLKLORICA EN EL CAMPO.

- MARGOT LOYOLA : Escuchando a los colegas que han participado la misa me ha ocurrido escribir algunas cosas para ser más clara y ordenada. Sabemos que en cada época han surgido expresiones con un sello característico relacionadas con aspectos socio-económicos, históricos, políticos y psicológicos.

Esta es la época del desconcierto, de la soledad, de la desorientación, del armamentismo desenfrenado, la droga, la agresividad, etc. Ella está imponiendo un sello diferente a nuestras manifestaciones. Chandía habló de la dinámica como una de las características de la cultura, pero esta dinámica no siempre hace que la expresión folklórica avance. Transformándose puede también retroceder, revitalizarse, vivir un largo tiempo y morir aquí o en cualquier parte de la tierra.

Empecé a rastrear caminos a los 14 años. Toda mi vida he vivido tratando de penetrar profundo, tratando de ver las cosas como son, no como yo quiero que sean. Por mis observaciones puedo decir que existe, en general, una transformación evidente y, en muchos casos, debilitamiento de nuestras experiencias populares.

Nosotros, intérpretes serios, contribuimos al conocimiento de lo que vemos de lo que vivimos, pero el folklore en su medio está en un proceso de cambios que no es tan halagador. Está debilitándose aquello con lo que yo me identifico como raíz. Algunos ejemplos: el arpa. El arpa fue un instrumento popular y de gran vigencia hasta aproximadamente 1920, 1930. Hoy en los campos se escucha poco el arpa. El arpa que se oye a través de los medios de comunicación es el arpa paraguaya, en su ejecución y sonido. El arpa chilena se está perdiendo.

Otro ejemplo: la cueca. Se mantiene su forma estrófica, musical y coreográfica, pero en la nueva generación que aprende en academias, se torna superficial, estereotipada, sin fuerza, sin raíces, lo que yo llamo sin carácter. Es lo que le falta también a la mayoría de los intérpretes. Apura su tiempo, (época de la velocidad), sus evoluciones y sus líneas en vez de ser ondulantes y suaves, se tornan rigurosas y rectas. Hay una uniformidad de expresión. Los concursos de cuecas que se han organizado hasta aquí, para mí, no han aportado nada. Todo lo contrario, han servido para desvirtuar aún más. La gente apren-

de a bailar para ganar un concurso, eso no es de tanto valor como que la gente aprende a bailar porque tiene la necesidad de bailar, porque la va a hacer suya, como parte de su vida. O sea, está perdiendo vigencia social. Se aprende generalmente para un espectáculo o para ganar concursos. Esta cueca, si bien es cierto en muchos casos tiene toda las constantes, no tiene o se pierden las tradicionales, que es lo que le da vida.

Aquí se ha dicho que los medios de comunicación no importan tanto, pero si son importantes. Importan porque yo lo he podido comprobar muchas veces, muchas, desde los 14 años que lo estoy observando. He ido a fiestas campesinas (yo me identifico mucho con el medio en el que estoy actuando, en el que estoy viviendo) entonces no puedo allí bailar mi cueca porque mi cueca es muy agresiva, porque yo tengo una agresividad con la que nací acá dentro. Frente a un hombre campesino yo no puedo ser agresiva. Entonces hay en mí una especie de desdoblamiento cuando canto en las fiestas, cuando canto en trillas o en vendimias y he bailado la cueca que se está bailando ahí en el campo, frente a ese hombre porque ya me identifiqué con él. Eso es un don del cielo, nací con esa condición, eso no se aprende. Y me han dicho todos los campesinos: que gracia que Ud., venga a bailar nuestra cueca, Ud. está bailando igual que nosotros, lo que me halaga mucho. Yo les he dicho: qué cueca quieren Uds. que yo les baile: esa cueca tan linda que se ve a través de la TV, con hartas faldas que se mueven, responden. Entonces, a la gente que baila la cueca por tradición le interesa y le gusta esa otra cosa que se está entregando a través de la televisión.

Pienso que la TV está cambiando la fisonomía de lo que he sentido yo como propio. Cambia la fisonomía, cambia el concepto; entrega danzas -si nos referimos a danzas- estereotipadas a través de sonrisas y reinas de belleza. Entrega una imagen tergiversada. Va creando en la conciencia de todos los chilenos que no conocen ni el medio ni los personajes, una visión absolutamente ficticia y falsa. Gravísimo. De una vez por todas en la TV debe existir por lo menos un programa que esté dirigido por gente idónea, porque allí está el problema: la gente que dirige estos programas no conoce realmente lo que es la expresión tradicional. Es absolutamente imprescindible eso para que no se siga entregando este folklóre tarjeta postal. Me parece que lo que planteo Germán Concha y el otro colega, fueron planteamientos fecundos. Yo creo que ahí está la raíz y de ahí tenemos que partir.

-La Iglesia Evangélica -esto es una denuncia- está ayudando a la destrucción de nuestros valores a través de todo el país. Está prohibien

do a la gente que cante y baile, porque dicen que eso es pecado y hay cientos de informantes que se han negado a enseñarme a tocar un arpa, una guitarra, a cantar, porque se lo prohíbe su iglesia. Esto es gravísimo y hay que decirlo.

Lo económico, nadie habló aquí de lo económico. Es importantísimo. Esta no es una posición política. Los campesinos dicen: yo no canto porque vendí mi guitarra porque tuve que comprar harina. Yo no canto porque el trabajo es cansador, es rudo, tenemos que trabajar de sol a sol y estamos cansados y por último la gran TV nos da eso que nosotros hacíamos antes. De modo que todo esto son problemas que yo veo son graves y que a mí me tienen bastante angustiada. No quiero decir que no encuentre gente que cante y que baile, pero en comparación a cuando yo comencé hay una gran disminucón.

En el terreno de la investigación hay problemas graves también. Primero, hay algunos Investigadores (con mayúscula), dejo a fuera a María Ester Brebe que yo creo que debería estar aquí, para quienes el pueblo o cada cultor es una cosa, no es un hombre. Los explotan primero, le sacan el máximo y lo tratan mal. Incluso he sabido de personas que por la fuerza han hecho al pueblo entregar información. Eso es gravísimo.

También es gravísimo que colegas, por envidia, vayan por los campos hablando de las personas que somos un poco más sobresalientes en este campo. A mí se me han cerrado muchas puertas porque han ido a hablar en contra de mí colegas de la familia; no hablo de personas que estén ajenas a mí, muchos discípulos míos: aquí no hay que abrirle las puertas a Margot Loyola porque es una explotadora, Margot Loyola se ha enriquecido, porque creen que solamente ellos han sufrido. Como a mí se me ve siempre gordita, siempre bien, creen que yo no he sufrido y que he tenido todo en la vida.

Aquí hay un problema de ética profesional señores, que tiene que terminar entre nosotros. Yo he sabido quienes son esas personas e incluso, ciertas tendencias políticas también. Lo sé. Eso es gravísimo... Yo no le entrego mi danza, porque se la va llevar de aquí, dicen los informantes. Ud. no es de aquí, no tiene nada que venir a hacer aquí. ¿Porqué quiere esa danza, para qué se la va a llevar de aquí? Va a ganar plata Ud. y yo me voy a quedar aquí siempre pobre..., señalan.

Eso me ha pasado muchísimas veces. Y yo he indagado hasta que he sabido que personas son esas. Entonces este problema de ética entre nosotros tiene que terminar. Esas son las cosas más dolorosas que yo tendría que denunciar ante Uds. porque estoy sumamente abrumada, sumamente dolida con toda estas cosas y creo que tenemos nosotros que empezar a aceptarnos nosotros mismos.

JUAN PEREZ : Entendemos que el trabajo que se ha desarrollado hasta ahora es un trabajo harto valioso. Pensamos que de aquí van a salir algunos lineamientos importantes para poder seguir avanzando porque, indudablemente, hay harto que hacer. Además, esta es una opinión personal, creo que el mismo momento actual nos está obligando a adoptar algunas medidas, si somos consecuentes en torno a este quehacer que nadie nos ha obligado a tomarlo. Lo hemos tomado de corazón, por vocación, por amor al pueblo, por amor a nuestra propia cultura.

NESTOR ALMENDRAS : Me ha correspondido trabajar en varios sectores campesinos de la 7a. región. La situación ahí es parecida a la que se ha descrito acá, quizás con algunos matices de diferencia. En cuanto a canto y danza, mantienen a través de toda la zona central, la cueca, el corrido y especialmente, la cumbia que está ahora tomando su carácter. Quizás lo que se mantiene un poco más son las fiestas religiosas, manejadas un poco por la comunidad, no por tanta intervención de la jerarquía eclesiástica. Y hay comunidades que, yo pienso, lo único que les permite vivir es esta festividad religiosa, como en el caso de la festividad de San Jerónimo, en la localidad de Curepto, que es una zona muy pobre, de tierra muy erosionada y que solamente viven en torno al santo, encomendándose a él para que no suba el río, para que cuide los sembrados y poder cosechar. Creo que el carácter religioso que está metido en la gente ha podido llevarlos a tener sus costumbres en ese sentido.

Respecto a otras manifestaciones como adivinanzas y leyendas, se vió que cuando en una radio se le ocurrió, en un programa de música popular y folklórica, pedir adivinanzas llegaron cientos y cientos de ellas. Es decir, la cultura de la adivinanza se mantiene igual que la de los mitos. El problema de la cueca, en Talca, es realmente serio. De Talca partió la creación de los cursos de Cueca de la FENAC y donde la deformación de la cueca es realmente horrible. Nadie baila quehosea vestido de huaso, con botas, inclinado, amanerado. Van a enseñarse a bailar cueca a San Clemente, que es una zona netamente huasa y campesina, es como ir a vender helados a la Antártica. Es decir, están formando

Clubes de Cueca en lugares donde la gente tiene el baile vigente y vivo

Dentro de esta preocupación por el folklore, las autoridades de Talca han inaugurado, por ejemplo una casona folklórica. Y para inaugurarla han llevado a los Huasos Quincheros y no han permitido que ningún otro conjunto actúe sino que, solamente, los Huasos Quincheros. Es una casona donde se va a preparar comida y que tiene una capacidad para 300 personas que van a presenciar una actividad folklórica.

Las otras realidades, en honor al tiempo, son similares. La cultura folklórica vive muy maniatada, vive con problemas, sobrevive.

-TITO SOUZA (Valparaíso) : La situación de la V Región es similar a lo que se ha planteado acá. Hemos tenido oportunidad de trabajar en dos comunas o localidades distintas. Una es Puchuncaví, donde trabajamos específicamente en las danzas y bailes de Chinos y el Canto a lo divino de hoy. Esta localidad está muy influenciada por los medios modernos, pero mantiene vigente, sobre todo, el aspecto religioso que es el que más ha perdurado en el tiempo, aún cuando han comenzado a traer la influencia del Norte. No sea, no solamente se contentan con el baile chino típico de la V Región, sino que llegó la influencia de La Tirana. Entonces comenzaron a aparecer bailes foráneos: los flechas azules, los flechas rojas, que no corresponden a nuestra región. Desgraciadamente esto va cundiéndolo. El Norte trató de avasallar y creo que es imposible impedirlo porque la juventud vibra mucho. En los bailes chinos hay un 50% que está formado por gente adulta y el otro 50% por gente nueva. Pero el caso de los bailes nuevos son netamente formados por venes. Y en estos últimos no se ve la parte fundamental de la región, que era el baile chino.

Afortunadamente se mantienen los bailes chinos en las fiestas de Corpus Christi, en la Cruz de Mayo, en la fiesta de San Pedro. Lo que sí ha ido bajando es la calidad. La participación de grupos de bailes por la situación económica, ha hecho que haya ido bajando, porque realmente cuesta mantener a la gente con sus instrumentos y sus vestimentas. La vestimenta cada vez es un poco más pobre, se ve mucho el blue jean, zapatilla importada, pero es lo que tienen a su alcance. La vestimenta de gala que se usaba antiguamente ha ido desapareciendo poco a poco. La situación económica es algo muy importante en estas localidades por

el problema de la refinería (Ventana) que ha ido perjudicando las siembras y el ganado. Queda solamente la Refinería. Aquellos que vivían de la crianza han ido perdiendo la parte económica y esto ha hecho empobrecer a la localidad lo que también ha repercutido en estas manifestaciones culturales.

La otra localidad en que trabajamos fue Chincolco.

RAQUEL: Esta localidad es un poco distinta. Es una localidad pequeña de aproximadamente 2.500 habitantes. Ocupaba una gran extensión de tierras muy áridas, es una localidad minero-agrícola muy pobre. Tiene escasas vías de comunicación por lo tanto está muy aislada. Es cierto que los medios de comunicación como la TV han llegado, pero paralelamente a eso se ha dado un trabajo que hay que destacar aquí: es el trabajo del profesor.

Hay dos tipos de grupos allá que son muy marcados: el de niños hasta el período escolar, enseñanza media y el de adultos. El joven ha emigrado. El 40% de la población laboral trabaja en el PEM, un 20% lo absorbe el trabajo en Minería remunerado y el resto son pequeños agricultores o tienen crianzas de animales. La situación económica es crítica, pero hay una manifestación que es vigente aún, una fiesta que es muy importante: la pasada de la Virgen de la Merced.

En cuanto a lo que decía respecto de la labor del profesor; resulta que hay un solo Liceo que es el de la Ligua, que absorbe a toda la población escolar de la localidad de Chincolco. Los profesores de este Liceo organizaron a sus alumnos para que buscaran y aprendieran de sus padres algunos cantos. Y presentaron a la comunidad un velorio con material que ellos mismos recolectaron. Qué significó esto. Que en este momento en la pasada de la Virgen de La Merced, que dura aproximadamente un mes, el 60% de los asistentes son niños que se integran activamente a la fiesta tanto en canto como en danza. Esto ocurre en la enseñanza básica, en la escuela primaria los niños buscan leyendas, encauzados y guiados por sus profesores. Esto es bastante positivo.

En lo oficial, Petorca es la cabeza de la región. El Alcalde es un hombre campesino, amante de su localidad. A tratado, sin tener mucha visión de lo que está haciendo, sin darle mucha importancia, de buscar a los cultores, sobre todo a la gente que conoce instrumentos, los artistas, para que enseñen a los jóvenes, a los que van quedando, a tocar algún instrumento. Ha tratado de vitalizar artesanías como la talartería, el tallado en madera y el telar. Es una labor bastante po

sitiva. Fuera de eso está el Centro de Madres, que no ha aportado mucho porque han traído a gente de fuera de la localidad para enseñarle a las mujeres algunas técnicas, algunas de ellas no corresponden a esa zona. Esa sería a "grosso modo" la situación real de Chincolco en estos momentos.

ONOFRE ALVARADO : En primer lugar quiero agradecer la invitación a una reunión de este tipo. Yo soy proveniente de Chiloé, viví mucho en el campo. Tengo mis vivencias más grandes en el campo.

En esto de ir adquiriendo conciencia de la propia identidad uno debe estudiar para llegar a saber qué es, debo decir que uno de los grandes impulsos que tuve fue la influencia muy positiva de Hiranio Chávez, quien es una persona que conoce mucho la tierra de donde yo provengo.

Fueron conversaciones bien informales las que produjeron en mí la preocupación por conocer más lo que nosotros teníamos allá y de la verdadera identidad que uno debe defender. Entonces yo empecé en esa forma a trabajar y a estudiar. Yo pensaba que no bastaba la vivencia si uno no puede hacer una racionalización de ella a través del estudio, de la sistematización.

Yo estaba estudiando en el Pedagógico, pedagogía en inglés, pero a través de esta influencia yo logré canalizar las inquietudes e ingresé a la Universidad de Chile a estudiar algunos años etnomusicología, carrera que se daba por primera vez y que tenía un carácter experimental, en el año 1972. Todo ese camino recorrido me hizo racionalizar mis propias vivencias y la profundidad de las cosas que uno veía allá y de las cuales no estaba muy consciente. Estos elementos hicieron posible el poder saber quién es uno e intentar defender esto que para uno tenía un sentido. La vida tiene un sentido cuando uno tiene conciencia de algo. Esa es una de las cosas que yo he podido aprender a través del tiempo.

Actualmente trabajo en la asesoría un poco oficial del Ministerio de Educación. Como docente estoy en una oficina de investigación del Ballet Folklórico Nacional (BAFONA).

Quando yo recorrí parte del campo del centro de Chile, yo solamente comparé mis vivencias con las de acá. El campesino a todo lo largo de

Chile es igual, no hay diferencia, no son grandes abismos entre un campesino del norte, del centro o de Chiloé. Lo constaté en el trabajo práctico. Lo que se pudo averiguar sobre eso fue la base para el montaje de una obra.

También tengo algunas experiencias en el altiplano chileno.

Mi otra actividad es la participación en un trabajo de un programa de desarrollo para Chiloé que depende de la Fundación para el desarrollo de Chiloé (FUNDECHI) del Obispado de Ancud. Dentro de este programa hay dos cosas. Una que se refiere a asistencia a la educación para profesores de Chiloé, para un reencuentro con la verdadera identidad. Lo otro es un trabajo un poco más trascendente, que se refiere a una especie de cosmología de Chiloé que se hacía a través de este núcleo de ...investigadores...

PREGUNTA : ¿Cuál es tu opinión con respecto de la situación actual de la cultura folklórica de Chiloé? ¿Qué has podido notar, ha habido un cambio, es muy fuerte ese cambio?

ONOFRE ALVARADO : Bueno, los focos más bombardeados por la publicidad son los núcleos urbanos : Castro, Ancud, Achao, Quellón y Chonchi, donde la TV tiene una función similar a la que cumple en Santiago.

En algunas partes no se conversa, se pone la TV frente a la visita que llega y a la persona que recibe, lo que no se acostumbraba antes. Es decir, cuando llegaba una persona de visita toda la atención se ponía en ella; las personas estaban con los cinco sentidos puestas en la persona y no estaban pendientes de otras cosas como sucede hoy. Entonces el mayor atentado a la cultura de Chiloé ocurre en torno a uno de sus valores más importantes: el de la comunicación; sobre todo en los núcleos urbanos. En el campo, como decía Gabriela, se pone la TV para escuchar las noticias y se apaga después. Como en el día no hay mucho tiempo porque hay que hacer las cosas, entonces no pueden ver las tele novelas, no pueden ver mucha TV por esas razones.

Felizmente todavía en el campo no ha llegado con tanta fuerza, pero es posible que la última generación ya se está dejándose más tiempo para eso (la TV), y nadie conversa en la noche, sobre todo cuando hay este asunto de boxeo o partidos de fútbol. Se reúnen, pero ya no como en reuniones familiares o de vecindad sino que en torno al televisor y se quiebra así la comunicación entre las personas.

- OSVALDO JAQUE : Casi todos han presentado experiencias personales. Con respecto a las mías, yo podría decir que hace muchos años estoy en esto de la recolección; no digo investigación porque creo que eso es bastante serio, pero en recolección sí tengo experiencia. Comencé en Linares, soy de Linares y ahí viví hasta los 12 años y posteriormente he estado siempre en contacto, viviendo con mi gente porque tengo familiares allá. Me ha tocado ver que la cultura folklórica, como nosotros la estamos denominando aquí, existe, está cambiando, se está revitalizando, pero está. Se han dicho los problemas que tiene la cultura folklórica, denuncias, pero en el fondo existe siempre, siempre está la cultura.

Lo de la mañana, fue interesantísimo porque me pareció ver que se hablaba de valores. Y quienes verdaderamente entregamos esos valores de la cultura folklórica somos los que vamos a "patita pelá" al campo a recoger estas cosas. De ahí parten algunos estudios más avanzados de la sociología y la antropología, pero quienes primero dieron los pasos fueron los que no sabían prácticamente nada de la ciencia del folklore.

Lo planteó la señora María Ester Brebe en una oportunidad y Margot yola le dijo inmediatamente: todo lo que Ud. está diciendo maestra, nosotros ya lo habíamos hecho hace muchos años, hace como 20 años que estamos haciendo esto que Ud. está diciéndonos ahora : una nueva escuela y nosotros no nos habíamos dado cuenta.

Creo que el folklore, la cultura folklórica va a existir siempre. Ya se han dado a conocer montones de problemas, como el de la Iglesia evangélica que mencionaba Margot. Es horrible. Donde yo voy ya no hay casas, todos son templos. Mis cantores ya no me quieren cantar, no me quieren dar nada.

Nosotros para poder recoger y ver esta realidad folklórica en el campo, específicamente, tenemos que ser evangélicos, o católicos acérrimos, o tenemos que ser de ideas políticas, según sea el informante. Por ejemplo en Talca trabajé con un señor que era un ex-relegado de Pisagua con una idea contingente muy de él. Yo no podía decirle: soy evangélico, soy católico o, por último, soy folklorista; en absoluto, yo tenía que ser igual que él no más, comunista. Me entregó muchas cosas.

Tenemos que adaptarnos, tenemos que ser camaleones y sufrir eso y si tener ninguna ayuda, absolutamente a pulso. Todo el trabajo cultural artístico existe en Chile desde hace unas tres decenas de años ha s

do exclusivamente a base del temple de algunas determinadas personas. Aquellos trabajos que han sido patrocinados por algunas entidades como universidades, institutos, etc., están borrados. Los que dan vuelta son los que nosotros sacamos a pulso. Eso es grave.

Todos aquí han dicho que existe revitalización. Un ejemplo de eso. En Miraflores, cerca del río Gangaví, hay una casa muy grande que pertenece a un fundo. Se perdió allí una ceremonia que era la Cruz de Mayo hace más o menos 22 años. Y hace 8 años atrás volvió a aparecer por inquietud de la misma gente, la Iglesia también ayudó un poco.

Lo último que quiero decir es que me dí cuenta de que han dicho algo sobre la transculturización campesina en la ciudad. Hay cultura folklórica en el campo y cultura folklórica en la ciudad, pero existe otra que es la cultura campesina viviente en la ciudad. Yo vivo en Pudahuel, comuna que tiene un porcentaje altísimo de emigrantes campesinos y mis vivencias con ellos han sido excelentes. Casi todos vivían en la zona de los Angeles. Durante 10 años he trabajado en la comuna de Pudahuel y tan solo con una informante ya llevo 5 años trabajando y que de cosas me ha enseñado. He tenido la oportunidad, gracias a la ayuda del cineasta Ignacio Aliaga, de filmar toda su vida, pero en Pudahuel. Digo esto porque nadie ha hecho una referencia a esta gente que viene de los Angeles, algunos de Valparaíso, otros del Norte y Ahí me he encontrado con cosas bien interesantes, como manifestaciones que ellos las mantienen pero que no las viven socialmente porque están apretados culturalmente.

El medio no les permite su manifestación.

Con la Sra. de Los Angeles, doña Margarita Acuña me ocurrió eso.

La conocí por una coincidencia. Supe que tocaba guitarra, le presté la guitarra mía y me la traspuso. Lo más elemental para ella era el romance. De ahí partí para adelante, con danzas y cantos, danzas antiguas, y esto nadie lo conocía, nadie sabía que esta señora tocaba la guitarra. Conversé con este cineasta, hicimos el trabajo, estuvimos 3 fines de semana trabajando con ella, revolucionamos todo el barrio, y ahí nos dimos cuenta que sus vecinos de 8 años no la conocían. Eran amigos de saludo solamente, algunos un poco más íntimos, pero ninguno sabía que tocaba la guitarra. Pero ahí afloró la Margarita Acuña que vivía en Los Angeles y bailó cueca con sus vecinos, abrió toda su casa y se puso a cantar a voz en cuello en el patio, para que todos la vieran, sin inhibición alguna. Con esto quiero decir que hay estos trasplantes, están estas personas trasplantadas en las comunas periféricas. Todo lo demás está dicho. No hay nada más que decir pienso.

Lo último: aquel que reconoce los valores puede rescatarlos.

-PATRICIA CHAVARRIA: El trabajo que yo he realizado ha sido fundamentalmente en la Octava Región. Ha habido y hay en estos momentos un gran intercambio entre personas que se van a vivir del campo a la ciudad y de pueblos al campo.

Dentro del radio urbano las manifestaciones del folklore existen y se mantienen muy latentes. Justamente en este momento nosotros estamos haciendo un trabajo de recolección sobre medicina popular que muestra muy claramente este problema.

Dentro de la ciudad y dentro del campo, se ha creado el problema que la gente no quiere ir al médico muchas veces por falta de respeto de parte del médico hacia sus medicinas, hacia sus propias "meicas". Es decir, existe una vigencia de lo que se refiere a remedios caseros, a yerbas, a secretos. A otras formas de mejorar a las personas como es el "santiguar". En ese rubro hay una vigencia muy grande, pero parte oficial no reconoce ni respeta estas manifestaciones. En el campo está vigente la rueda de cantores, aunque muchas veces limitados por lo económico, porque han tenido que vender su guitarra y por lo tanto no pueden actuar.

En la ciudad ese problema es mayor. Se da un caso muy similar al que planteaba Osvaldo Jaque. En poblaciones de Concepción hemos llegado a trabajar con alguna persona y allí nadie sabía que tocaba guitarra, que tenía aptitudes musicales.

PREGUNTA: ¿Qué pasa en el campo de la artesanía? Por ejemplo, ¿qué pasa con la cerámica de la Florida?

P. CHAVARRIA: La cerámica de la Florida se hace todavía.

PREGUNTA: ¿Con influencia de otras partes?

P. CHAVARRIA: No. En Quinchamalí si hay otras influencias. Lo que pasa, por ejemplo, en los centros artesanales de tejidos que los ha tomado CEMA. Ahí si hay influencias tremendas.

Hay centros donde se entregan de afuera todos los diseños.

PREGUNTA: ¿Este trabajo que hace CEMA a través del país en los centros artesanales se hace con gente especializada que trabaja en estos centros? ¿Qué grado de especialización tiene la gente que CEMA lleva como monitores a trabajar en los centros artesanales?

OSVALDO JAQUE: Son personas salidas de institutos, como el Inacap por ejemplo. Algunas con alguna especialización en diseño y tejidos artesanales, pero son excepciones pues estas monitoras, hablemos de 10 monitoras, le enseñan a otras, que son las que mandan a terreno.

NESTOR ALMENDRAS: Y lo peor de estas que tienen un tipo, un patrón de enseñanza; es decir, ellas salen preparadas para enseñar tal cosa y eso lo enseñan a través de todo Chile, no importa que se cometan errores más garrafales.

OSVALDO JAQUE: De todas maneras no hay que ser tan acusadores en este sentido porque también hay casos en que se han basado en algunas manifestaciones artesanales folklóricas, llamémoslas así, y las monitoras las han estudiado. Claro que son las excepciones.

ROMILIO CHANDIA: Esto es explicable. Lo mismo que sucede con la Federación Nacional de la Cúeca, porque una de las características del folklore y no de la cultura folklórica (y tenemos que separar la conceptualización ideada por los recolectores, investigadores, antropólogos, etc., que pertenecen a la cultura oficial y la gente que realmente vive y practica la cultura folklórica) es que es unificador de la nacionalidad. Y como es unificador de la nacionalidad todos tienen que bailar cúeca de la misma manera y todos tienen que hacer las mismas décimas. Luego, la otra parte que nosotros no tocamos o tocamos a veces es el FOLKLORE APLICADO --con mayúsculas-- que es la utilización de los conocimientos adquiridos a través de la ciencia folklórica para el "desarrollo social".

No sé si esto es coherente con la cultura folklórica, me parece que no. La cultura folklórica, a lo menos en Chile, es eminentemente regionalista, localista a veces e incluso las unidades culturales han llegado a investigarse en unidades de familias, con gente del mismo parentesco. Y esta forma de utilizar el folklore, esta forma en que la cultura dominante toma el concepto folklórico y lo utiliza no es primera vez que se da. Ocurrió en el período de Franco, donde se había querido transformar a toda España en una diversidad de Cante Hondo.

NESTOR ALMENDRAS: Desgraciadamente no conozco ninguna de esas monitoras que esté preparada. Y se da el caso de que las mismas monitoras de CEMA-CHILE que trabajan en los centros artesanales para conseguirse fondos para hacer las exposiciones anuales se consiguen auspi-

mercado de determinadas instituciones. Por ejemplo, en Talca hace 3 años
- se consiguió el auspicio de Gas Talca.

Entonces, todos los centros de madres tenían que hacer en pintura de
- géneros un motivo alusivo a Gas - Talca: o una cocina o un balón.
- Tenían que hacer bajadas de cama con un balón, frazadas con un balón,
- y todo girando en torno a eso. Y el que quedaba más bonito le daban un
- premio equivalente a unos \$20,00 de ahora más o menos.

Entonces fue un desastre, porque mucha gente se reveló y no participó.
- Decía: claro, yo voy a hacer un balón y si no me seleccionan,
- ¿cuánta lana pierdo?, ¿y quién me va a comprar eso?
- O sea, creo que el daño realmente es grave.

DNOFRE ALVARADO : En Chiloé también el diseño del tejido y la materia
- prima cambió de natural por acrílica y las grecas por las antiguas
- grecas en los choapiños y frazadas. Entonces eso revela que no hay un
- control sobre eso. Está desapareciendo el diseño original y la mate-
- ria prima está cambiando.

HIRANIO CHAVEZ : Yo creo que CEMA Chile en sus inicios tuvo un fin no
- ble. Yo no creo que esos resultados tan nefastos, la gente que ini-
- ció CEMA Chile los tuviera como fines. El fin era, justamente, que
- los artesanos pusieran sus productos y tuvieran un ingreso económico
- que ayudaba a su desarrollo. En algunos lugares se mantiene ese fin.
- Tuve la oportunidad de constatarlo en Quellón donde el alcalde, un
- hombre de la región que tiene muy claro su oficio, analizaba lo que
- era la artesanía regional. El puso a las propias artesanas como mo-
- dadores de la comunidad. Por ejemplo las viejitas de la rada de Chai-
- huao, hacen cuelgas de pajaritos. Les pagaban \$5.- por cada una en
- Diciembre del año 80, y esa misma cuelga se vende a CEMA Chile en \$20.-
- y esa misma cuelga se traslada a Santiago y vale \$200.-. Entonces,
- esos 200 pesos que se reciben en Santiago indudablemente que no llegan
- a la comunidad.

SILVIA URBINA : CEMA - Chile en estos momentos está bien abajo de lo
- que fue. Ellos al comienzo tenían la asesoría de SERCOTEC (Servicio
- de Cooperación Técnica) que era el que realmente tenía contacto con
- todos los artesanos de Chile y con los centros artesanales.
- Pero SERCOTEC fue cortando estos centros artesanales, incluso el de
- Dofihue que ahora es un centro casi privado. Todo eso ha influido para

que CEMA ahora tenga una asesoría casi desaparecida, porque a la gente de SERCOTEC también la hicieron renunciar. Solamente están ahora en Santiago trabajando con el título SERCOTEC hacia el extranjero. El año pasado hicieron una exposición en una salita al lado del Salón Filarmónico del Teatro Municipal. No llegaron ni las moscas a ver la exposición.

- RIGARDO PALMA : No soy folclorista, no recolección y tampoco soy investigador, pero voy a cantar porque estoy aquí y voy a dar una opinión.

El comienzo de mi actividad fue en la Universidad de Chile, hace bastantes años, y hay personas que han sido profesores míos como Margot Loyola y Gabriela.

Pertenecí al conjunto Cuncumen y tuve profesores como Víctor Jara, Rolando Alarcón y Leonor Iturrieta. Seguí estudiando y también recibí instrucción de Lautaro Manquilef y de Manuel Danemann y otros. Fui director del Ballet Pucará. Soy creador de danza basada en el folklore chileno, del cual tomo el canto, la música y la vestimenta, pero no recolección. Sin embargo, tengo un profundo respeto por la gente que lo hace, porque creo que no existiría en nuestro país ningún tipo de proyección sino hubiera sido por su trabajo desde hace mucho tiempo.

Tengo veinte años ya metido en este cuento. Entonces en base a eso voy a dar una opinión a través de lo que yo sé. Antes del año 1973, si nos trasladamos al año 30, al año 50, hay un gran desarrollo de las actividades folklóricas y de las manifestaciones culturales de nuestro país sustentadas en un principio que es fundamental para que ellas se puedan desarrollar: la libertad de expresión. Solamente capacidad dentro de un sistema social llamado democracia, la cual desgraciadamente muere el 11 de Septiembre de 1973. Entonces entramos a un cambio de régimen político, transformándose en un régimen nacionalista con un carácter de dictadura, con una tremenda represión y opresión al que no está de acuerdo. Hay persecución, hay asesinato, hay encarcelamiento, hay hambre.

Al mismo tiempo se tiende a desorganizar abierta y peyorativamente a todas las organizaciones populares. Porque tenemos que saber claramente que quien practica y quien crea lo que nosotros manifestamos es

- el pueblo de Chile, es el proletario, es el obrero, es el campesino, es el estudiante. Sin embargo, ellos tienden a personalizar y evidentemente al campo lo atacan duramente por tener menos instrucción que el resto. Dentro del proletariado es el que menos instrucción tiene y lo atacan en forma ra, lo desorganizan, le quitan sus tierras y el hombre teme. Sobre este país recorre, durante ocho años, una ola de terror, de miseria, de hambre, de angustia, de dolor, que obliga al hombre y a la mujer, a partir hacia adentro. Eso corre y va al único "espacio legal" que queda: su familia. Parte hacia adentro ese hombre y esa mujer y, evidentemente, la angustia interna de ese grupo familiar exige un elemento fundamental de toda la sociedad: ir en busca de sus raíces. Eso es típico de todo hombre oprimido. Al ir en busca de sus raíces van en busca de aquello que lo liga a su identidad como nación, como país, como hombre perteneciente a una tierra. Su dolor y su angustia lo vuelca hacia adentro. No se puede separar la angustia de esto que está latente, pero que puede aflorar y no quiere aflorar. Este sistema impone un sistema económico muy especial: más rico es rico y más pobre es el pobre. Evidentemente hay que pensar en la creación personal, pero está la supervivencia, la sobrevivencia, la búsqueda del alimento para cada uno.

Yo creo que la cultura folklórica está siempre latente y siempre valiosa. Los que tienen que rescatarla tiene que tener más valentía reconocer cuáles son sus amigos y cuáles son los enemigos. Y aquí vamos que tener un objetivo claro ahora que por primera vez estamos juntos. Buscar el camino para ganar los espacios en los cuales podemos nosotros volcar lo que tenemos metido adentro, lo que nos gusta lo que hemos aprendido, lo que queremos entregar. Tenemos que buscar de alguna manera el espacio en que seamos capaces de volver a rescatar todos los valores y entregarlos. Nosotros sabemos que no hay ninguna dictadura en la tierra que haya sido capaz de destruir a un pueblo. Eso es imposible. Hoy día hay un pueblo que está oprimido, pero ese pueblo se tiene que levantar, obligatoriamente.

Jamás ha sido destruido un pueblo en ninguna dictadura y esta no tiene porqué ser la excepción. Nosotros somos una parte de la lucha. Siempre tenemos que tener la frente bien en alto, aguantar el embate y ponerse a trabajar como enanos. Eso es todo.

TERCER CONTRAPUNTO : EL HECHO FOLKLORICO.

PROBLEMAS DE METODO.

JUAN CORTES : Después de esta interesante ronda en la cual se han mostrado bastantes experiencias personales de cada uno, a mi quedan y se me acentúan más todavía algunas dudas. Veo que se le ha asignado bastante importancia a la cosa folklórica. No ha quedado claro qué es esta cosa folklórica y solo se han esbozado algunas características. Evidentemente yo veo una especie de paternalismo en algunos aspectos. Se le quita importancia a la función que cumple el fenómeno, el hecho folklórico en una comunidad determinada. Se ha planteado cuál sería esta realidad campesina en cuanto al uso, en cuanto a la frecuencia. ¿Hasta qué punto --pienso yo-- podemos constituirnos en paladines de estos fenómenos?.

El folklore por ser funcional no necesita que nosotros, como seres iluminados, rescatemos aquello que es por sí solo. Si algo desaparece, de acuerdo a esta característica, es porque realmente no puede cumplir esta función, no puede ser utilitario. Se ha centralizado la discusión en torno a las cosas, pero ¿qué pasa con la comunidad?; ¿qué pasa con los valores intrínsecos que son tan discutidos o tan sacados a la superficie?. Estamos todos de acuerdo en que el folklore está vigente. Yo antes de venir para acá ya sabía que el folklore está vigente, eso no es algo que yo haya descubierto a última hora.

Se habla de transplante, de las migraciones campo-ciudad. Yo pienso que si una persona está viviendo en estos momentos por razones económicas en la ciudad, se tuvo que venir porque en su tierra no existían los medios como para poder subsistir, además que el deslumbramiento que produce la ciudad ha sido un factor importantísimo en las migraciones internas, también de las inmigraciones.

Pienso que el problema central es que si yo me encuentro con una persona que proviene del campo -lo central- no está en saber si la comunidad sabía si tiene una persona que toca la guitarra sino en que esa persona, como transplantada, se integró en una comunidad donde el fe-

nómeno folklórico tiene otra connotación. Quizás si esa persona trans
plantada que llegó a ese medio posiblemente lo que ella portaba --por-
que ella es un portador de un fenómeno local-- iba a ser o no útil o
funcional para esa comunidad a la que se tuvo que integrar.

Yo el problema lo vería desde otro aspecto, es decir, como está su pro
ceso de aculturación, qué pasa con esos valores, esos conocimientos
que esa persona trae; qué cosas aportan a la comunidad. Es un punt
de vista. No es mi posición realmente porque en el fondo la exper
cia se adquiere, pero uno también tiene criterio suficiente como para
elegir algunas opciones.

Alguien planteó distinguir entre las características del folclore y
las características de la cultura folklórica. Yo no entiendo eso, me
parece que ahí hay una contradicción, porque evidentemente la cultura
es una sola y como cultura tiene sus propias características y que el
folclore dentro de esta macrocultura es un segmento que nos permite
potenciar nuestra conducta.

Y para eso se necesita toda una categorización, una clasificación,
una taxonomía que nos permita explicar estos fenómenos. Tenemos que
enfocar el problema no podemos solamente rozar la superficie sino lle
gar más allá. Entonces el problema sigue latente, todavía quedan du-
das.

JUAN PEREZ : Yo pienso que lo que nosotros hemos estado haciendo es
justamente conversar respecto de lo que trabajamos. No hemos plan-
teado una abstracción para llegar a delimitar un modelo teórico que
nos permita movernos. Yo no sé por qué razón hay cierta tendencia de
parte de algunas personas a rechazar la cosa cuando yo entiendo que
nadie puede llegar a una abstracción, cualquiera que ella sea ni a
intentar elaborar un modelo teórico ni llegar a una construcción que
relativamente válida a esa misma persona por último, sino parte de
cosa.

Es como cuando uno piensa, por ejemplo, que quiere llegar a ver el
edificio completo, sus medidas, cuantas habitaciones tiene, las vent
nas, el tipo de vidrios, etc., sin llegar a detenerse que eso ha si
nificado ir colocando en un plazo de tiempo, un ladrillo sobre otro
ladrillo y otro y otro.

Yo veo que hay una tendencia peligrosa en eso de atacar a la cosa: el baile o el canto o una afinación o una receta de la cocina popular o en modo de peinado o un modo de vestuario, etc. Pero a mi juicio en esto es imposible estar en desacuerdo. Yo no puedo llegar a toda una conceptualización sino parto de los elementos, de los componentes básicos que, en este caso, son justamente esto que han denominado peyorativamente la cosa. Aún más, lo que más me ha llamado la atención en este último tiempo es que muchos tienden a atacar esto de la cosa y cuando ha llegado el momento de hablar de la cosa, aquellos que la atacan no pueden hacerlo, lo que me parece doblemente grave.

Yo creo que en este momento nosotros estamos en una posición que no es quedarnos exactamente en el conocimiento de esa cosa sino que avanzar, ir más allá, llegar a entender la situación contextual en que esa cosa se encuentra para poder, en última instancia, extraer los valores que ese contexto tiene. Pero para eso yo tengo que partir de un modo sistemático.

- ¿Qué significa eso?. Significa ir a pararse delante de un cultor, y comenzar a estudiar con él, ver las afinaciones que usa, escucharle cantar ver toda la intervalica. Es decir, es un trabajo muy difícil.

Ahora, yo entiendo que la labor del folklorista tendría que ser esa, necesariamente. Partir de lo más simple, como por ejemplo la pura observación. De ir a pasearse por un pueblo hasta llegar a conformar todo un modelo teórico que sea válido, que se pueda comprobar. Porque si llegamos a una conclusión que no se puede comprobar, entonces llegamos a un modelo teórico sin validez alguna. Yo creo que en eso estamos de acuerdo, de ahí parte la ciencia.

De modo que yo creo que si ya conocemos toda la situación contextual, poder extraer de esa comunidad, de la cultura de esa comunidad, los valores que esa comunidad maneja y que le permiten el sustento.

No estoy de acuerdo con Juan Cortés cuando plantea que la cultura es una y no se avanza hacia otro aspecto. Yo creo que hay aquí una cultura que es oficial y otra que es popular. Ambas indudablemente dentro del rubro cultura. Pero hay que reconocer que existe una cultura folklórica, una cultura que se expresa a través de un comportamiento tradicional que, en último término, está significando un lapso de tiempo. Pero creo que eso está ahí.

Ahora seguramente tu inquietud es querer en este momento que nosotros lleguemos a una conclusión acerca de que es la cultura folklórica o querer en estos momentos resolver la problemática del folklore como disciplina, se ha planteado, y eso yo creo que en una sesión de dos días es imposible.

JUAN CORTES : Yo no he dicho que haya que descartar la cosa, el dato empírico --demosle ese nombre mejor que "la cosa"--. El dato empírico es fundamental, es la piedra angular de cualquier trabajo. Pero no debemos sobrevalorarlo tanto de modo que ocupe toda nuestra visión. O sea, es uno de los factores de la investigación.

En investigación cada uno de los pasos del método tiene la misma importancia. Lo importante es llegar a una conclusión, a una síntesis. En el fondo se trata de que el margen de error sea lo menos pronunciado posible. O sea, quitarle la mayor cantidad de subjetividad, de interpretaciones que nosotros con nuestra visión, con nuestro proceso de endoculturación, con nuestro prisma cultural, hacemos en forma inconsciente. Es decir, nosotros necesariamente tenemos que llegar a conceptualizar, a hacer definiciones para llegar a ver en sí el problema.

Yo no estoy atacando a nadie, solamente estoy exponiendo mis puntos de vista que pueden estar cerrados, pero es mi punto de vista.

GERMAN CONCHA: Mi deseo de intervenir surge de la crítica que Juan Pérez hace a la posición de Juan Cortés. Me parece que de ninguna manera hay una intención de atacar la cosa, eso es algo imposible por lo demás.

Se han mencionado varios aspectos, se ha hablado de ciencia, se ha hablado de metodología, se ha hablado de validez. Evidentemente que una afirmación científica tiene validez científica cuando tiene validez operacional y una abstracción no es más que una reformulación de un fenómeno en un contexto determinado... (Juan Pérez: No estoy de acuerdo contigo en la definición de abstracción. Me parece que es mecanicista tu concepción. Estas confundiendo reflexión con abstracción, pero abstracción no es lo que tu estás planteando).

GERMAN CONCHA : Quizás use mal el término abstracción, pero estamos de acuerdo en que debe tener un nivel operacional. Tu has planteado que hay que partir de los elementos básicos fundamen-

tales para poder reconstruir el todo, diste el ejemplo de un edificio: Para conocer el todo tengo que conocerlo, inevitablemente, por segmentos, por sectores. Antes se nombró a doña María Ester Grebe. Repito que es lamentable que no se encuentre aquí porque ella también propone otro camino y que había sido realmente interesante discutirlo. No es el único y el que propone Juan Pérez tampoco es el único en absoluto.

JUAN PEREZ : Yo no conozco el camino que propone María Ester Grebe en términos de su enfoque émico y enfoque ético y no se opone en absoluto a lo que estoy planteando.

GERMAN GONCHA : De ninguna manera he dicho que sean opuestos.

OSVALDO JAQUE : Hay aquí una contradicción. Porque nosotros en grupo hemos trabajado con doña María Ester Grebe y ella ha mencionado un solo camino que es el que se está aludiendo. Entonces no presenta doña María Ester Grebe otro camino. Tenemos incluso en nuestro poder los trabajos de ella.

GERMAN GONCHA : He tenido oportunidad de que María Ester Grebe me refiera el trabajo que ha empleado para su tesis doctoral y he discutido el camino, incluso ella me ha propuesto una metodología. Ahora si Uds. piensan que yo estoy equivocado en el sentido de que entendí mal las cosas no tengo otra manera de explicárselas, no tengo como demostrárselas.

En todo caso voy a plantear como yo entendí las cosas y si estoy equivocado les pido me saquen de mi error. Doña María Ester Grebe plantea que un camino muy utilizado por los folkloristas es analizar manifestaciones, cosas, productos, y que, por supuesto, a través de ese camino se puede llegar a reconstruir un todo. Pero ella en forma muy personal estima que --así lo he entendido yo por lo menos-- no es el único camino y que no es el camino que ha escogido ella porque es muy fácil perderse en un mar de cosas, con esas palabras lo ha dicho, y no llegar nunca a la esencia, no llegar nunca a la construcción del todo. Y ella ha planteado el camino que ofrece la antropología cognitiva. Parte de conocer lo que la antropología llama la macro-concepción del universo, que permitiría en última instancia enfrentar cualquier producto del hombre.

JUAN PEREZ : Para llegar a ese conocimiento a que tú te estas refiriendo supongo que María Ester Grebe parte de lo que yo estoy señalando. Es decir, el todo mismo es el que nos enseña a través de cosas del propio sistema de relaciones, su propio modo de vida. Entonces yo no sé porque se opone a lo que estoy diciendo yo.

GERMAN CONCHA : Pero si yo no he dicho que se opongan, ese es el problema a que nos hemos enfrentado. Aquí ha habido imputaciones de unos que se oponen a "la cosa", de que un camino es opuesto al otro, etc.

OSVALDO JAQUE : Parece que fue mal planteado porque en realidad en el fondo es lo que nos ha dicho doña María Ester Grebe a nosotros lo que tú (Germán Concha) acabas de decirnos, con la diferencia que ella generaliza a los folkloristas. Esa es la idea, generaliza y tú estás hablando de folkloristas, colocándonos a todos ahí. Creo que ahí está el malentendido.

GERMAN CONCHA : La discrepancia partió entre la posición de Juan Cortés y la de Juan Pérez. La inquietud de Cortés me parece válida. El dijo que aquí habíamos manejado una gran cantidad de cosas puntuales, pero que no se había ido aún a la esencia de la problemática. Pero yo lo planteé al principio: ¿cómo enfrentamos el problema de los valores?. Yo sólo puedo opinar sobre lo que he escuchado, no conozco mucho el trabajo de cada uno de ustedes. Es una realidad de que hay pocas posibilidades de publicar y de poner en discusión los trabajos e incluso de enriquecerse con el trabajo de las personas que tienen una experiencia muy grande; pero lo que yo he escuchado ha sido el relato de casos, de situaciones y yo quisiera que ahora se fuera mucho más a fondo, y por supuesto que me dió la impresión --y es lógico porque no los conozco-- de que se tiene la visión de que la cosa ha sido lo fundamental. Me parece que es natural que yo reflexione de esa manera porque eso es lo que me han contado. Ahora Uds. me informan que tienen otra metodología de trabajo pero sobre su metodología de trabajo no han hablado y yo no puedo conocerla, no puedo adivinarla. Esto ha sido contar casos bien puntuales, de la maná, de la guitarra del arpa, la calabaza, pero ¿y el hombre?.

- ROMILIO CHANDIA : La primera ronda de intervenciones fue para intercambiar las experiencias. Todos partimos de ahí, Yo me atreví a opinar sobre cultura folklórica porque he tenido experiencias en el

campo. Por lo que me ha sucedido en el trabajo en el campo me atrevería a decir que hay cultura folklórica porque las condiciones sociales, las condiciones económicas han determinado ciertas condiciones culturales. Y estas condiciones son que hay algunas personas que tienen acceso a la cultura oficial debido a la estructura social, están los dueños de los medios de producción y están los trabajadores. Esta estratificación social ha hecho que el acceso a la cultura sea distinto para una y para otro. No todos tienen posibilidad de estudiar. El hijo del campesino tiene menos posibilidad de eso, su educación se hace tradicional en cuanto tiene que estar sujeto a la formación que le puede dar su padre. En la escuela no asiste más allá de 4º básico, y tiene él que integrarse a esta sociedad como un trabajador más en una situación social que se mantiene, que trata de mantenerse estable, de prolongarse. Se supone que sufrirá transformaciones alguna vez, porque esta situación de tener yo que ser un trabajador y un ignorante no va a poder sostenerse eternamente.

De esta manera nos permitiría explicarnos a nosotros de qué en el campo, que en nuestra cultura folklórica se produzcan manifestaciones como las artesanales, que son anacronismos dentro de todas las formas de producción de una nación. Lo normal dentro de las formas de producción es la actividad de la industria. Luego, mantenerse haciendo artesanía como medio de subsistencia, es propio de algún tipo de gente que es precisamente la que no tiene acceso a los medios de producción que corresponden a esta etapa económica.

De esta manera, también por ejemplo podemos explicar porque hay cantores iletrados que recuerdan una gran cantidad de versos. Es muy interesante considerar que esta gente, debido al aumento de población y a que la propiedad de la tierra es o muy pequeña, o no son propietarios de ellas, no pueden sobrevivir y tienen que irse a la ciudad y es así como se han formado en los alrededores de las supuestas grandes ciudades como Concepción, Valparaíso y Santiago, grandes poblaciones de emigrados. Y esos emigrados tampoco llegan a la ciudad a incorporarse en forma activa a la vida urbana. Siguen subsistiendo de cualquier manera, al margen de la formación que puede dar la sociedad urbana y continúan sectores marginales que siguen sobreviviendo ahí (en las poblaciones) por generaciones. Esto sería bueno considerarlo porque yo no me puedo explicar todavía desde un punto de vista funcional o utilitario, la existencia de un "Cuasimodo" en Peñalolén, que se produjo en una población donde no estaban las condiciones de un grupo agrario. Los huasos que se habían vestido para correr el cuasimodo no eran gente venida del campo, no era la vestimenta que usaban corrientemente. Era gente de la ciudad que de repente tomó su ropa de huaso y se puso

a correr Quasimodo. Ellos estaban muy preocupados de que fuera la TV, de que se avisara por la radio como una forma de hacerse notar dentro de la ciudad con expresiones culturales propias que nosotros podemos identificar como folklóricas. Me parece que en la cultura folklórica hay otros elementos que están haciendo que, a pesar de ser menor, a pesar de ser cultura de los dominados, está manifestándose. Está oponiéndose a la cultura oficial, está tratando de influir de alguna manera, tratando no tan solo de sobrevivir sino de consolidarse, de buscar formas que la hagan persistir en el tiempo. Y ya no bastaría una explicación del punto de vista funcional.

¿De qué manera se puede explicar un velorio de angelitos en un cerro de San Antonio? ¿Desde su punto de vista funcional? Esto realmente me provoca dudas, es motivo de gran preocupación y todavía no puedo encontrar los elementos que me permitan explicar toda esta situación.

Más aún, la cultura indígena podemos considerar que tiene muy mala situación desde el punto de vista social, sin embargo, en estas contraposiciones culturales la cultura nativa ha sido capaz de trasladar elementos propios hacia la cultura folklórica y probablemente hacia la cultura oficial.

¿Se puede explicar todo esto a través de los préstamos culturales?.

No me parece posible.

¿Qué hace que una cultura atacada, a la que se intenta anular especialmente, no solamente sobreviva sino que pueda ir trasladando a las otras culturas que están en contacto con ellas elementos propios, valores propios. Por eso me parece pertinente lo que decían los amigos Germán Concha y Juan Cortés de que realmente necesitamos reflexionar al respecto.

JUAN PEREZ : Nos vemos ante una situación que es bastante delicada, compleja, sumamente difícil porque la cultura folklórica no se nos muestra a nosotros absolutamente como tal sin revisión de la cultura oficial en el ámbito campesino. Indudablemente que cuesta poder enmarcarla para poder aprehenderla de mejor manera... Aquí el aporte del informante, del cultor específicamente es imprescindible.

Yo creo que en lo que nosotros estamos débiles es que hay un escaso o casi nulo compromiso de parte de mucha gente que está trabajando el folklore en entrar a conocer más profundamente otras disciplinas que colaboran en el conocimiento de lo que nosotros queremos alcanzar.

Pienso que hay una tarea que es muy importante y que está exigiendo asumirla y tratar de resolverla: llegar a la formación de personas de una manera absolutamente seria o, por lo menos, con una formación que pretenda llegar a serla. Yo creo que una de las razones fundamentales de porqué no se ha avanzado más es, justamente, por la falta de reflexión. Sentarse, reflexionar y discutir más respecto de los datos empíricos, respecto de situaciones puntuales tradicionales que a veces nos damos ubicar.

- CARLOS CATALAN: Soy sociólogo y en los últimos 8 a 10 años he estado dedicado a los problemas de la sociología de la cultura. Quiero hacer esta intervención solamente desde el punto de vista de las ciencias sociales, de la teoría social. En el problema de la teoría o de la especulación teórica sobre la cultura es donde hay un mayor vacío en el campo del desarrollo de las ciencias sociales.

Yo entiendo muy bien y me tiendo a incluir en ese elemento de síntesis que Uds. plantean (Concha), por último, por una afinidad disciplinaria de la forma de entender como se va progresando en el conocimiento.

Si uno empieza a ver los desarrollos concretos de la teoría social sobre el problema de la cultura se encuentra que hay vacíos y un problema de complejidad y de polémica de gran profundidad.

Yo solamente quiero ilustrar con un ejemplo que quizás alguno de Uds. ya conoce, y como Uds. pueden trabajar en un trabajo de terreno en el campo de la cultura folklórica Uds. se van a dar cuenta de lo equivocado o lo parcial que son los avances. Voy a citar a uno de los hombres que se ha preocupado de la cultura folklórica en el campo de la teoría social que es Antonio Gramsci. Gramsci es un pensador de gran vigencia y que ha hecho un gran aporte al pensamiento contemporáneo, que tensiona toda una polémica sobre el desarrollo de la teoría cultural en el mundo.

Voy a señalar esto para que vean los vacíos que hay y eso que se considera a Gramsci un pensador que enriquece, que aporta elementos y desarrolla una concepción materialista de la cultura. Gramsci piensa que la cultura es un todo que tiene estratos de diferenciación. Hay un nivel que él llama de la cultura dominante, elaborada de cultura dominante que es la gran filosofía, que es el elemento que va generando las ideas que se tratan de imponer al conjunto de las clases. Después, en un segundo estrato donde se operacionaliza la cultura al nivel de la masa y él le llama, a esa forma operatoria de la cultura, sentido común. Y después, en su desarrollo teórico, se encuentra con un tercer estrato que es el estrato de la cultura folklórica; y él explica que en el folklóre es como se hace presente en las clases subordinadas, en las clases dominadas, la cultura dominante. Es decir, para él folklóre es básicamente reproducción de cultura dominante a nivel de estratos populares. Ese es el nivel de síntesis teóricas a que él llega.

Ahora, él es mucho más dinámico y plantea que en procesos de cambio en procesos de lucha social y de ascenso de las clases dominadas el folklóre o la cultura folklórica, que en un momento fue expresión de la dominación a nivel de los sectores populares, en esos momentos de ascenso de las clases subordinadas esa cultura folklórica se puede transformar en cultura crítica para llegar a pretender, algún día, a ser cultura dominante cuando cambie el orden social. Pero él asigna un carácter --y eso es lo interesante y por eso lo anoto-- a la cultura folklórica. En cualquiera sociedad, de partida, la cultura folklórica es una cultura que ayuda a la dominación, que tiene un carácter básicamente regresivo y que es la forma en que se expresa la idea más sofisticada de las clases dominantes en las clases populares.

Entonces cuando uno confronta, por ejemplo, la experiencia de la cultura musical folklórica uno no puede decir esa es la idea de la tradición, como esa síntesis teórica que hace Gramsci. Y si uno va, incluso, los pensadores más clásicos del marxismo que apelan a una cultura folklórica, es bastante más complicado, es decir, hay un carácter claramente tradicional y regresivo. Entonces cuando uno ve el material empírico, ve los hechos mismos, no es tan claro calificar a la cultura folklórica con ese carácter reaccionario y dominante. Entonces, en el terreno de la teoría el fenómeno de la cultura y de la cultura folklórica, en mi opinión, es un problema absolutamente polémico. El trabajo teórico de síntesis sobre el problema de la cultura folklórica tiene aún un gran vacío. Y muchas veces las primeras formulaciones de síntesis en el plano teórico de las corrientes más

progresistas, en el plano del pensamiento sobre el fenómeno social, no han llegado a una solución clara. Es un problema que está en discusión al interior de las distintas escuelas de pensamiento. Entonces de repente la necesidad de trabajar con un marco teórico es una tensión que hay que mantener, pero debido al grado de desarrollo de la teoría social todavía no se puede y hay un trabajo muy grande, y no solamente en Chile sino a nivel mundial, en el plano del pensamiento, para aproximarse a ello.

He estado leyendo el trabajo de doña María Ester Grebe. Ahí hay un trabajo básicamente explicativo, es decir, el funcionalismo, que es la gran opción teórica, es básicamente un primer momento del trabajo teórico, es básicamente descriptivo, funcionalista, pero no aporta a la explicación de las cosas sino que solamente a una categorización, a una elaboración de taxonomías.

Entonces, hay que tener conciencia que en el plano más teórico hay una gran polémica y un gran vacío.

... de la teoría social, en el plano del pensamiento, no han llegado a una solución clara. Es un problema que está en discusión al interior de las distintas escuelas de pensamiento. Entonces de repente la necesidad de trabajar con un marco teórico es una tensión que hay que mantener, pero debido al grado de desarrollo de la teoría social todavía no se puede y hay un trabajo muy grande, y no solamente en Chile sino a nivel mundial, en el plano del pensamiento, para aproximarse a ello.

CUARTO CONTRAPUNTO : RECOLECCION Y PROYECCION FOLKLORICA.

EXPERIENCIAS DE TERRENO.

ROMILIO CHANDIA : Una de las dificultades que uno tiene para realizar este trabajo es que uno no tiene dedicación exclusiva. Es decir, se hace en los ratos libres. Y eso no quiere decir que esto sea una especie de afición sino que todos tratamos de financiarnos este tipo de estudios con nuestros propios medios ya que no hay ninguna institución que lo financie a uno. Son muy pocos los organismos que tienen alguna relación con esto, es muy poca la oferta de trabajo entonces que tengan relación con esto.

El tiempo que yo dispongo para trabajar en esto es escasísimo. Tal vez llevé ya dos o tres años recogiendo material para estudiar el verso en décimas. Pero esto prácticamente me significa que he estado tres o cuatro veces en el campo con una gran separación de tiempo entre cada visita. Después de conocer a algunos cultores, traté de formularme alguna metodología. La metodología no la preconcebí antes de comenzar este trabajo. A medida que me he ido relacionando con los cultores he tenido que ir buscando las formas metodológicas para realizar el trabajo. No tomé una metodología previa. Y a medida que he ido conociendo más sobre la cultura folklórica y sobre el verso en décimas, me he ido planteando el siguiente problema: me interesan muchos las costumbres relacionadas con el verso a lo humano y a lo divino, pero no por lo que yo pueda comprender o percibir como observador participante de este fenómeno cultural solamente, sino que consulto a los poetas populares para que ellos digan cómo es esta manifestación cultural. Me he referido por ejemplo a Madariaga y le he pedido que él me explique, que me diga y que me cuente como es esta costumbre del verso. Con esto yo quiero eliminar todo lo que yo pueda preconcebir, lo que yo pueda seleccionar. Cuando uno se dirige a estudiar un fenómeno social va con malicia, no lo toma todo y después con su propia manera de pensar va seleccionando los elementos que le interesa analizar. Con esto quiero eliminar esa posibilidad, pues quiero que la selección de los puntos importantes, de las situaciones nodales, el enunciado de los problemas, sea hecho por el mismo cultor.

Esto me ha llevado a recoger un material que todavía no lo he elaborado y que se va a traducir después en la autovisión de algunos puntos substanciales sobre los cuales preguntarles a los demás cantores. Ellos ya han planteado cuestiones interesantes como su formación, de como palpita su arte, lo han definido, se han autodenominado con sus

... propias definiciones, han categorizado bastante. Madariaga por ejemplo, ha establecido que el es cantor, poeta y payador. Entonces el mismo va demostrando como percibe la parte de la cultura que yo quiero conocer.

Con el tiempo se me va a aclarar mucho más, al poder entrevistar a tres o cuatro de estos poetas campesinos más significativos. Me interesaría conocer a Pontigo o a algún otro cantor significativo.

Pero estoy viendo que no va a ser suficiente que yo pueda reconstruir esta manifestación cultural a través de lo que ellos ven, porque ellos tienen una situación muy especial y diferenciada de los otros miembros de la comunidad. Es decir, Pontigo y Madariaga son personas que constantemente asisten a ruedas de cantores y por lo tanto la información que ellos entreguen puede ser distinta de la información que pueden aportar personas que no sean poetas o líderes folklóricos significativos de las comunidades y puede que exista una visión un poco distinta. Resumiendo, creo que la metodología que he escogido en esta situación es primero reconstruirla a través de lo que ven ellos propios poetas y después contrastarla con lo que digan otras personas que son miembros de la comunidad, pero que no son tan sistemáticos dentro de esta cultura folklórica.

PREGUNTA : ¿El material recolectado bajo qué vías fue recolectado y cómo organizas ese material recolectado?

ROMILIO CHANDIA : Primero hago la grabación de una conversación libre, en este caso la conversación duró dos días. Fue bastante intensa. No he organizado todavía el material, pero voy a transcribir textualmente todo, la información la voy a pasar a fichas para poder manejarla, cada dato va a ser una ficha y seguramente que de ahí va a salir un esquema para seguir entrevistando a los demás poetas.

PREGUNTA : ¿Cómo se va a plasmar este trabajo?
¿Cuáles son sus objetivos?

ROMILIO CHANDIA : No me los he planteado todavía. No tengo una evaluación de la valoración del material.

PREGUNTA : ¿Piensas publicarlo si se da la posibilidad?

ROMILIO CHANDIA: Creo que sí. Tendría yo que hacer algo como para ser publicado lo que no es lo mismo que poder publicarlo, pues para eso tendría que encontrar a alguien que desee publicarlo. El problema es que cuando uno quiere publicar algo tiene que ser algo más original, es decir, tiene que presentar descubrimientos, cosas nuevas y conocer todo lo escrito para poder partir de ahí hacer una crítica a lo ya hecho. Habría que ver como ha variado todo lo que ya se sabe sobre el verso a lo que actualmente se ve en el campo y de si esta variación se debe a los distintos enfoques que tuvieron las personas que lo concieron o a que realmente hay un cambio en la cultura. Es un problema bastante complejo.

OSVALDO JAQUE: Antes que nada yo quiero decir lo siguiente: yo soy autodidacta, a mi nadie me enseñó ni nadie me ha enseñado todavía a cómo salir a recopilar, cómo trabajar en el estudio. Desde hace unos 4 o 5 años que estoy dando los primeros pasos en la investigación. Partí sin metodología específica y sin darme cuenta, a la edad de 12 a 14 años, anotando, escribiendo las vivencias personales que había sufrido desde que tenía conciencia y a través de los datos e informaciones que me daban mis familiares más cercanos que en ese momento me rodeaban. Eso me sirvió mucho posteriormente porque en ese proceso fui acumulando datos. Al decir vivencias personales iba recogiendo manifestaciones artístico-culturales, musicales, hechos, cosas, pero sin darme cuenta.

A la edad de 15 a 16 años partí a hablar con la gente, ya no con mis familiares sino que con otras personas que me conocían. Conversaba con ellos nada más. Me enseñaban cosas y yo las anotaba. En ese tiempo yo no sabía música y no habían grabadoras, apenas sabía leer y escribir. Cuando ya tuve un buen montón de cosas fui dandome cuenta de que era necesario sistematizarlas. Así que elaboré (sin ayuda) una especie de ficha de recolección, inducido especialmente por lo que yo veía a través de esta experiencia con estos informantes. Yo me daba cuenta de que, por ejemplo, al recoger un tema hermosísimo al hacérselo repetir a la misma persona unos 3 o 4 días después, lo hacía de otra manera. Esto me llamó la atención. Me preguntaba ¿qué pasa, por qué hizo otra interpretación?. Pero ya me daba cuenta del factor psicológico. Entonces esto lo anoté dentro de la ficha, que es la ficha con que sigo trabajando actualmente.

Me di cuenta también que había gente que me enseñaba un tema, como la señora Carmela Alamos, quien era una señora rica, pudiente, que tocaba arpa y guitarra y que me enseñó muchas cosas. Pero después, cuando llegaba a mi casa, me encontraba con que mi tía sabía las mismas cosas, pero las tocaba a su manera, con guitarra traspuesta y me decía que le tamboreara, en una canción que yo había escuchado con piano. ¿Qué ocurría, qué pasaba entonces?

Se manifestaba otro factor, el factor socio-económico. Todo esto me sirvió para elaborar una ficha que es más o menos como esta que es una ficha exclusivamente para informantes. En primer lugar el nombre y el apodo porque en el campo generalmente a la gente se la conoce más por el apodo que por el nombre. Fecha y lugar de nacimiento, que son datos importantes porque informa sobre cuanto ha vivido la persona.

El estado civil también es importante. Los lugares en que ha vivido también son importantes. El trabajo estable y también otras labores que realiza. Además de notas. En las notas de las fichas colocó todo lo que dicen los informantes, sobre lo que me han entregado a mí y no lo que yo pienso acerca de lo que ellos me dicen. Esto es sólo un esbozo de una ficha de informante.

Después comencé a trabajar con esa metodología de fichaje, no de investigación propiamente tal (porque como que el caballo viejo no puede cambiar, sigue igual). Pero me he dado cuenta de que prácticamente todas las fichas de diferentes científicos son prácticamente lo mismo que nosotros estamos haciendo sin haber conocido ninguna regla sistemática ni nada. O sea, nosotros lo hemos hecho en forma absolutamente intuitiva. Creo a que a todas las personas que se dedican a la recolección y que no han estudiado con maestros les ha ocurrido lo mismo.

PATRICIA CHAVARRIA : En el trabajo de recolección empecé hace ya bastantes años y con una suerte muy grande. La verdad es que en esto del folklore yo comencé a trabajar porque estaba en un conjunto que prácticamente se disolvió. Quedamos 4 personas y no hallábamos qué hacer. Afortunadamente tuvimos la idea de llamar a una persona y Gabriel Pizarro fue a trabajar con nosotros un mes en Concepción. Para mí eso fue como descorrer la cortina a una realidad diferente, a un concepto diferente de lo que yo entendía por folklore, que era tocar la guitarra. Ahí comencé a hacer un trabajo de recolección musical, muy superficial, por un problema de inmadurez personal, por

el miedo y por la falta de práctica. Llegó un momento en que nos dimos cuenta que esto de ir a un lugar y recoger una canción o una cueca era muy parcial, pues no teníamos una visión más profunda de la vivencia del informante. Entonces comenzamos a trabajar de otra forma, pero sin ninguna metodología preestablecida. Trabajamos con una ficha que elaboramos en base a lo que Gabriela Pizarro nos había enseñado y a nuestra experiencia en el trabajo de recolección. Del trabajo surgió la necesidad.

Ahora, este trabajo lo hemos hecho con muchas limitantes económicas. Lo hemos hecho a través de la vivencia directa, es decir, no ir a la entrevista, sino que viviendo en el lugar. A través de la conversación espontánea tratamos de hacer la ficha. Es decir, no le pedimos al informante que nos llene la ficha. A veces, no siempre, hemos podido tomar diapositivas, cuando los medios económicos lo han permitido.

Parte de este trabajo está en un ensayo que es "Santa Juana y su folclore". En realidad en este trabajo se presentan cosas. Está dividido se

según una clasificación de Paulo Carvahlo Netto. Ahora estamos tratando de comenzar un trabajo en otro lugar que es Quirihue en la provincia de Ñuble, como una forma de complementar y comparar. También por necesidad estamos estudiando más a fondo la metodología, pues hasta este momento el trabajo ha sido hecho en forma muy intuitiva.

PREGUNTA: ¿Qué tipo de fichas usan ustedes?

PATRICIA CHAVARRIA: Bueno, en ella se anotan datos como el nombre del informante, dirección del lugar, cómo llegar al lugar, edad, condición social, ocasionalidad en que se da el canto, la situación familiar, cómo y de quién aprendió, a qué edad aprendió, etc. Eso es en general ficha de informante.

CARLOS CATALANO: En el caso de haber un trabajo anterior de recolección en la zona: ¿Uds. han tenido o se han informado de esos antecedentes de recolección previas antes de comenzar su propio trabajo? ¿Son qué antecedentes llegaron a su trabajo de recolección?

PATRICIA CHAVARRIA: En la zona donde yo trabajo en realidad es muy po-

co lo que se ha hecho. Por ejemplo, para el trabajo en Santa Juana buscamos mucho y encontramos un trabajo hecho por un grupo de estudiantes de Antropología de la Universidad en Santa Juana. En ese trabajo encontramos algo de la historia de Santa Juana y algunas leyendas. Pero en cuanto al trabajo de recolección folklórica no había, con excepción de algunos grupos folklóricos que recolectan para festivales. Quince días antes de un festival salen a recolectar al campo.

- GABRIELA PIZARRO : Todos saben que soy autodidacta y que dirijo un conjunto que tiene 22 años de trabajo y que me eduqué a mi manera y en el terreno. No soy investigadora sino que recolectora.

Pasaron muchas cosas de antes del año 73 donde perdí gran parte de mi material. Algunas cosas quedaron ordenadas. La escuela donde trabajaba (Escuela Musical Vespertina) la cerraron. Me trasladaron al Archivo de la Facultad de Música, afortunadamente, donde ordené mi propio material, el de Violeta Parra que lo conozco bastante también, el de recolectores como Barros, Patricia Chavarría, Juan Pérez y otros. Allí aprendí a ordenar algunas cosas, pero siempre a palos con el águila, haciéndolo según lo que me parecía.

Después de 1973 recuperé algunos materiales de recolección que no estaban fichados y nos juntamos con Juan Pérez, Patricia Chavarría y otros amigos y formamos un pequeño archivo que está en la casa de Juan Pérez. Hay material de todas partes de Chile. Una parte de él se está ordenando, fichando.

En mi casa tengo una buena cantidad de cassettes que no se como los he podido juntar porque el financiamiento de todo mi trabajo de recolección siempre ha sido cantando en la Vega Central.

Después del 73 yo me aferré más que nunca al trabajo de recolección. Al comienzo era bastante difícil y me enfrenté con muchos problemas, pues la gente en las poblaciones estaba bastante miedosa. A mí también me costó salir, por el toque de queda no podía ir muy lejos. Así comenzó la cosa y he recogido una buena cantidad de poemas populares campesinos que se han estado escribiendo basados en los acontecimientos históricos. Desgraciadamente se llevaron todo ese material que quedó sin fichar.

Después comencé a ordenar algunas cosas, pero es muy poco lo que tengo fichado porque tengo que formar gente, porque tengo que cantar, tengo que salir a cantar a la Vega y buscar todo tipo de trabajo para poder subsistir. Pero de lo que hay ordenado hasta el momento yo tomé nota de las siguientes cosas. Hay oportunidades en que he ido a una fiesta. Solo es imposible aprender lo que hay u ocurre en una fiesta. Se aprende a través de las conversaciones con las personas del mismo lugar. Entonces voy con algunas personas del Millaray y nos repartimos el trabajo para poder captar varios aspectos.

Antes yo solamente tomaba a la cantora y la parte musical. Pero como vemos que es tan importante el trabajo, echamos a andar la grabadora y grabamos todo lo que pasa entre ellas porque nos parece que todo es interesante. Cuando se trata de una fiesta familiar llevamos la grabadora, y se puede trabajar entre dos personas. Es bueno trabajar entre dos personas para ayudarse a entablar las conversaciones. ¿Cómo se planifica el trabajo? ¿Cómo lo pensamos antes de ir allá? Tratamos de conseguir el financiamiento cantando y tratamos de llevar los materiales que se necesitan y que desgraciadamente nunca los tenemos. Salimos con una pequeña grabadora, muchas veces calentando las pilas, sin máquina fotográfica así no más, sin nada. Entonces eso obliga a practicar el dibujo, las anotaciones en los cuadernos. Ahora yo encuentro que no hay nada más seguro que escribir, escribir todas las noches lo que uno recuerda a pesar de haberlo grabado. Porque una cosa es lo que uno observa, y otra lo que el cultor le da a uno. Entonces lo que uno observa es recomendable escribirlo de todas maneras, aunque parezca que a uno no se le va a olvidar. Ahora con el cultor es importante que ellos mismos cuenten y narren su vida y su material con su propio punto de vista y transmitir eso al papel tal como el lo entrega.

Yo quiero recordar algunas dificultades que uno encuentra además de las económicas. A veces la persona que a uno le enseña, porque no tiene guitarra o ha perdido la práctica de ella porque ha tenido que ocuparse de otros trabajos, canta menos, y los cantos los recuerda no muy bien o los recuerda mezclados con otros.

Entonces frente a eso es necesario estudiar cada pieza mucho más profundamente, cada cosa como algo aparte y con mucha prolijidad. Ahí estaría realmente el trabajo de investigación. Recuperar así el verdadero sonido, o la armonía o el acompañamiento que corresponden a esas melodías y cantos antiguos. Entonces ahí entramos a estudiar cosa por cosa y así las podemos conservar.

NESTOR ALMÉNDRAS : Voy a comenzar relatando cómo yo llegué al folklore. Primero a través de mis vacaciones cuando niño. Me iba al campo y empezaron a llamarme la atención especialmente las cantoras y por ahí comenzó una inquietud, no sabiendo que era folklore sino buscamos esa cosa típica de cada lugar. Después, estando en la Universidad, me tocó integrar un conjunto, y empezamos a hacer un trabajo de recopilación de canciones en el sector de Empedrado, los fines de semana. De repente en el grupo, el director por motivos de trabajo se fue y ahí quedamos solos y hubo que tomar una decisión seria frente a esta entretención y apechugar. Ya después empezamos a trabajar no solo en buscar canciones, sino que en manifestaciones más globales. Evolucionando, entré a pensar que había que considerar ojalá todas las manifestaciones, y con ese criterio empecé a trabajar en la festividad religiosa de la virgen del Rosario de Sausal ya con una metodología más clara. Como trabajaba en un conjunto de proyección, todo lo recolectado tuve que escribirlo en un documento y hacer la ordenación. Eso fue realmente lo más difícil para poder llegar a un documento general y llevar la proyección a efecto. Hay que hacer una síntesis de la información recibida y hacer un equilibrio en lo que uno propone en la proyección, y no desviarse hacia otros aspectos.

Yo he ido trabajando en otros lugares, en Pericahue, Curepto, Vilches, simultáneamente en los últimos años, ya con la planificación del trabajo partiendo siempre con la observación general, visitas y conocimientos de la gente, nada más que con el objetivo de comunicarme con ellos, conversar con la gente que se junta en la esquina, en el almacén, con el cura, con los profesores, con el carabinero.

En Pecahue, por ejemplo encontré cerámica dibujada al estilo de Quinchamalí. Tengo 2 mil pedazos de cerámicas de 200 años de antigüedad, lo que se estaría acercando no sé si a un cementerio indígena con cerámica dibujada, en que aparecen soles y una serie de cosas.

Ya eso eso me fue complicando un poco el mundo del folklore y me llevo a acercarme al mundo de la antropología y de la arqueología. Todo el tiempo pensando en el trabajo de proyección de conjunto, buscando las variantes en las canciones, en las leyendas, en las adivinanzas y tratando de hacer un perfil folklórico de cada lugar.

CÁRLOS CATALAN : Esta actividad de registro global de lo folklórico, cómo enriquece el trabajo de recolección propiamente musical. ¿Cuál es la relación entre recoger una danza solamente y recogerla en

este contexto de perfil? --¿Cómo enriquece la recolección misma y como es después el trabajo de proyección?

NESTOR ALMENDRAS: Hay una diferencia realmente notable. Por ejemplo, me encontraba con artesanos que eran cantores y yo solamente los consideré como cantores y fui después de hacerme amigo de ellos y los concí en sus otras manifestaciones. Comprobé que tenían una cultura folklórica riquísima. Muchas artesanas que no eran cantoras sabían canciones que otras personas les habían entregado. Es un mundo que se interrelaciona en forma compleja y rica.

En el fondo lo que me interesa es llegar algún día a tener una idea de cuales son aquellas manifestaciones esenciales que dan a la gente de una región un carácter, si existe un carácter chileno, o no. Por eso me interesan todas las manifestaciones.

CARLOS CATALAN : En el Festival de San Bernardo, hay una cierta orientación implícita por el tipo de actividad que implica el festival. ¿Se está produciendo esa actividad de recolección en los conjuntos de proyección, sobre todo en esta dinámica de San Bernardo? ¿Hay algo de deformación?

NESTOR ALMENDRAS : Honestamente el Festival de San Bernardo es importante, cometiendo errores graves y supliéndolos. Hay gente que lo único que le interesa es venir a pasearse en un escenario, pero eso no pasará con la mayor parte de los conjuntos. En un principio los informes eran de dos páginas. Los últimos informes han llegado con 200 fotografías, gruesos con información, hay evolución en este sentido. Hay gente que está buscando intercambio entre los conjuntos, más que la misma participación. Compartir experiencias. Encontrarse con la gente que participa más.

PREGUNTA: Cuando sales al escenario, ¿qué sientes tú?, ¿qué efecto causa en tí el escenario, el estar enfrentado a un público?

NESTOR ALMENDRAS : Es un temor, un desafío. El público de San Bernardo es culto en folklore, se siente el rechazo o la aceptación y se corona, en el fondo, sacrificios de todo tipo.

PREGUNTA : Un escenario se rige por leyes, entonces tenemos que jugar con otros parámetros. Tenemos que abandonar un poco nuestro trabajo, hay que interpretar el trabajo hecho. Podríamos hablar de un carácter ético, en cuanto a si está más cerca o más lejos de la raíz en la muestra, porque hay un marco de recreación. Entonces, ¿es válido lo que hace un conjunto de proyección, o lo que hace el Ballet Nacional con temas de V. Parra?

NESTOR ALMENDRAS : Nosotros nos sentimos más a gusto haciendo lo que está más cerca de nuestras raíces, naturalmente considerando los elementos de puesta en escena necesarios para recrear esto. Es como un resorte. Nosotros tiramos una cosa y sabemos que estamos llegando a ellos, y pensamos en un receptor común, no en una persona especializada. Pensamos que con lo que hacemos les estamos emocionando de alguna manera, con los hechos más puros.

San Bernardo no es lo único que hacemos ni lo más importante. Es un examen para nosotros, porque hay gente que conoce, el jurado, gente que tiene experiencia, y eso nos significa enriquecer nuestro trabajo. Lo otro que nos interesa es la búsqueda y revitalización de los valores de nuestra región.

G. CONCHA : Es perfectamente legítima la intención, porque aparte de la autocrítica, nunca está demás recibir un juicio crítico de personas que, sobre todo, están haciendo un mismo trabajo, que comparten una experiencia común. Varias cosas me preocupan y las planteé como interrogantes, porque yo tampoco tengo respuesta a estas. Si lo que interesa es la revitalización, el conocimiento de aquellos valores más importantes de una comunidad, me pregunto ¿es el conjunto la única o la mejor manera de conseguirlo?, ¿no significa acaso una cantidad de esfuerzo que podría ser aprovechado a través de otras vías como la educación, por ej.? Pienso que cualquier trabajo hecho sobre un escenario es válido, siempre que cumpla con algunos requisitos. Tener claridad en lo que hace y, sobre todo, cuando se está frente a un público hay una responsabilidad de hacer claridad frente a ese público acerca de lo que se está haciendo. Pero las leyes escénicas son diferentes a las leyes de la naturaleza. ¿Qué quiere decir esto? Que yo tengo que seleccionar lo que voy a llevar al escenario ¿bajo el criterio de quién? El conjunto decide la forma que presenta su síntesis, pero se corre el riesgo de ser arbitrario en esa síntesis, entonces estaría también que al subirse al escenario soy un intérprete, estoy recreando. Pero, se habla mucho de 3 aspectos: Proyección Folklórica, de Recreación y Aplicación, artística, educación etc. y

me pregunto: ¿Se puede hablar de proyección folklórica cuando se trata de intérpretes de conjuntos? ¿No es de todas maneras recreación? ¿Por qué seguimos hablando de conjunto de proyección folklórica? La responsabilidad es doble: didáctica y artística. Es muy grande. ¿No sería mejor asumir una sola línea?

NESTOR ALMENDRAS : Fuera de las alternativas de la proyección hay que partir de una realidad básica. La mayor parte de la gente que se dedica al folclore es por recreación y dentro de los conjuntos el 50% de la gente va por recreación. La gente que labora en serio no es más de un 30%, de tal manera que a la gente que va por recreación, no le pueden exigir más tiempo, o más dedicación, u otros recursos, porque es imposible. Hay otras alternativas, naturalmente, pero creo que respecto al folclore y la Educación en Chile estamos en la Prehistoria. No existe una experiencia en ese sentido. Respecto de los conjuntos hay que aprender muchas cosas: puesta en escena, proyección, teatro, iluminación, maquillaje, y hay que perfeccionarse en todo lo que es recopilación, en la parte musical, sonorizaciones, etc. Entonces el trabajo se hace cada vez más complejo, si se quiere llegar a un buen resultado. Respecto a la síntesis; en un comienzo en los conjuntos que yo he trabajado la síntesis la hice yo, arbitrariamente. A partir de los últimos 4 años, la síntesis se la he planteado a los cultores. Las propias cultoras han estado en el Festival de San Bernardo y han gozado con el trabajo. Ellas lo han aprobado. Pero aún no llegamos a una etapa analítica, ni a una etapa valorativa, todo es descriptivo, no hay una metodología clara, y esto es un desafío. Es una respuesta que debemos entregar a las generaciones venideras.

CARLOS CATALAN : Con respecto a eso yo creo que ahí se da un fenómeno social, cultural y político que no es neutro. A sociedades como la que vivimos, no sólo en este momento, no le es neutro que esa función no se cumpla. En ese sentido, más allá del problema de conciencia de la gente que hace, hay un aporte estatal para el que es importante que esa función no se cumpla, que se interrumpa, que no vuelva y se recupere. Es por eso que uno vé una organización estatal de enseñanza que no incluye con la importancia, que tiene todo el asunto del folclore en lo educacional. Toda la gente que tiene una perspectiva, fomenta, conciente o inconcientemente, una gran retórica porque hubo históricamente posibilidades en el feriado pasado de dar avances importantes en este sentido. Por ejemplo en la cosa universitaria el aporte de Investigación. Ahí el discurso de la cultura popular fue absolutamente retórico, con una concepción media humanista de lo que era la cultura popular. Otra cosa es que estos procesos de revitalización de la cultura popular, no son neutros para la sociedad de blá

se y dominación y se apunta a interrumpir esa correa de transmisión. No es que alguien hoy día en el Diego Portales esté maquinando, pero es parte de una cultura de dominación que no le interesa revitalizar estos procesos, por lo tanto es un aspecto de la dominación cultural.

- GERMAN CONCHA : El año 67, realicé en la U. de Chile, un convenio con una Universidad norteamericana y se hizo con trabajo de investigación en la fiesta de La Tirana, producto de lo cual surgió también un documental. El material de sonido, una cinta grabada, estaba en la Universidad y no habían sido objeto de ningún estudio posterior, ni siquiera de una ordenación o clasificación. Había 20 y tantas cintas después de 12 años. Primero había que hacer una cantidad extraordinaria de trámites para que a uno lo dejaran mirar esas cintas. Lo único que acompañaba el material eran unas hojitas que decían: música de diablos, música de pieles rojas y nada más. No decía qué diablos, qué pieles rojas, cuándo, dónde, cómo.

El objetivo de nuestro trabajo era hacer un breve estudio comparativo entre características musicales de la muestra tomada el año 67 y la muestra de 12 años después en el 79, comparar aspectos fundamentales. Otro objetivo era complementario, porque en este trabajo había poca documentación de música de Cuyacos. Nos acompañaban en esta planificación gente de la Escuela de Danza, que tenían como objetivo llegar a desarrollar un sistema simplificado de notación de la danza para poder ser usado por profesores que no fueran especialistas en danza, para poder aplicarlos en la educación. Finalmente se pretendía, de ser posible, algunos aspectos y contenidos que pudieran servir en una orientación hacia la educación. Se le pidió a un alumno de la carrera de musicología que se hiciera cargo de la parte musical, pero no se atrevió, razón por la cual tuve que hacerme cargo yo.

Esto supuso que tuve que buscar un trabajo de transcripción y análisis de algunas muestras de las cintas que tomé; desarrollar una pauta de análisis, para ser aplicado ese mismo criterio a las nuevas muestras que se tomaron en terreno y organizar algunos aspectos con al gente que iba a ir al lugar.

Esto nos significó un trabajo de documentación histórica. Teníamos que estar preparados para enfrentar el contexto complejo de la Tirana. En alguna medida eso se logró.

Como resultado yo me concreté al siguiente trabajo: grabé la música que ejecutó la banda que acompañaba a la diablada más antigua de La Tirana "La diablada solidaria de la Virgen del Carmen", de Iquique, más conocida como la diablada de Goya. Grabé esa banda en todos los momentos en que bailaron. Luego me dediqué a un trabajo de transcripción. Ellos, tenían un repertorio de 12 temas, con eso cubrieron toda la fiesta. Teniendo la composición completa de la banda, instrumentos, tiempo de ensayo, cuando ensayaban, como aprendían, me dediqué a un trabajo muy puntual: el análisis musical. Formas musicales, períodos, clases, tipos de esquemas rítmicos, variaciones de esos esquemas básicos, recursos sonóricos utilizados. Acompañado por un compañero estudiante de un instrumento de bronce de la Facultad, nos planteamos algunas interrogantes. Nos dimos cuenta de que si uno escucha la canción nacional grabada allá, sabe que es La Tirana, no solo por el acompañamiento rítmico, sino por que algo decía que era de allá. Era más liviana a veces. Nos dijimos: ¡ah! es que hay desafinación en los instrumentos de bronce. Y llegamos a cuestionarnos hasta qué punto nosotros podemos decir que estos instrumentos están siendo tocados desafinados. ¿No será que ellos tienen otro criterio para la afinación?. Nos remitimos a averiguar un poco al respecto, y hemos obtenido nociones de algunos investigadores extranjeros que han trabajado acá en él y han medido con osciloscopio la afinación de instrumentos artesanales. Han encontrado intervalos que no corresponden al sistema occidental, pero que no se pueden clasificar como desafinaciones, puesto que en toda una comunidad esa variante se mantiene. No es un instrumento, son todos. Es un modelo que se repite. Podemos suponer que estamos ante algunas variaciones de nuestro sistema, pero no es opuesto diametralmente. Esta cerca del distónico, que es el que usamos nosotros en la música tonal. Nos planteamos esta inquietud: ¿existía algún sistema distónico, con variaciones microtonales?. Pusimos especial atención en el canto, pero nos encontramos ante un nuevo fenómeno: el canto no es la forma más importante de oración, en La Tirana. La expresión corporal es la más importante, por lo tanto se produce una heterofonía, porque cada uno canta en la altura que le queda cómodo. Incluso se equivocaban y eso no es lo importante. Pero en una coreográfica no se podían equivocar por ningún motivo, eso es lo más importante. Hasta que a mi compañero que estudiaba bronce se le ocurrió: ¿Tendría que ver con la técnica de ejecución aquellos intervalos que parecen, a vuelo de pájaro, desafinados?. Y él empezó a estudiar un poco las condiciones. Llegó a descubrir algo interesante. En los instrumentos de pistones existen varias posibilidades de posiciones: en concreto, las llamadas 1a. 2a. y 3a. Descubrió allá que ningún músico usa la 3a. posición, sino que obtienen las notas de la 3a. posición como armónicas de las otras posiciones.

Esto se obtiene...

Una gran cantidad de gente que forma parte de las bandas de La Tirana está integrada por personas que han aprendido en bandas militares. Aún así, encontramos que esa 3a. posición, muy usada por los músicos académicos, -es muy útil- no la ocupaban allá.

JUAN CORTES : Me ha tocado la suerte de escuchar la mayoría de las opiniones, en torno a la suerte de los problemas que se han ido planteando, las temáticas, etc. Creo que se ha examinado todo con bastante criterio artístico.

La visión crítica es una de las mejores armas que nosotros tenemos para saber si estamos en un camino adecuado, o estamos desviándonos. Germán aludió a varios puntos metodológicos. Me nominó como una persona que ha sistematizado, en alguna medida, lo que otras han hecho empíricamente. Hay una cuestión evidente: en los círculos en que me muevo, todo es elitista y lo único valedero y real, científico, es la monografía, la conclusión de un trabajo de investigación.

También ha salido al tapete, el hecho de que innumerables esfuerzos no se han concretado. Eso es lo que a mí me preocupa, de que hay, como se dijo, muchas personas que han dedicado toda su vida al folklore, pero que no han podido plasmar su trabajo, para transmitir a las futuras generaciones de investigadores esa experiencia.

Creo que tengo que aprovechar la experiencia de Uds. Yo tengo una formación académica, que me obliga a racionalizar todo y a dejar de lado toda cosa emotiva. Tengo que ser objetivo, esa es la única manera de hacer un trabajo serio. Son los objetivos los que determinan, pueden ser desviados a correctos. En el terreno específico de la metodología tengo este molde, que se impone en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. El trabajo que nominó Germán, el viaje turístico a La Tirana, desgraciadamente faltó por problemas de metodología, precisamente. Piloteado por una persona de experiencia, hicimos un trabajo previo bibliográfico, acerca de La Tirana, como un documental excelente. Todo este esfuerzo precioso se perdió.

A pesar de todas las recomendaciones, en el terreno, no se obtuvieron frutos. Empecé a descartar la posibilidad real de si los conjuntos de proyección, hacían un buen papel. Yo ví una imagen de otro tipo a la que la bibliografía y el documental mostraban. En definitiva, lo que observé allá fue otra cosa. ¿Dónde falló esto?: En la metodología.

Nos planteamos en Santiago cubrir una amplia gama de bailes. Yo tenía los pieles rojas. Transcribí muchas cosas de pieles rojas leí todo de los pieles rojas, etc. Pero llegué a La Tirana y se me rompieron los esquemas. Trabajé igual, y me di cuenta de que estaba pasando muchas otras cosas. Me limité a trabajar en lo individual, me encontré con el fenómeno de La Tirana, que era mucho más complejo, y que en vez de habernos dispersado a las 30 personas en todo ese universo, debimos haber centrado el esfuerzo en una sola cosa.

En concreto, a propósito de todo este problema de metodología, en Chile no existen trabajos, que puedan marcar rumbos o que permitan reconstruir una realidad. Entonces, pensando en esto, yo me he centrado en el problema de juegos y rondas infantiles desde el punto de vista etnomusicológico. Decidimos hacer un trabajo exploratorio, porque era algo más general, siguiendo pasos ya definidos. Se diseñó una pauta de observación semi-estructurada para no ir con una idea tan rígida de todo. Hay que dejar el máximo de libertad en este sentido, solamente orientar el trabajo. Esta pauta de Observación, consideraron detalle (la lee exhaustivamente) todo el ámbito y el contexto de este problema. Luego dejamos un margen de libertad en el análisis. Con esta estructura de a poco nos acercamos a lo que nos interesa, tipo de juego, quienes lo juegan, caso del espacio lúdico, líderes, cantidad de hombres, mujeres, etc., relación con otros juegos, relación con los adultos y comportamiento. De eso llegamos a lo específico que nos interesa, cuales en lo musical, naturaleza de los juegos musicales, el hecho musical, complementos materiales del juego, etc. Todos estos datos van aclarando el desarrollo del trabajo. Otros puntos, lo más inmediato, la identificación y caracterización del niño en su grupo, su nombre, edad, domicilio, lugar de nacimiento, nivel de escolaridad, medio desde la perspectiva infantil. Los adultos: como viven sus propios comportamientos. Enseguida, lo musical, el repertorio de juegos musicales, masculinos, femeninos, fuente de procedencia lugar, escuela, etc. Esto es el comienzo de lo que va a ser el trabajo práctico que es la resultante de una asignatura. Eso es lo que podía decir por el momento.

El CARLOS GATALAN : En la pauta hay algunos ítems difíciles, sobre todo los sociológicos que son muy complejos de operacionalizar. Entonces; ¿a qué apunta este grado de precisión en la observación?

JUAN CORTES : Cuando nos referimos al comportamiento lúdico, interno, hablamos de interacción y cohesión. Esto es una pauta en términos ideales. No significa que todo se va a cumplir en términos reales.

PREGUNTA : ¿Esta pauta va a ser aplicada igual que la pauta anterior?

JUAN CORTES : Esta es una pauta que nos permite focalizar un problema, la investigación no parte de un supuesto definitivo.

G. PIZARRO : Claro que lo que pasa es que lo que Uds. pueden científicamente uno lo tiene guardado ahí...

GERMAN CONCHA : La diferencia estriba en que algunas personas han logrado, quizás, esto mismo más depurado y con más experiencia, pero en muchos años. Incluso ninguno de los que está aquí y creo que no haya cometido un error, en absoluto; al contrario, los han cometido y han aprendido de ellos. Entonces, lo que plantea Juan es que metodológicamente se puede llegar a eso, quizás más rápido, aprovechando la experiencia de todos, y también los errores.

A lo mejor está enunciado de manera más compleja, pero en el fondo es exactamente lo mismo, solo que ha tenido que aprenderlo en el camino.

30