



Universidad del Bío-Bío.  
Facultad educación y humanidades.  
Departamento de ciencias sociales.  
Escuela de psicología.



## **Identidad Musical: música e identidad desde la perspectiva de músicos/as de la región de Ñuble, Chile.**

Artículo para optar al grado de Psicólogo

**Autor:** Diego Meriño Troncoso  
**Docente guía:** José Sandoval Díaz

Chillán, diciembre de 2020.

## **Dedicatoria**

A mi familia por su amor y acompañamiento en todo proceso.

A mi abuelo por mostrarme y enseñarme la resiliencia, la lucha y la música.

A mi abuela por su cariño incondicional.

A mi profesor guía por orientar mi investigación.

A los y las músicos/as que participaron, por su tiempo, disposición y colaboración.

A Violeta, Víctor y todos y todas los/as artistas que hacen de Ñuble una tierra y cultura viva.

*“Toda la vida tiene música hoy”. – Luis Alberto Spinetta.*

**Resumen:** El siguiente artículo propone revisar los significados que le otorgan al concepto de Identidad Musical los/las músicos/as de la región de Ñuble bajo las perspectivas unipersonal y del territorio considerando los procesos y dinámicas que suceden dentro de él como relevantes para comprenderlos desde una orientación de las ciencias sociales. Para ello se utilizó la metodología cualitativa a través de un estudio de casos seleccionando 6 músicos/as emergentes de la zona de estudio. Los datos fueron recogidos mediante entrevistas semiestructuradas, utilizando la teoría fundamentada como técnica de análisis. De los resultados obtenidos se destacan aspectos como las características musicales personales de cada músico/a, las influencias musicales, la influencia del territorio y su memoria histórica, y el sentido de pertenencia a él. Se concluyó con el concepto visto como un híbrido entre lo individual-colectivo inmerso en formas y tradiciones trascendentes y transversales en un territorio demarcado por sus límites geográficos y las actividades y memorias características de él.

**Palabras clave:** Identidad; Música; Influencias musicales; Territorio; Memoria histórica.

**Abstract:** This paper propose to review the significations that is given to the concept of “musical identity” of the female and male musicians from Ñuble region, under individual and territory perspectives, considering processes and dynamics that happen within as a highly relevant to comprehend them from a social sciences orientation. Qualitative method was used for this, through a case study, choosing 6 emerging musicians from the study zone. The gathered data by semi-structured interviews, using grounded theory as analysis technique. There are some highlighted aspects from the obtained results, like musical features of each musician, musical influences, territorial and historical influences, and the sense of belonging to it. It has concluded that the given concept is an individual-collective hybrid submerged into transcendental and transversal shapes and traditions, in a territory marked by its geographical boundaries, its characteristical activities and memoirs.

**Keywords:** Identity; Music; Musical influences; Territory; Historical memory.

## 1. Introducción

Esta investigación corresponde a un artículo para optar al grado de psicólogo planteado desde la metodología cualitativa, abordando como eje central la psicología social y la música, en él se buscó conocer los significados sobre Identidad Musical desde la perspectiva de músicos/as de la región de Ñuble, Chile. A continuación se detallarán los objetivos general y específicos, y las preguntas de investigación general y auxiliares.

### 1.1 Objetivos

#### Objetivo general:

- Conocer los significados sobre Identidad Musical desde la perspectiva de músicos/as de la región de Ñuble.

#### Objetivos específicos:

- Analizar significados sobre el concepto de Identidad Musical a nivel unipersonal que aparecen en los relatos de los y las músicos/as de la región.
- Identificar los elementos que componen la Identidad Musical de Ñuble a nivel territorial según las respuestas de músicos/as de la región.

### 1.2 Preguntas de investigación

#### Pregunta general:

- ¿Qué significados sobre Identidad Musical aparecen en los relatos de músicos/as de la región de Ñuble?

#### Preguntas auxiliares:

- ¿Cómo significan la Identidad Musical a nivel unipersonal los y las músicos/as de la región de Ñuble?
- ¿Cuáles son los elementos que componen la Identidad Musical de Ñuble a nivel territorial según las respuestas de músicos/as de la región?.

El estudio se realizó en el marco de la reciente región de Ñuble, Chile -anteriormente provincia de la región del Bío Bío- de la cual provienen algunos y algunas de los más grandes exponentes de la música chilena, donde el suelo de la región sigue siendo la cuna de un ecosistema cultural y musical.

La relevancia de esta investigación se sustenta de la siguiente forma: posee relevancia social ya que su principal temática, la identidad, es un constructo que ha sido abordado desde distintas disciplinas, especialmente en sociología y psicología, aunque desde el ámbito disciplinar de la psicología social existe una extensa producción teórica sobre este concepto (Varela y Pol, 1994), en nuestro país no existe una gran cantidad de estudios en torno a disciplinas ligadas a la música y la identidad en conjunto, en este sentido, considerando el contexto local bajo la nueva delimitación del territorio que confiere a Ñuble como región, se estima relevante además contribuir socialmente con un acercamiento a los elementos que han caracterizado transversalmente al territorio y subyacen bajo su suelo. Se encontraron investigaciones con objetivos similares a los expuestos en este estudio en países como España (Rodríguez 2015), (Hormigos y Cabello 2004) (Costa 2015), y en México (Ramírez 2006). En nuestro país, Luis Vitale el año 2000 realizó un estudio acerca de la música popular y la identidad latinoamericana, por otro lado, Gallardo en el año 2014 elaboró su tesis de magister mediante una aproximación de la música en la construcción de la identidad gay en Santiago de Chile. Bajo esta premisa, este estudio además posee relevancia disciplinar puesto que las principales variables presentes en él, no han sido suficientemente estudiadas en Chile ni en Ñuble, siendo esta región oficialmente legislada hace solo dos años, por lo que no hay estudios anteriores basados en estas temáticas sociales, por ende, sería además un aporte tanto para la psicología social como para la música, disciplinas de las cuales se podrían desprender datos valiosos mediante la recolección de significados, opiniones y reflexiones que se extraigan de los y las participantes de la investigación, además de generar un aporte al contexto temporo-espacial y a la población de estudio.

### **1.3 Planteamiento del problema**

La controversia de definiciones conceptuales y la extensa variedad de puntos de vista con las que se ha abordado la identidad en los distintos contextos sociales son parte de la problematización de esta investigación, en la que se buscó dar con elementos que participan en los paradigmas individual y colectivo en la identidad de la región de Ñuble. Dicho territorio demarcado recientemente bajo la legislación chilena, ha sido el suelo de una extensa lista de costumbres, tradiciones, personajes importantes, artistas, entre otros, dejando un legado de elementos que han perdurado en el tiempo conformando la memoria histórica de la cual se detallará en los apartados próximos, esta trascendencia siempre será afectada y adaptada bajo las influencias de la globalización en todos sus contextos, proceso también llamado aculturación o absorción de costumbres ajenas que en ocasiones son provocadas por los medios de comunicación, la migración, o particularmente el desconocimiento de las raíces, historia o costumbres de una zona (Ibadango & Rosero, 2009).

### **1.4 Identidad Social**

La identidad es un constructo relativo al contexto sociohistórico en el que se produce, un constructo problemático en su conceptualización y de muy difícil aprehensión desde nuestras diferentes formas de teorizar la realidad social (Iñiguez, 2001), ha sido hace décadas objeto de controversia, aunque su uso en las ciencias sociales sigue vigente (Vásquez y Ariosa, 1991). Dicha controversia podría deberse a la multiplicidad de definiciones y perspectivas por donde ha sido abordado este término, desde puntos de vista esencialistas, biologicistas, sociales, culturales, etc. Bajo esta lógica algunas de sus definiciones comprenden, según Giddens (2002) por ejemplo, “la identidad del Yo es un proyecto distintivamente moderno, un intento del individuo por construir reflexivamente una narrativa personal que le permita comprenderse a sí mismo y tener control sobre su vida” (en Noriega y Medina, 2012, p. 273), en palabras de Frosh (1999), las personas “utilizan recursos culturalmente disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo. Por consiguiente, las contradicciones y disposiciones del entorno sociocultural tienen

que ejercer un profundo impacto sobre el proceso de construcción de la identidad” (en Giménez, 2004, p. 78), este ámbito refleja una perspectiva en la que la persona se ve inmersa en un contexto de prácticas sociales donde participa de sus experiencias, y si lo observamos desde una postura y análisis similar, “requiere precisar los mecanismos sociales que permiten la permanencia de un grupo (reproducción); los procesos colectivos que recrean la distinción (de clase, de etnia, de grupo, etc.) y las prácticas culturales que permiten la identificación” (Vásquez y Ariosa, 1991, p. 2). Así, se habla de “Identidad del Yo (aspecto individual), o de Identidad Social (aspecto negociado con la colectividad)” (Brewer, 2001, p. 115). Este autor también describe, por ejemplo la identidad racial, la identidad de género o la identidad cultural, a las que define como parte del autoconcepto de una persona. Para dar claridad y base al objeto de estudio de esta investigación, se abordará el concepto de Identidad bajo una perspectiva con orientación ligada a su desarrollo en lo social primando sobre lo individual, esencial y biológico, aludiendo a la complejidad y variedad de teorías respecto del constructo. Si bien uno de los objetivos apunta al término de Identidad Musical a nivel unipersonal, el desarrollo de ella será analizado en función de la interrelación entre sujeto y ambiente. La Identidad desde una perspectiva social consiste en “una relación negociada con el entorno social, en libertad y voluntariamente, pero no de manera auto determinada, sino en coparticipación con los otros en la conformación de lo que somos, es decir, de nuestra propia identidad y de nuestra historia” (Zárate, 2015, p. 128). En este mismo sentido, Castells entiende las identidades como significaciones construidas respecto a quién se es y respecto al encargo social que se tiene, asumiendo personal o socialmente atributos entregados culturalmente por la sociedad (1997, citado en Avalos, 2013), estos planteamientos definen al lenguaje como una de las principales aristas determinantes de dicho proceso, en la medida que los significados y valores son construidos y compartidos por una cultura o sub-cultura en donde se desenvuelven los y las seres humanos, bajo esta perspectiva “la identidad se configura en torno a las relaciones. El sujeto es social disuelto en estructuras lingüísticas” (Agudelo y Estrada, 2012, p. 375).

## 1.5 Identidad Musical

La música es un poderoso recurso a través del cual nos expresamos, pues a través de ella damos a conocer pensamientos, expresamos emociones y mantenemos relaciones sociales (Pérez-Colodrero, 2017). La Identidad Musical según Hargreaves (2002 y 2003) se divide en identidades en la música y la música en identidades, la primera "(IIM) hace referencia a los distintas maneras en que se agruparían a las personas en relación a los diferentes roles sociales y culturales que se adjudican en música" (citado en Costa-Paris, 2015, p.176), de este modo el autor describe un rol genérico y un rol específico, el primero de ellos estaría conformado por personas que se dedican a la música en forma de compositores/as, profesores/as o arreglistas, cumpliendo cada uno de ellos o ellas un rol en el rubro musical. Por consiguiente, con rol específico refiere a que aspectos como los estilos de vida y perfiles personales se van consolidando a través de los instrumentos y géneros musicales que se practican (citado en Costa, 2015). Por otro lado la música en identidades (MII), según el mismo autor "refiere a cómo la música puede formar parte de aspectos de la propia imagen personal como los relativos al género, edad, identidad nacional, discapacidad e identidad, es decir, cómo la música puede identificarse con determinadas características personales" (Hargreaves 2003, citado en Costa-Paris 2015, p. 177). Bajo esta misma lógica, Ramirez (2006) define el concepto de identidades sociomusicales en términos similares a los nombrados por Hargreaves considerando una perspectiva igualmente colectiva en su definición. Dicho concepto hace referencia a "la música como una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades" (Ramirez, 2006, p. 251), en la cual las principales aristas de dicha construcción ocurren en las formas de socialización, las actitudes frente a las cosas, la definición de sí mismos/as, los grupos de pares, ciertos códigos compartidos en común y el sentido de pertenencia a un grupo o cultura determinada. Continuando con este último concepto, el sentido de pertenencia a un grupo "proporciona retazos importantes de la identidad de los individuos y, al mismo tiempo, cuando hay suficientes individuos que se identifican de modo muy sólido con un grupo, éste adquiere una identidad colectiva" (Taylor, 1996, p. 15), por ende, las personas se definirían por las lealtades de pertenencia a

esos grupos, así mismo por las formas de pertenencia ligada a la historia de los mismos (Zárate, 2015). Teniendo en cuenta el carácter de este proyecto ligado al ámbito musical, dicho concepto y su participación en esta disciplina en palabras de Gallardo (2014) sería la base de la importancia del gusto musical en la construcción de la identidad, en la que las preferencias musicales, concepto que se abordará a continuación, serían primordiales para sentirnos parte de una comunidad mediante las significaciones en común que se generen en ella. Bajo esta lógica “el uso y consumo de la música proveería a los individuos dar un sentido de pertenencia, permitiéndoles a éstos participar de una colectividad y de su identidad, la cual intervendría en la construcción de la identidad individual del consumidor” (Gallardo, 2014, p. 79). Según Zillmann y Gan (1997 citado en Cremades 2008) las preferencias musicales estarían condicionadas por el contexto sociocultural en el que se desenvuelve una persona, principalmente en el grupo social primario como lo es la familia y los pares, además de factores como los medios de comunicación y las instituciones académicas a las que se adscriben en las primeras etapas de la vida, estos dos últimos elementos cobrarían mayor importancia en la etapa de la adolescencia debido a la fuerte influencia de los pares en ella. Las y los adolescentes en este sentido “se identificarían con determinados géneros o ídolos, y estas elecciones en el plano musical revisten mucha más trascendencia que el hecho de que les guste o no una determinada película o un programa de televisión” (Frith, 2001, p. 7), así mismo el autor refiere a que se tiene una idea muy clara respecto a lo que nos gusta, dejando notar de forma incluso agresiva lo que no, así mismo recalca que los fans poseen un autoconcepto muy marcado a partir de sus preferencias musicales. Con respecto a la música como tal, es preciso mencionar que esta investigación fue desarrollada específicamente entorno a la música popular, con ella “nos referimos a una serie de géneros musicales de enorme atractivo para las grandes audiencias, que es distribuida de forma masiva a través de la industria de la música” (Ballester, 2015, p. 68), así, este término será entendido entonces bajo la misma perspectiva descrita por la legislación chilena, destacando como una de sus principales aristas la producción masiva y comercial de esta. Frith (2001) señala algunas razones de la relación que existe entre este concepto y su

participación en la construcción de las identidades, en ello recalca que las personas utilizamos las canciones populares para crear una suerte de autodefición particular sobre nosotros y nosotras mismos/as y así ocupar un espacio determinado en la sociedad. Señala además que,

El placer que provoca la música popular es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad, es un proceso de inclusión y de exclusión. (Frith, 2001, p.7).

En esta oportunidad, la muestra seleccionada para el estudio contempla solo músicos y músicas emergentes/aficionados/as de la región, al hablar de un/una músico/a aficionado/a, nos referiremos a la persona que practica un determinado instrumento de forma autodidacta, ya sea ejerciendo la composición o interpretación de piezas musicales. En esta línea, Laucirica (2002) hace la distinción entre el músico/a profesional y el músico/ aficionado según la educación musical a la que se adscriban, el primero/a de ellos/as recibe su formación en instituciones de educación superior como conservatorios, universidades y escuelas de arte especializadas en títulos de ese carácter, mientras el/la músico/a aficionado/a es quien se forma solo a través de las asignaturas de música impartidas en instituciones de enseñanza básica y media, donde quienes enseñan son pedagogos/as y licenciados/as en esa área específica, así también en escuelas de música de enseñanza especializada pero no del calibre de una institución superior. No obstante, ninguno o ninguna de ellos o ellas es más músico/a que el otro/a, todos/as desarrollan sus destrezas de forma diferente y probablemente compartan características que en el ojo de una persona no música, no habría distinción.

Diversos estudios han mostrado que el cerebro del músico es distinto al de las personas que jamás han llevado a cabo cualquier entrenamiento musical. El hecho de practicar a diario con un instrumento durante varias horas implica a diversas áreas cerebrales y funciones cognitivas, lo cual tiene como consecuencia que el cerebro del músico sea diferente, tanto funcional como estructuralmente. Cuando una persona con estudios musicales percibe una

melodía está activando una red cerebral muy extensa, ya que se activan áreas de procesamiento del tono, de control motor y auditivas. Por el contrario, en una persona sin estudios musicales se activan áreas auditivas principalmente (Soria-Urios, Duque y García-Moreno, 2011, p. 745).

Los y las músicos/as harían más visibles sus características e *identidad musical* mediante proyectos musicales de los cuales forman parte, proyectos que se constituyen de objetivos particulares y distintos según el rumbo o proyección con la cual se trabajen los mismos. Dentro de estos proyectos se enmarcan roles que en el caso de estar constituidos por más de un integrante, generalmente son asignados o autodesignados con un fin de complementariedad, tiene que ver con la distribución de las actividades y tareas que se requieran para mantener funcional y activo el proyecto, en la que cada integrante realice labores específicas en pos de cada objetivo, que en el caso de ser solo una persona, generalmente es la responsable de acaparar todas estas actividades, teniendo como ventaja la propia determinación de sus intereses sin tener que acordar las decisiones con un/a tercero/a, el concepto de rol o papel, ha sido definido como un conjunto de patrones de comportamiento esperados y atribuido a alguien, que ocupa una posición determinada en una unidad social (Linton, 1945; Yinder, 1965; Aritzeta y Ayestaran, 2003 en Ros, 2006). Esta posición o puesto específico, define a su vez las responsabilidades del individuo a favor del grupo. Algunos de los roles dentro de un proyecto musical de carácter emergente tienen que ver con la gestión de fechas, elaboración de material/flyers, uso de herramientas comunicacionales como redes sociales, hasta la propia composición, esta última entendida como “cualquier pieza musical cuyo creador experimenta como significativa” (Nilsson en Hayes, 2010, p.115). o bien como un “proceso consciente, voluntario y controlado, que tiene como resultado la elaboración de un producto musical que puede ser interpretado en diferentes ocasiones, incluso sin la presencia del compositor” (Folkestad en Hayes, 2010, p. 115). Dentro de la composición musical, en ocasiones se encuentra su inspiración en cotidianidades que terminan siendo la base de las ideas puestas en una obra, pequeñas cosas que el/la artista significa a través de su propia realidad, “lo cotidiano trabaja en un espacio paradójico, es rutina, pero también es cambio. En él se urde

la trama del mundo, que conserva, cambia y desecha experiencias. En justicia, es allí donde realmente acontece la historia.” (Medina, 2009, p.130). En la composición además, como en todo arte, el/la artista deposita sus emociones a veces inevitablemente, “la expresión libre de una obra musical o la danza más sistematizada, contribuyen a dominar y canalizar las emociones, ya que requiere controlar los gestos corporales y faciales” (Moreno, 2003, p.224), por ello, una obra sería una especie de canalizador de nuestro mundo interno por medio de elementos concretos o abstractos. Respecto a la utilización de las redes sociales en favor del proyecto musical, Fernández (2016) da cuenta de los beneficios que se pueden conseguir mediante ellas y describe las siguientes ventajas:

- a) Reducción de la distancia entre emisor y receptor: una de las características de las redes sociales es que permiten una interacción fluida entre usuarios. (Fernández, 2016, p. 231)
- b) Multimedialidad: permite diferentes formas de exhibir y promocionar la obra combinando elementos de diferente índole: imágenes, audios, videos, texto. (Fernández, 2016, p. 231)
- c) Mayor control del creador sobre su trabajo: las redes sociales permiten al artista tomar las riendas de su imagen y su obra. Ellos pueden tomar decisiones sobre la estrategia de promoción que quieren llevar, el tipo de obras a mostrar, el precio, el público al que dirigirse, etc. (Fernández, 2016, p.232)
- d) Las redes sociales dan la posibilidad de conocer a otros artistas con los que poder colaborar a la hora de llevar a cabo creaciones compartidas.” (Fernández, 2016, p. 233).

Los temas y conceptos anteriormente mencionados serán desarrollados en base a las características del caso de estudio, entrelazando la teoría y conceptos expuestos con los datos encontrados respecto a ello, de este modo serán descritos los procesos que conformarían la identidad musical de un individuo y del territorio en el marco sociocultural de la región de Ñuble.

## **2. Método**

### **2.1 Metodología**

El presente estudio se abordó desde perspectiva cualitativa de la investigación, esta busca producir datos descriptivos desde las propias palabras de las personas, ya sea de manera hablada o escrita y desde la propia conducta observable de quienes proporcionan la información (Taylor y Bogdan, 1987). Dicho estudio posee además un alcance de tipo exploratorio debido a la limitada cantidad de investigaciones halladas respecto a la interrelación de las disciplinas estudiadas en conjunto y que están ligadas a la psicología, música e identidad a nivel regional y nacional. Al ser también de carácter exploratorio, permite conocer y ampliar el conocimiento, y con ello, los saberes disponibles sobre un fenómeno, lo que ayuda a precisar de mejor manera el problema a investigar (Cazau, 2006).

### **2.2 Características del caso**

El área de esta investigación en términos geográficos corresponde a la XVI Región de Ñuble, Chile. Desde el 6 de septiembre de 2018 se constituye la nueva región de Ñuble, formada por las veintiún comunas que componían la provincia de Ñuble, de la antigua Región del Biobío, estableciendo como su capital regional la comuna de Chillán. Comprende un área de 13.178,5 km<sup>2</sup>, que corresponde a un 35,6% de superficie de la antigua región del Biobío. Esta se subdivide, según la Biblioteca del Congreso Nacional (en adelante BCN) en tres provincias: Diguillín con una superficie de 5.229,5 km<sup>2</sup> (39,7%); Punilla con 5.202,5 km<sup>2</sup> (39,5%) e Itata con 2.746,5 km<sup>2</sup> (20,8%) (BCN, 2018). De la distribución territorial entre la nueva región de Ñuble y la región del Bío-Bío de la cual era parte en carácter de provincia, es preciso mencionar que dicha división hace pertinente responder a los objetivos y preguntas de la investigación, en función de la delimitación del territorio y las principales características sociodemográficas que conciernen a la región propiamente tal, esta es la base de la decisión de realizar el estudio en el territorio antes mencionado. De acuerdo con la segunda entrega de resultados definitivos del

Censo 2017, dados a conocer por el Instituto Nacional de Estadísticas, (INE), Ñuble es la región con la mayor tasa de población rural de Chile con un 30,6%. (Ñuble Digital, 2018), este dato podría relacionarse con algunos de los elementos que caracterizan a la región desde una perspectiva cultural/musical y de las inspiraciones que tienen algunos o algunas de sus artistas a la hora de crear sus obras. Estas inspiraciones en ocasiones se adjudican a determinadas problemáticas contingentes pudiendo ser de carácter social, político, ambiental o territorial, y que son transparentadas a través del elemento comunicacional que cumple el arte en sí. Esta región es una zona de mucha tradición y costumbres, se vincula con la imagen más representativa del campo chileno y en general con el Valle Central de Chile, siendo las actividades agrarias, pecuarias y silvícolas sus principales fuentes de economía (BCN, 2018).

### **2.3 Técnicas de levantamiento de información / Instrumentos**

Como técnica se utilizó únicamente la entrevista, que debido al actual contexto de pandemia producto del COVID 19, se estableció la plataforma de reuniones online “Zoom” como el medio para su realización. Taylor y Bogdan señalan las entrevistas cualitativas como flexibles y dinámicas, “las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas” (1992, p. 101). El instrumento utilizado corresponde a la entrevista semi-estructurada, en la que se permite promover el diálogo sin dejar fuera lo necesario para responder a las preguntas de investigación, “por lo que la entrevista adopta un diálogo coloquial o entrevista semiestructurada” (Martínez, 2006, pág.139). Al poseer un diálogo coloquial influencia a que el informante sienta la confianza de responder a las preguntas. Dicho instrumento fue constituido por una pauta de entrevista construida a partir de los objetivos específicos de la investigación, elaborando preguntas del tipo ¿Cómo? ¿Qué? ¿Qué significa? entre otras, esto para que el abordaje de la pregunta de completa libertad al entrevistado o entrevistada. Se realizaron dos entrevistas a cada participante con una duración aproximada de entre 50 y 60 minutos cada

una, la primera de ellas con un fin introductorio y contextualizador, con la intención de amortiguar la imposibilidad de realizarlas presencialmente, la segunda, de carácter más profundo y específico, apuntando directamente a los objetivos. El tipo de entrevista “facilitó la recolección y el análisis de saberes sociales cristalizados en discursos, que han sido construidos por la práctica directa y no mediada de los protagonistas” (Tonon, 2009, pág. 50). Para un análisis más exhaustivo de los datos, las entrevistas fueron registradas en formato de video previa autorización de los y las participantes, para ello se utilizó la herramienta de grabación de la plataforma Zoom y un software externo denominado OBS para respaldo en caso de algún error de la plataforma.

## **2.4 Muestra**

La población “es un conjunto definido, limitado y accesible del universo” (Vieytes en Millán, 2015, p. 164) en esta investigación, la muestra está compuesta por músicos/as mayores de 18 años habitantes de la región de Ñuble y que participaron de la escena musical local durante los últimos 2 años. Los y las participantes fueron seleccionados a través de un muestreo de tipo intencional, que se entiende como “aquel en el que los sujetos de la muestra no son elegidos siguiendo las leyes del azar, sino que de alguna forma intencional” (Ruiz, 2012, p. 64). El muestreo intencional será de tipo opinático, en donde “el investigador selecciona los informantes que han de componer la muestra siguiendo un criterio estratégico” (Ruiz, 2012, pág. 64).

## **2.5 Procedimiento**

El levantamiento de los datos se realizó en el plazo de 3 meses desde junio hasta agosto del presente año, la totalidad de las entrevistas fueron realizadas a través de la plataforma online Zoom entre los días 16 de junio y 13 de agosto, alternando semanalmente entre hombres y mujeres, lo anterior desde una decisión metodológica por contrarrestar la antigua y actual brecha de género existente a nivel internacional con respecto a la participación de las mujeres en al menos la industria

musical, por ello la muestra de este estudio está compuesta por la misma cantidad de mujeres y hombres. Se realizaron 2 entrevistas a cada integrante en un lapsus de entre 2 a 5 días entre cada una, en la segunda, de carácter más profundo, cada participante comenzó narrando sus vivencias en base a fotografías propias donde se reflejara visualmente parte de sus características como artistas, dicha actividad se realizó con el fin de conectar al músico o música con las emociones y sensaciones vividas en el momento de la fotografía y así generar una suerte de encuadre simbólico con el hilo conductor de la entrevista. Esta técnica es denominada entrevista fotográfica y su objetivo según Serrano, Revilla y Arnal (2016) es “considerar cómo los sujetos elaboran discurso oral tras la presentación de imágenes fotográficas, aportando sus propias perspectivas, puntos de vista y cómo narran sus vivencias junto con las imágenes” (p.74).

Conforme al tipo de consentimiento, contemplando la imposibilidad de realizar las actividades de forma presencial, este fue acordado mediante una invitación de participación al estudio en el que se consideró el registro de las entrevistas en formato de video con previa autorización de cada participante.

## **2.6 Técnicas de Análisis de datos**

Los datos fueron revisados a través de un análisis cualitativo basado en la teoría fundamentada, que en palabras de San Martín Cantero (2014), tiene como objeto de investigación la acción humana a través del desarrollo de interpretaciones del mundo de los sujetos. “En la teoría fundamentada los significados construidos intersubjetivamente entre investigadores y participantes son fundamentales para teorizar respecto de la realidad investigada” (San Martín, 2014, p. 107). El proceso de codificación se llevó a cabo mediante la codificación abierta, referido a un “proceso analítico por medio del cual se identifican los conceptos y se descubren en los datos sus propiedades y dimensiones” (Strauss y Corbin, 2016, p. 110) y la codificación axial, entendida como “proceso de relacionar las categorías a sus subcategorías, denominado *axial* porque la codificación ocurre alrededor del eje de una categoría, y enlaza las categorías en cuanto a sus propiedades y dimensiones”.

(Strauss y Corbin, 2002, p. 134). Para facilitar los procesos antes mencionados se utilizó como herramienta de apoyo el software Atlas Ti v8.

A continuación, se detallarán: a) tabla de participantes, b) tabla de recogida de información y c) tabla de códigos.

**a) Tabla de participantes**

<b>Entrevistado/a</b>	<b>Sexo</b>	<b>Lugar de Residencia</b>	<b>Género con el que se identifica</b>	<b>Formación musical</b>
Nº1	Hombre	Recinto/Chillán	Alternativo/Adaptativo	Autodidacta
Nº2	Mujer	Chillán/Cobquecura	Trova/Rock	Autodidacta
Nº3	Hombre	Tres Esquinas de Cato	Folklore Latinoamericano	Autodidacta/Clase de guitarra
Nº4	Mujer	Chillán	Folklore/de raíz	Autodidacta/Clase de guitarra
Nº5	Hombre	Chillán	Folklore/de raíz	Autodidacta
Nº6	Mujer	Chillán	Trova/Folk	Autodidacta

**b) Tabla de recogida de información**

<b>Instrumento</b>	<b>Tópicos</b>	<b>Preguntas</b>
Entrevista semi estructurada nº1	-Formación autodidacta/no autodidacta. -Características musicales personales. -Estilo/genero con el que se identifican.	1. ¿Cómo comenzó el gusto por la música? 2. ¿Cómo ha sido tu proceso de formación? 3. ¿Cuánto tiempo hace que practicas el/los instrumentos? 4. ¿Eres parte de algún proyecto musical actualmente? ¿Cómo nace este proyecto? ¿Qué rol cumples dentro de este? 5. En cuanto al estilo musical, si tuviéramos que ponerle un nombre a lo que te dedicas, sin

	<p>-Formas de composición.</p> <p>-Emociones en las composiciones.</p> <p>-Influencias musicales.</p>	<p>necesariamente etiquetarlo en uno en particular, ¿Cuál/es sería ese estilo?</p> <p>6. ¿Cómo son los procesos de interpretación o composición de tus canciones?</p> <p>7. ¿De qué forma una composición es más especial que otra? ¿Tienes alguna más importante para ti?</p> <p>8. ¿Qué estilos/géneros o artistas musicales escuchas a diario?</p> <p>9. ¿Qué significado le das en general a la música?</p>
<p>Entrevista semi estructurada n°2</p>	<p>- Emociones en las composiciones.</p> <p>-Identidad Musical.</p> <p>-Características musicales personales.</p> <p>-Contexto tempoespacial.</p> <p>-Autogestión en Ñuble.</p> <p>-Identidad de la región.</p>	<p>1. Respecto a la fotografía, ¿Qué emociones estaban presentes en ese momento? ¿De qué forma esa fotografía refleja tu identidad como músico/a?</p> <p>2. ¿Has oído hablar del concepto de Identidad Musical? ¿Cómo lo definirías según tus ideas?</p> <p>3. ¿Qué características crees que son propias de tu persona como músico/a?</p> <p>4. Relacionando esto con tu proyecto, ¿cómo se relaciona el contenido de tus letras con tu estilo de vida?</p> <p>5. ¿Cómo influye el contexto y el lugar donde vives en tu desarrollo como artista?</p> <p>6. ¿Cuál es la importancia de la autogestión en la escena musical actual de Ñuble? ¿Cómo se desarrolla? ¿Quiénes participan de ella activamente?</p> <p>7. ¿De qué forma se podría hablar de una Identidad Musical de Ñuble en estos momentos, pensando en su totalidad como región y la cantidad de estilos que están emergiendo de ella?</p>

**c) Tabla de códigos**

<b>Categorías</b>	<b>Códigos</b>	<b>Fundamentación</b>
Identidad Musical a nivel unipersonal.	Características musicales personales	26
	Formación autodidacta	28
	Formación no autodidacta	2
	Influencias musicales	37
	Estilo/género con el que se identifican	10
	Identidad Sonora	2
	Proyecto musical	7
	Objetivos del proyecto	5
	Roles en el proyecto	22
	Proyección musical	2
	Performance musical	11
	Gestión de fechas	4
	Composición	6
	Elaboración de flyers	4
	Uso de redes sociales	10
	Cotidianidades	23
	Emociones en las composiciones	39
	Formas de composición	36
	Composición en etapas o procesos de la vida	5
Identidad Musical a nivel territorial.	Identidad de la región	34
	Música de raíz	6
	Memoria histórica	6
	Territorio	12
	Sentido de pertenencia	20
	Presencia de mujeres en la escena musical de la región	6

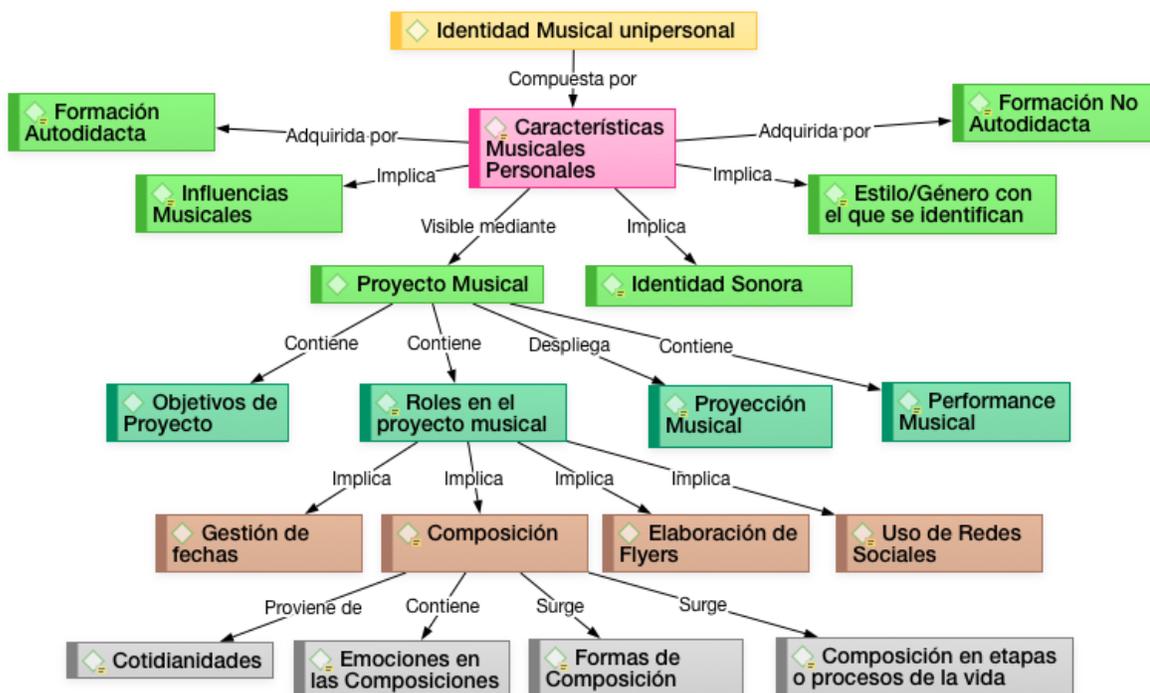
Contexto temporo-espacial	24
Música en comunidad	1
Trascendencia de la música de raíz	3
Oralidad	2
Memoria musical colectiva	2
Importancia del registro de material	1
Recopilación de repertorio	10
Influencia del entorno en el desarrollo como artista	6
La familia en el desarrollo como artista	14
Trascendencia generacional	4
Brecha de género en la música	3
Espacios y escenarios en Ñuble	21
Críticas al desarrollo del arte en la zona	19
Limitaciones para surgir musicalmente en Ñuble	5
Centralización de la música en Ñuble	3
Autogestión en Ñuble	29
Colaboración entre pares	16
Impacto del COVID 19 en la música	4

### 3. Resultados

Los resultados se dividen en los siguientes apartados: 1) *Identidad Musical desde una perspectiva unipersonal* y 2) *Identidad Musical a nivel territorial*. Cada uno de ellos es esclarecido mediante un esquema de codificación axial y citas textuales extraídas de los relatos de la población de estudio. Los participantes son identificados bajo nombres ficticios, a fin de resguardar el anonimato, y sus respectivos roles musicales.

### 3.1 Identidad Musical unipersonal

El siguiente esquema establece como categoría de base la Identidad Musical Unipersonal, entendida por una subcategoría identificada como: Características Musicales Personales.



Esquema 1. Identidad Musical Unipersonal. Elaborado por Diego Meriño Troncoso en software Atlas Ti v8.

#### 3.1.1 Identidad Musical unipersonal

Desde una perspectiva individual, las respuestas de los y las participantes hacen alusión a las cualidades y características que los diferencian del resto de los/las demás músicos/as, de la búsqueda a veces inconsciente de encontrar una particularidad propia, que refleje lo que realmente quieren comunicar mediante el arte y que si bien se puede tener un mismo fin, los medios para él son inherentes a cada uno/a. Esta identidad está permeada además por influencias externas de cualquier carácter, que si bien podrían ser un mismo estímulo, es la singularidad

de cada persona de identificarse y transformar aquello en algo auténtico que termina siendo qué los/las caracteriza.

Tiene que ver con varias cosas po hueón, con lo que la persona transmite, con lo que la persona quiere llegar a ser y lo que es también, lo que logra, lo que quiere lograr en el espectador y lo que también, lo que logra po hueón que de repente no es la misma cosa, pero pa mi como tiene que ver con eso la Identidad Musical, lo que uno, o sea lo que uno quiere decir también con su arte po cachai. (Hombre, cantautor chillanejo).

Ocurre harto como que hay cuestiones muy similares pero eh, hay algo que te distingue del resto, a mí por lo menos intento que sea así, o sea yo no tengo problema en reconocer lo que me influencia para componer pero siempre trato de que sea mío cachai o sea que mi historia esté presente ahí, y eso para mí es la música, como lo que te distingue a una cosa de otra en cuanto a la música, tiene que ver obviamente con la historia, con el suelo, con el paisaje, con todas esas cosas, eso se traduce para mí, en un plano como colectivo y personal, eso se refleja o sea como que toda tu historia y todas tus vivencias van eh, están presentes en la forma de cantar por ejemplo. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Esta identidad entonces estaría compuesta por características de una persona de manera que la distinga o asemeje musicalmente de otra.

### **3.1.2 Características Musicales Personales.**

Características de un músico o música conformadas por las habilidades y/o aptitudes propias en el rubro y adquiridas por experiencias e influencias no solo de carácter musical, sino de cualquier tipo de arte por el que la persona se sienta atraída, dichas características incluyen las formas de expresión y emociones con las que se acoplan sus composiciones/interpretaciones.

Mis letras mis canciones son súper mías po de hecho como que nunca he cachado en qué estilo bien clasificarla, pero es que el hecho del denunciar

en las letras pa mí es como algo que yo lo he hecho en todos los estilos musicales en los que está, como súper mío lo siento cachai, aunque haya otras músicas y músicos que lo hacen igual pero como que no sé decir las cosas como también de, como de algo súper dulce una melodía súper bonita y na na pero tirando el manso palo, así como que eso cachai, como lo más que me identifica y me gusta en realidad (Mujer, cantautora chillaneja).

Creo que mi música siempre está pensada como desde aquí, desde aquí siempre, y influye buta pa mí influye todo así como la historia, la situación socioeconómica eh, la sexualidad, pa mí eso me compone como músico, todas esas aristas que te voy mencionando son cosas que me componen a mí como cantautor y como intérprete, son pocas las cosas que te menciono pero para mí son como lo más importante. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Estas características serían una conjunción entre elementos particularmente personales, incluso no musicales, y otros adquiridos a través de las influencias en la formación artística de cada sujeto/a, pudiendo esta ser de carácter autodidacta o no.

### **3.1.3 Formación Autodidacta**

El/la músico/a autodidacta no es quien se instruye en instituciones especializadas en impartir clases de música o instrumento, es quien aprende por iniciativa propia siendo la búsqueda incesante la base de su experiencia de aprendizaje.

"El autodidacta es el que aprende por sí mismo. No tiene maestro. Se ajusta a la lógica del ensayo y el error. Pregunta, busca, lee y relee, maneja libremente su tiempo más que ninguno. (...) El modelo de formación autodidacta se basa en la autonomía con la que el aprendiz adquiere su oficio." (Menin, 2000, p. 3).

Una de las particularidades compartidas en común por la mayoría de los/as participantes de esta investigación es que en algún punto de la trayectoria de sus

aprendizajes, su formación fue mera automotivación por adquirir las destrezas que hoy les caracteriza.

Pucha igual yo partí chiquitita eh, mis papás mis dos papás son autodidactas siempre musicales, fueron cantautores mi mamá, siempre mi mamá igual era como conocida acá en Chillán cantando en actos políticos (...) en ese tiempo yo leía música más chiquitita po, después con los años dejé de practicar y se me olvidó completamente y en ese tiempo como que mantuve siempre ligada como pero de manera súper autodidacta siempre con la música tocando piano, la flauta, la guitarra, cantando aprendiendo técnica vocal. (Mujer, cantautora chillaneja).

Ahí algunos tips no más de repente pero no muchas lecciones ni videos nada, así como autodidacta no más, y básico en realidad po hasta el día de hoy súper básico, tampoco le pego mucho. (Hombre, músico compositor chillanejo)

Yo no sé nada de música, nada, ni un poco. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Esta última cita no hace referencia a la praxis, mas bien da cuenta de una escasez de conocimiento teórico respecto a la música en un sentido más técnico. En las respuestas de algunos/as de los/as entrevistados/as aparece un elemento interesante de mencionar y que toma relación con la manera de aprender a ejecutar y/o dominar los instrumentos a través de la interpretación de las obras que les influyen, como por ejemplo la forma en que se rasguea una guitarra o en que se alza la voz, siendo la intención y las influencias elementos a considerar para la formación de cada uno/a.

### **3.1.4 Influencias Musicales**

Aquellos géneros, artistas, culturas y subculturas que inciden tanto en las formas de componer e interpretar piezas musicales, como en ideologías, creencias y

elementos que se impregnan en la vida de una persona. Dichas influencias no necesariamente deben ser ligadas al ámbito musical, sino a cualquiera de la interminable lista de tipos de arte.

Para mi Violeta Parra es una inspiración en su visión de vida cachai, cómo ella enfocaba la vida y como eso lo traspasaba a las letras y formaba poesía cachai, entonces para mi ella me inspira pero no desde la música tal sino desde sus libros cachai. (...) cuando de repente se me corta la inspiración de escritura, escucho los versos de Spinetta que me encanta que hay versos que son tan subjetivos o casi todo es muy subjetivo la música de él pero es como, como que juega tanto con eso como con las palabras y la transforma y le cambia el sentido y las conecta con otras cosas. (Mujer, cantautora chillaneja).

Yo siento que la música que yo hago se notan absolutamente mis influencias, que es como tú decí la música así de mi adolescencia, la música que quizás me gustaba cantar, por la música que me marcó de alguna manera pero igual me gusta caleta porque afortunadamente no hay nada que me haya dejado de gustar como que son cosas que aún me siguen gustando. (...) creo que eso de imitar igual es como una parte del comienzo como que mientras más experimentai eh mientras más tocai te vai descubriendo a ti a través de la música, como que van saliendo cosas tuyas después po después de esa influencia que igual siempre se van a notar, yo creo inevitable y en realidad creo que es bacán que se noten pero después como que igual siento que además de eso sale algo de una también, inevitablemente. (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

La variedad de influencias y la mezcla entre ellas, más los atributos de cada persona musicalmente o no, en ocasiones darían como resultado una suerte de identidad en el sonido propio en ellos/as.

### **3.1.5 Identidad Sonora**

Si establecemos a muy grandes rasgos la identidad a un nivel individual como propiedades o elementos inherentes de una persona, la identidad sonora podría

ser la búsqueda de cada persona de adquirir y establecer características musicales auténticas y originales, cualidades sonoras y/o formas de expresión propias que contribuyan a su identidad musical y/o personaje artístico.

Tengo que tocar guitarra e invertir en la wea y comprar pedalitos todas esas cuestiones, *tratar de cachar tu sonido* y todas esas cosas, pero en el fondo hay igual instrumentos igual que me gustan así como, las percusiones los djembé, no sé me gustaría también aprender de viento, son entretenidos, y el canto también mejorarlo po igual es un buen instrumento, si po es un instrumento igual es súper importante y se puede invertir en ella también po, así como también hay pedales. (Hombre, músico compositor chillanejo).

Además sí me gusta mucho el sonido del nylon, de las cuerdas de nylon, para tocar mis canciones por lo menos sí. (Hombre, cantautor chillanejo).

### **3.1.6 Estilo/Género con el que se identifican**

Una persona podría identificarse con elementos de cualquier carácter, desde un plano espiritual hasta uno terrenal, desde algo cuantificable hasta algo que no, desde lo natural hasta lo artificial, creencias, ideologías, ideas, arte, teniendo en cuenta además que el verbo identificar proviene de la palabra Identidad (Real Academia Española, 2014).

Ahora último he considerado que toco más como, es como entre Trova, Folk, o sea como no Folk sino que Folcklore cachai, como Folcklore eh Latinoamericano puede ser como eso me identifico más, pero en realidad bien o sea eh, cuando hablamos de Folcklore yo me considero bien latinoamericano de hecho eh, no sé hay hartas cosas hay de a poco ir trabajando como el Cha Cha Cha, Bossanova no sé, distintas cosas, si po, Cumbia Colombiana también, también está los peruanos tienen muy buena música, estuve un poco también pegado con la música Afro Peruana y, bueno ahí hay hartos el tema Afro también me interesa hartos los tambores, pero ahí vamos aprendiendo. (Hombre, cantautor chillanejo).

Hablando como en términos muy genéricos me identifico con el Folk, pero igual como eso por decirte algo muy genérico. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Siempre tuve el bichito como del Folk, de la canción popular, como que por ahí creo que me puedo encasillar un poco (...) puede ser trova pero igual es quizás también es diferente porque igual fusiono hartas cosas como que de hecho cuando compongo cuando me siento así digo, no me pongo como una limitancia así si el día de mañana me nace hacer una Cumbia la voy a hacer, o si me nace hacer un Vals Peruano lo voy a hacer, cachai así como que no sé, hasta su canción media Punk la voy a hacer igual cachai como que no me pongo como una limitancia de un estilo (Mujer, cantautora chillaneja).

Es como Alternativo en realidad po, medio Alternativo, o sea, es una etiqueta que podría ponerse cualquier banda del mundo actualmente po, pero yo creo que es bastante alternativo y adaptativo, yo creo que más que alternativo, adaptativo. (Hombre, músico compositor chillanejo).

No sé, le he preguntado a mis cercanas amigos amigas y todas me han dicho claro que Folk es como lo más cercano eh, así que te voy a responder eso po, Folk, pero yo en realidad creo que no sé, hago de todo y creo que incluso hago más Pop que nada, tengo mucha influencia de como, de la cultura Pop. (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

Esta identificación con algún determinado género/estilo musical, según la totalidad de los/as participantes de este estudio sería en función de poder dar una orientación del tipo de música con el que el artista expresa su arte o bien distinguirse de algún otro género, así mismo recalcan su bajo interés por etiquetar su trabajo dentro de casillas que terminarían solo limitándoles.

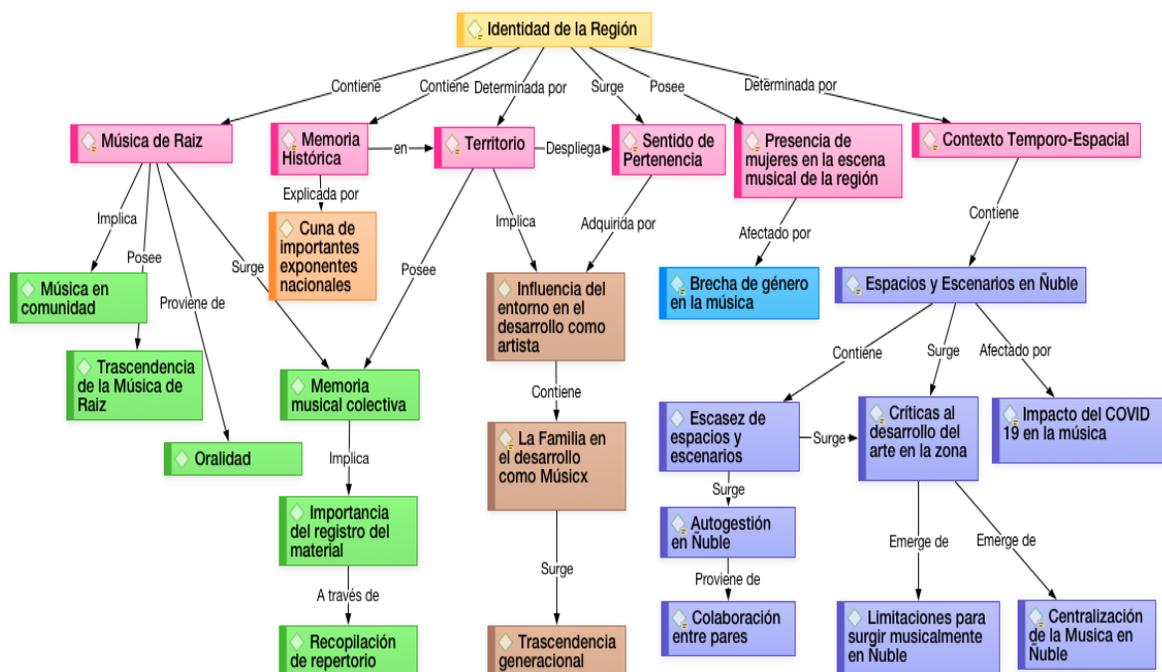
### **3.1.7 Formación No Autodidacta**

Por formación no autodidacta se entenderá aquel aprendizaje recibido en carácter de clases o tutorías, impartidas por alguna persona, institución o entidad formal/no formal para la instrucción de determinada área de la música o instrumento, en la cual el desarrollo del aprendizaje esté basado en contenidos teórico-técnicos en paralelo a la praxis.

Yo igual sigo tomando clases entonces igual nos mantenemos siempre atareados, estoy en clases de canto y estoy en clases de guitarra chilena, que llevo como van a ser dos años casi de eso. (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

### 3.2 Identidad Musical en Territorio

En el siguiente esquema se detallan los elementos que forman parte de la categoría central denominada Identidad de la Región, haciendo alusión a la región de Ñuble y las aristas que la componen. Estas últimas son denominadas como: a) Territorio, b) Memoria histórica, c) Sentido de Pertenencia, d) Música de Raíz, e) Contexto Temporo-Espacial y f) Presencia de mujeres en la escena musical de la región.



*Esquema 2. Identidad Musical en Territorio. Elaborado por Diego Meriño Troncoso en software Atlas Ti v8.*

### **3.2.1 Identidad de la Región**

La riqueza cultural de la región se sustenta principalmente en actividades vinculadas a la agricultura, ganadería, arte, turismo, entre otras. Su identidad por ende está estrechamente ligada a dichas actividades, teniendo en cuenta además que es una región donde sus límites alcanzan tanto la zona cordillerana como la costera,

“el criterio principal para definir lo regional en términos culturales corresponde a la articulación de diferencias (micro) culturales frecuentemente complementarias, aunque internamente jerarquizadas dentro de una unidad expresada por cierto estilo de vida y por ciertas formas simbólicas, sociolectos, canciones, fiestas, hábitos alimentarios, etcétera, difundidas por toda el área regional y consideradas como emblemas de la región.” (Lomnitz en Giménez, 1994, p.166)

Como lo que te distingue de los otros, eso es para mí, como en cuanto a música, entonces pa mi por ejemplo la región de Ñuble sí tiene Identidad Musical porque se distingue de otras cachai, o sea ahora obviamente está todo mezclado y todo ha avanzado y todo, pero en cuanto a la música que es como vernácula, sí se distingue para mí. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Ñuble, como fue mencionado en apartados anteriores es la región de Chile con mayor tasa de ruralidad, siendo esta la base de un legado de costumbres y tradiciones que han perdurado durante décadas a lo largo de la historia del territorio, que según algunos/as entrevistados/as podría haber sido una gran razón para oficializar su carácter de región.

### **3.2.2 Territorio**

Este territorio distribuido en grandes zonas rurales, lo componen 3 provincias que llevan por nombre: Provincia de Diguillín, Punilla e Itata, de las cuales en total suman 21 comunas y una extensa lista de sectores dentro de ellas, siendo

Chillán su capital regional. La identidad respecto del territorio en este sentido se ve reflejada en las principales actividades sectorizadas y antes mencionadas dentro de los límites de la región.

Por una parte por ejemplo además de todo lo que te he mencionado que la historia, que es como se relaciona la gente en este territorio cachai eso todo influye para mí también por ejemplo por cuestiones muy prácticas que aquí por ejemplo generalmente aprendís de guitarra cachai, no aprendí otra cosa, generalmente uno aprende guitarra y aprende de una manera muy básica, y una manera muy solitaria, entonces creo que eso por ejemplo en lo práctico que tiene que ver con vivir acá po. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Como me pasa que, que la región de Ñuble para mi es como un campo gigante, un campo gigante que tiene cordillera y que tiene mar cachai al mismo tiempo, y es una de las pocas partes de Chile donde tenemos eso tan cerquita a una hora y media tenemos el mar y al otro lado tenemos la cordillera entonces energéticamente yo siento que es un lugar súper potente po súper inspirador, viéndolo como geográficamente. (Mujer, cantautora chillaneja).

Bajo el suelo de este territorio yacen tradiciones y prácticas muy notorias y trascendentes que continúan generación tras generación y que ya son parte de una especie de memoria colectiva común entre la gente, siendo parte de ella además los y las artistas y personajes históricos oriundos de esta zona.

### **3.2.3 Memoria histórica**

Dentro de esta región existen comunas de las cuales provienen 2 de los artistas más importantes de nuestro país y del folcklore nacional, Violeta Parra Sandoval y Víctor Jara Martínez, la primera, oriunda de las cercanías de San Carlos, Provincia de Punilla y específicamente San Fabián de Alico, sector precordillerano de la región, y el segundo originario de San Ignacio, Provincia del Diguillín, particularmente de un sector llamado Quiriquina a pocos kilómetros de la comuna, son quienes han dejado un interminable legado cultural al país. No es casualidad la cantidad de cantautores, cantautoras, o bien cantoras,

esparcidos por la región y que probablemente sean influenciados por dichos artistas, su contenido lírico y su visión de la vida en general. Por otro lado, Ñuble también ha sido también cuna de importantes artistas como Claudio Arrau, reconocido pianista nacido en Chillán, y Ramón Vinay, cantante de ópera también oriundo de esta ciudad.

En la mañana puta la cordillera se ve pal otro lado, se ve bonito po hueón, yo tomo desayuno con el sol pegándome en la cara, a las siete de la mañana, rico po hueón, pa allá hay unos avellanos europeos, unas cuestiones y unos caballos, y así vivo yo po, de alguna forma también igual tenemos como algunos, algo tenemos en común con ellos po hueón (refiriendo a Violeta y Víctor), como alguna parte conceptual no sé po hueón, con la no me acuerdo si se llamaba Margot Loyola, andaba acá po hueón yo me acuerdo, mi abuelo contaba que él la veía po que la loca andaba así llena de hueas así con una guitarra al hombro y unos bolsos y hueá cachai, y caminaba kilómetros y kilómetros po hueón, o sea mi abuelo igual me contaba no más po. (Hombre, cantautor chillanejo).

Bueno las composiciones de Violeta Parra también, que Violeta Parra igual tiene esas dos partes po como de creadora y de investigadora (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Para mi Violeta Parra es una inspiración en su visión de vida cachai, cómo ella enfocaba la vida y cómo eso lo traspasaba a las letras y formaba poesía cachai, entonces para mi ella me inspira pero no desde la música tal sino desde sus libros cachai. (Mujer, cantautora chillaneja).

Como menciona uno de los participantes, algo tendríamos en común con estos artistas, y ese algo probablemente tiene que ver con el ecosistema cultural que envuelve a la región, entregándonos además una sensación de pertenecer al lugar.

### **3.2.4 Sentido de Pertenencia**

Para los participantes del estudio, Ñuble es un total ecosistema en el que habita el arte de todos los tipos y estilos, se sienten parte de la comunidad, del territorio y de la cultura en general de la zona, se distinguen además de otras zonas y ciudades del país mencionadas por ellos y ellas mismas, lo que da cuenta también del sentido de diferenciación con respecto un grupo o subcultura externa a la región, haciendo alusión al “nosotros” y el “ustedes”.

Pero encuentro que Chillán yo no lo cambio por Concepción, aparte ese como ecosistema que tiene Chillán son como de artistas fuertes igual po hueón son buenos los cabros hueón, yo los encuentro a todos súper buenos hueón (Hombre, cantautor chillanejo).

Yo en realidad soy de Santiago o sea, yo creo que soy más de acá a estas alturas pero yo nací allá y viví allá hasta como los ocho años eh, pero después me vine a Chillán y en realidad siempre me sentí como de acá porque como mi familia es de San Carlos siempre me sentí más de acá que de allá, y vivo acá hace harto rato, está muy vivo. (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

Siempre he comentado que si bien como políticamente creo que no va ni me viene que Ñuble sea región pero po un tema de Identidad me siento como bien con que Ñuble sea región porque yo estuve en Conce viviendo como, iba a la U en Conce como cuatro años, y siempre me diferencié mucho del Bío Bío en realidad, sentía que pa acá es como otra cosa na que ver, entonces me es muy acertado que Ñuble sea una región diferente. (Hombre, cantautor e intérprete chillanejo).

Esta distinción relatada por el entrevistado además tiene relación con una razón mencionada anteriormente vinculada a la necesidad de que Ñuble pasase de ser provincia a región, siendo un motivo además para el estudio de estos fenómenos sociales y territoriales. El sentido de pertenencia también fue comentado por una entrevistada en un carácter de facilitador de la formación de comunidades, hecho que relató como muy común en las generaciones pasadas donde a través de estos grupos sociales y la oralidad en los discursos se

traspasaban costumbres, canciones e historias, siendo la música de raíz un elemento importante a lo largo de todo este territorio.

### **3.2.5 Música de Raíz**

Algunos de los/as músicos/as que respaldan esta investigación dedican tiempo de sus vidas a una gran labor cultural denominada *recopilación de repertorio*, actividad que consiste en recaudar piezas musicales, contenido lírico, melodías, historias, etc, en su mayoría de carácter folclórico/tradicional, desde las entrañas de los sectores muchas veces rurales, otras veces urbanos, y que están en manos y cabezas de quienes mediante la *oralidad*, resguardan la *trascendencia generacional* y permanencia de estas obras, las cantoras y cantores.

Cuando te digo eso me hace mucho sentido la música de raíz, la música tradicional que distinto a como se podría pensar que este Folcklore que como post dictadura y que es muy frío y que a nadie le gusta mucho y lo encuentran medio fome porque claro no tiene que ver con la gente precisamente sino que es un invento (...) Por ejemplo en El Carmen o en toda la provincia de San Ignacio está llenísimo de cantoras, tengo un amigo igual que hizo investigaciones allá y realmente es impresionante, está muy vivo como que quiere parecer que no pero en realidad sigue súper vigente la música rural o sea el mundo musical rural sigue súper vigente. (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

Este tipo de música es característico de varias zonas a lo largo de todo el país y por ende refleja una particularidad del tipo de folklore que representa a Chile. Acá, tendría además un valor fundamental vinculado a los y las exponentes que le dan dicha particularidad y que nacieron en las entrañas de este suelo.

### **3.2.6 Contexto Temporo-Espacial**

Se ofrecen distintas perspectivas respecto a qué, quiénes y cómo se consolida una posible escena actual en lo musical en la región, por un lado los y las participantes refieren a un abanico de colores artísticos que podrían dar un encabezado o idea cercana a lo concreto respecto a Ñuble culturalmente

hablando, por otro lado, también existe la idea de que se está en proceso de, y de que se cuenta con una sólida base histórica que es decorada con el transcurso de las generaciones, sin embargo, todos y todas coinciden en que este territorio refleja ya un contexto particular y característico. En el marco de los espacios y escenarios habilitados para la expresión de los/as artistas en la región, a pesar de esta gran riqueza cultural, las/los participantes consideran una dificultad importante la escasez de instancias para el desarrollo del arte y la proyección del mismo, dificultad por la cual dentro de los relatos emergieron críticas en base a la gestión de las autoridades para promulgación de estos espacios, que por consecuente ha traído como necesidad las instancias de autogestión y colaboración entre las entidades asociadas a las ramas del arte.

Es la misma diversidad que existe aquí también que existe entre las personas que, bueno que existe en todo el mundo pero llevándolo aquí a la región, como te decía po es un campo gigante que tenía montaña y que tenía mar cachai, o sea que tenía tierra y tenía agua, tenía aire entonces como que hay toda ahí una combinación muy inspiradora. (Mujer, cantautora chillaneja).

Como en el tema del subconsciente colectivo cachai que todos hemos vivido cosas similares y hemos visto cosas similares cachai como, no sé po, igual la gente hasta, desde nosotros que tenemos edades similares, o sea no sé pero más o menos la misma cachai, eh hasta los que son no sé po, hasta los que tienen ochenta años cachai, de alguna u otra manera hemos crecido juntos po cachai, entonces tenemos cosas medias similares y de repente la gente que vive en la misma ciudad es como, tenemos conceptos similares cachai eh, lugares que hemos visto. (Hombre, cantautor chillanejo).

Creo que la Identidad habla sobre lo que sucede cuando un grupo de gente comparte un mismo lugar, una misma geografía eh un mismo idioma eh, mismas costumbres eh, mismos quehaceres eh y a pesar de todo lo diverso que puede ser un grupo numeroso de gente eh, son muchas cosas en común,

muchas cosas que se van reflejando cuando tú compartes un espacio con gente y entre esas cosas que se van reflejando claro que las artes eh reflejan eso cachai (...) creo que la música va reflejando un poco las vivencias experiencias de las personas y creo que mientras existan personas cachai aquí, viviendo aquí y que mientras vivir en este lugar tenga que ver con su gente y su geografía cachai y el lenguaje que existe aquí, la música va a relatar eso (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

Pese a la variedad del ecosistema cultural que caracteriza a la región, sus artistas coinciden en la urgente necesidad de disposición de espacios e instancias por parte de las autoridades para el desarrollo del arte en el territorio, que por años ha sido sostenido a través de la autogestión entre ellos y ellas mismos/as, hecho que en un sentido positivo conlleva a la colaboración independiente entre cada artista y/o rama del arte, pero que dificulta sus proyecciones. En esta misma línea, y no solo en el contexto local sino también nacional e internacional, las críticas están dirigidas además a las pocas y a veces nulas oportunidades que se brindan a las mujeres dentro de los escenarios y eventos ligados al ámbito musical.

### **3.2.7 Presencia de mujeres en la escena musical de la región**

Finalmente, en el contexto local y particularmente en el marco de la celebración del día de la música a nivel nacional el día 4 de octubre, fecha conmemorada por el natalicio de la cantautora nacional Violeta Parra, la actual Seremi de Cultura de la región asegura haber implementado criterios de Paridad de Género y Territorialidad para la selección de artistas postulantes a la actividad, esto a fin de contrarrestar la importante brecha de género en la participación de mujeres en la escena musical nacional y la descentralización de las principales actividades realizadas en la ciudad.

Me ubicaron para que fuera a tocar a esta instancia pero porque no conocían cantautoras mujeres en Ñuble y ahora se conocen muchas yo he conocido un montón y todas según son geniales, no creo que yo haya sido la única en ese momento yo creo (...) increíble como en tres años que es poco tiempo eh, se

fueron no sé como encajando las cosas, como un engranaje eh y ahora nos conocemos bastante se conocen muchas muchas cantautoras mujeres y cada vez hay más entonces muy bacán, muy bacán eso, también recordarlo. (Mujer, cantautora e intérprete chillaneja).

#### 4. Discusión y Conclusiones

En relación a lo expuesto, se presentarán las conclusiones de la investigación por medio del cruce de información entre la evidencia teórico-empírica y los resultados de cada objetivo. A lo largo de este apartado de conclusión y discusión se incluirán reflexiones del investigador.

El presente estudio tuvo como objetivo conocer los significados sobre *Identidad Musical* desde la perspectiva de músicos y músicas de la región de Ñuble. Dicho concepto fue abordado en un primer objetivo desde un punto de vista individual haciendo alusión a características propias de una persona musical y en segunda instancia, comprendido a nivel de territorio en la región de Ñuble.

En primer lugar, en base al objetivo número uno se buscó analizar los significados sobre el concepto de *Identidad Musical* a nivel unipersonal que aparecen en los relatos de los y las músicos/as de la región. De acuerdo a lo expuesto por los y las participantes, esta identidad estaría compuesta por características musicales personales de cada artista o agrupación artística, adquiridas a lo largo de sus formaciones como músicos/as, en una suerte de interrelación entre la persona y elementos externos como los distintos contextos en los que cada uno/a se desenvuelve. Estos contextos estarían definidos desde el propio núcleo familiar hasta la cultura dominante de un país, atravesando por las distintas subculturas, ideologías y creencias a las cuales se podrían vincular. En la cultura occidental, la música es vista como algo personal y una forma de definirse a sí mismo y a los demás, de esta forma cumple un importante rol cultural como medio expresivo y afectivo (Dibben, 2002). En este sentido, cada contexto brindaría a una persona elementos con los cuales identificarse o diferenciarse con/de otra. Los medios de comunicación, amigos y familia, principales instancias educativas dentro del ámbito

informal (Vera, 2006), realizan una importante influencia y labor formativa -tan positiva como negativa- en relación con el conocimiento y las preferencias sobre los estilos musicales. Esta influencia también es notable en el consumo cultural-musical y en el estilo de vida de los adolescentes, actuando incluso en su comportamiento y personalidad (North & Hargreaves, 2007). Los y las participantes relatan mantener en algunas ocasiones muy vivas y notorias sus influencias musicales, de las cuales a veces consciente o inconscientemente extraen elementos que posteriormente se entrelazan con las cualidades propias formando una nueva característica auténtica y original. La totalidad de ellos y de ellas considera no encasillarse en algún estilo o género musical determinado, esto para no establecer etiquetas que finalmente solo acabarían limitando su desarrollo como artistas, no obstante, sí manifiestan tener ciertas orientaciones e inclinaciones con las cuales poder identificarse y/o diferenciarse, bajo esta lógica,

“el placer que provoca la música popular es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad es un proceso de inclusión y de exclusión.” (Frith, 2001, p.7).

De esta producción de identidad se desprende lo que un participante llamó *Identidad Sonora*, haciendo referencia a la búsqueda del artista por encontrar y expresar una cualidad sonora auténtica, un elemento característico propio y diferenciador de los/las demás, un sonido que represente a la persona como tal y lo/la haga fácil de reconocer. De los sonidos propios de los y las participantes podemos mencionar por ejemplo algunas de sus características, el sonido del *nylon*, refiriendo a la guitarra clásica con cuerdas de nylon en una estrecha conexión con el sonido del territorio y la historia musical de la región de Ñuble, donde este tipo de guitarra sería utilizado comúnmente por los y las artistas y cantoras/es en la música de raíz y el folklore. Por otro lado el uso de pedales análogos y digitales tanto en el instrumento como en la voz, que si bien son elementos utilizados por gran cantidad de músicos/as, la elección y combinación personal de ellos hacen un elemento característico de uno de los participantes, así también, el contenido lírico de protesta presente en toda la carrera musical de una de ellas, quien menciona haber recorrido una extensa lista

de géneros y estilos musicales en la que en todos ellos fue transversal la esencia de sus letras protestantes. Raymond MacDonald, David Hargreaves y Dorothy Miell (2008) consideran que elementos como estos pueden estar influenciados por los gustos musicales como marcadores de la individualidad, siendo la música un papel central en la identidad de estos individuos. Todo lo anterior, en ocasiones acaba en lo que sería una *performance* musical, un personaje arriba del escenario, una especie de camino entre el artista y el público donde la *performance* sería el vehículo por donde transita el mensaje desde el emisor al receptor, pero como fue mencionado, esto solo sería en algunas oportunidades, tras la decisión de cada artista de utilizar una forma particular de expresión y canalización de su arte. Hikiji en su artículo "*Etnografía de la interpretación musical: identidad, alteridad y transformación*" refiere por un lado que dicha presentación sería una oportunidad única de manipular imágenes de uno mismo y por otro, una especie de escaparate donde se muestra tanto el proyecto como sus actores, estableciendo sus identidades (2005).

Como segundo objetivo se buscó identificar los elementos que componen la Identidad Musical de Ñuble a nivel territorial según las respuestas de músicos/as de la región. Conforme a lo relatado por ellas y ellos, Ñuble sería un territorio que ha albergado durante décadas hasta la actualidad un total ecosistema de artistas de cualquier rama del arte, una explosión de colores culturales característicos del territorio que hace dos años se legisló finalmente como región independiente. De esta tierra han emigrado grandes exponentes del arte a nivel internacional, y el territorio no deja de ser un elemento más para sus inspiraciones, como relató una de las participantes, la región de Ñuble es un campo gigante, un campo que tiene llegada al mar y a la cordillera, este campo goza de riqueza cultural por debajo de las piedras, en él están ubicados algunos de los más grandes patrimonios naturales del país, elementos suficientes para la inspiración de los y las artistas, inspiración que muchas veces proviene de detalles simples como cotidianidades de las cuales se extraen elementos que terminan siendo internalizados por ellos y ellas y posteriormente concretados en una obra, "lo cotidiano trabaja en un espacio paradójico, es rutina, pero también es cambio, en él se urde la trama del mundo,

que conserva, cambia y desecha experiencia, en justicia, es allí donde realmente acontece la historia” (Medina, 2009, p.130). La identidad en este sentido estaría demarcada por el territorio y lo que ocurre dentro de él, considerando las principales actividades que también lo caracterizan, como antes se mencionó, tendrían que ver con su carácter rural donde prima el desarrollo agrícola, ganadero y de exportación, Ramírez (2016) en esta línea hace referencia a llamada identidad cultural, que estaría formada además por elementos como sus tradiciones, la espiritualidad y la lengua, que harían el territorio un componente central para la supervivencia de los pueblos. El territorio por ende, y los respectivos procesos de socialización que ocurren dentro de él, poseen una suerte de identificación colectiva entre sus habitantes y a la vez, diferenciación respecto a las regiones y subculturas distintas a la suya, lo que se traduce como un sentido de pertenencia a la región. Gallardo bajo esta lógica considera que “el uso y consumo de la música proveería a los individuos dar un sentido de pertenencia, permitiéndoles a éstos participar de una colectividad y de su identidad, la cual intervendría en la construcción de la identidad individual del consumidor” (2014, p. 79). Así mismo, Giménez (1994) señala que los pobladores de un área territorial determinada y durante el transcurso de las generaciones, presenciaron los mismos incidentes históricos, desafíos, líderes y valores, surgiendo un estilo de vida particular y en ocasiones, una voluntad de vivir colectiva y que confiere su identidad a la colectividad. Dicha pertenencia también estaría nutrida por procesos de apropiación de la identidad basada en el reconocimiento de quienes los representaran. Ñuble en este sentido, según lo relatado por los y las participantes, tendría además una especie de memoria cultural/musical histórica construida en el transcurso de las generaciones anteriores, de las cuales se destacan quienes fueran los más grandes exponentes de la música popular en Chile. Este concepto es abordado por Maurice Halbwachs (1995) quien describe la memoria colectiva como una corriente de pensamiento continua, en la cual la persistencia de las características o costumbres de un grupo/sociedad estaría determinada por lo que es capaz de vivir en la conciencia del grupo que las mantiene. Estos músicos/as trascendentes como por ejemplo Violeta y Víctor, y una extensa lista tras ellos, mantienen sus orígenes musicales en la denominada música

de raíz y provienen de las entrañas de los sectores de la región, donde hasta hace poco el folklore fuese protagonista en las comunidades. "La música de raíz folclórica ha ido admitiendo en su seno una serie de estilos atractivos y necesarios para el creador, en su afán por lograr una producción que satisfaga su subjetividad" (Avdis y Gonzáles, 1998, p.30). Como mencionan estos autores, este género habría sido una base para las nuevas ideas, y así lo recalcan las y los participantes, quienes destacan que si bien la música folklórica es trascendente y connotada en la zona, también es la cuna de una larga lista de estilos frescos y variados que transitan desde lo más urbano a lo tradicional, sin embargo la música de raíz sería transversal a las generaciones y estaría completamente viva en lo extenso del territorio, demostrando así una esencia de flexibilidad de lo tradicional. Lo anterior está ligado a otra característica descrita por algunos/as de los y las participantes, quienes identifican instrumentos como la guitarra un instrumento presente comúnmente en los hogares de la región, que si bien es un instrumento y que podría observarse en cualquier lugar del país, en este territorio sería un símbolo importante y trascendente en las generaciones, la oportunidad de crecer escuchando a un familiar o cercano tocar una guitarra o similar, da cuenta también de los inicios en la formación de algunos/ de ellos/as, lo que facilitaría una familiarización con una especie de memoria musical colectiva. Uno de ellos ejemplifica este hecho haciendo alusión también a la escasa cantidad de espacios donde adquirir otros instrumentos, donde bien existen tiendas de música en la capital regional, que antiguamente fue aún más escaso, no ocurre comúnmente en los demás lugares aledaños, lo que traería como consecuencia un menor acceso en comparación a ciudades o regiones más desarrolladas estructuralmente que esta. Respecto a este tema vinculado al contexto, de forma espontánea emergieron críticas conforme al desarrollo del arte en el territorio, la totalidad de los y las participantes coinciden en lo dificultoso de desenvolver sus actividades dentro de la región, que si bien cuenta con algunos espacios para su realización, resulta una ardua labor poder participar de ellos, mencionan también que reiteradamente se brinda más oportunidades a los y las artistas externos en lugar de otorgar esos espacios para el arte local. Esto no es muy distinto a lo que sucede en el contexto nacional,

El trabajador de la música en Chile, al igual que otros artistas, se desempeña en precarias condiciones laborales, marcadas por la informalidad y la dificultad para vivir de la actividad musical pese a que una mayoría se dedica exclusivamente a ella. Existe una alta capacidad de asociarse con fines creativos, para la generación de obras, y también en torno a la gestión de derechos de autor. Sin embargo, existe una baja asociatividad con fines gremiales y laborales, lo que puede dificultar una mejora en su situación. (IMICHILE, 2016, p.23).

Lo anterior es la génesis de una característica más de Ñuble en cuanto al desarrollo de la música, la denominada *autogestión*. Esta, en palabras de Hudson “implica la asunción directa por parte de un conjunto de personas -sin intermediarios ni sectores especializados- de la elaboración y de la toma de decisiones en un territorio, fábrica, comuna, país, etc.” (2010, p. 582). Iturraspe (1986) menciona el origen del concepto, este “proviene de la traducción del término servio-croata *samoupravlje*, que se compone de *samo*, que equivale al prefijo griego *auto* (por sí mismo) y *upravlje*, que se traduce como *gestión*”. (en Hudson, 2010, p. 581). La totalidad de los/las participantes aseguran esta forma de gestión como una instancia necesaria para el surgimiento de sus proyectos y la describen como un elemento más del arte, haciendo alusión al arte de la colaboración, de él nacen nuevos aprendizajes con respecto a sus formaciones en las cuales se comparten conocimientos y herramientas con personas, agrupaciones, productoras y asociaciones independientes que ofrecen sus servicios en favor del crecimiento mutuo y posterior surgimiento. La necesidad de espacios y escenarios en este caso ha hecho generar una importante escena *under* en la región, a veces poco reconocida a nivel local pero muy bien recibida incluso a nivel internacional. Una última crítica emergente en este estudio toma relación con la centralización de las actividades en el rubro musical, reflejada en la necesidad de algunos o algunas músicos/as de buscar instancias para mostrar su arte en la ciudad de Chillán producto de la falta de oportunidades en las comunas aledañas, por otro lado, un fenómeno nombrado por uno de los entrevistados refiere al reconocimiento de los y las artistas de la región -en situaciones fuera de ella- como si perteneciesen

únicamente a la ciudad de Chillán, ignorando su procedencia real si fuese una comuna distinta, ya que en palabras relatadas por él mismo, sería más fácil identificarlo así. Otro aspecto importante de recalcar es la presencia de las mujeres en la escena musical nacional en contraste con la participación masculina, hecho que no es distinto a nivel local y que actualmente, como se mencionó en apartados anteriores, se asegura estar trabajando en favor de contrarrestar esta diferencia. La totalidad de las músicas entrevistadas recalcan el número de mujeres que están apareciendo en los espacios y escenarios de la región y que cada vez son más visibilizadas. En esta línea, Somos Ruidosa es la casa digital del Festival Internacional Ruidosa Fest, un festival feminista organizado en Santiago que combina la música y el activismo, en él se desarrollan instancias de conversación, talleres y conciertos con la participación de organizaciones ciudadanas y sociales,

Cuando no hay una representación paritaria (no sólo en la música, sino en las distintas áreas de las industrias creativas) existen sensibilidades, perspectivas e historias que son invisibilizadas y relegadas a un segundo lugar. Por ello, desde Ruidosa, esperamos que más festivales en la región se comprometan con la equidad de género, no sólo en sus parrillas, sino también en la diversidad de roles. (Equipo Ruidosa Fest, 2018).

En otro sentido, cabe destacar una problemática no menor y que afecta a la escena musical y cultural a nivel local, nacional y mundial. El confinamiento producto de la pandemia del virus COVID-19 ha obligado a toda persona y/o entidad a encontrar nuevas formas de trabajo y oportunidades, en las que la adaptación al teletrabajo sería un elemento crucial. El rubro de la música por ende, también se ha visto afectada por dicha problemática,

Según datos del Diagnóstico de la Industria Musical del Observatorio Digital de la Música Chilena, debido a la contingencia “la mayoría de los músicos reporta haber incurrido en gastos adicionales, los cuales pueden incluir pérdidas asociadas a pasajes de traslado comprados, equipo en arriendo, pérdida de giras y un sinnúmero de efectos vinculados a la cancelación de eventos y servicios musicales”. (...) “un 56% de los músicos encuestados reporta una segunda fuente de ingreso, algo que es común en la profesión,

debido a la alta tasa de precarización laboral existente en el rubro musical”. Estos datos manifiestan que trabajar en el área musical en Chile es difícil de por sí y que esta industria es muy sensible a los contextos sociales. (Iturrieta, 2020).

Los y las entrevistadas también mencionan sus procesos respecto a esta nueva forma de trabajo y cómo han debido adaptarse a ella. Todas y todos aseguran que si bien no se dedican aún profesionalmente a la música, sí se han visto afectados por la imposibilidad de poder realizar lo que les apasiona y les remunera en formato de energía entregado por el público y el escenario, aunque en ocasiones sus trabajos sí fueron remunerados. Pero no todo es desventajas, también parte de ellos y ellas describen este proceso como una nueva forma de aprendizaje tal vez forzoso que termina por consecuencia mostrándoles otra arista del rubro vinculada a la producción de sus propias canciones, la necesidad de un *home studio*, de herramientas de grabación, uso de las plataformas digitales e incluso la naturaleza del encierro como un espacio para la creación y composición.

Por último, antes de enfatizar en la discusión, es necesario señalar que en este estudio no se pretende dar énfasis en orientarlo estrechamente a lo trascendente de la música popular del territorio y la posible memoria colectiva que hay en él, sino más bien una forma de describirlo sin intentar reducir la pluralidad musical, cultural y artística que hay presente en la región. Con esto hablamos del valor que tiene música que ha trascendido en el territorio y en sus generaciones sin minimizar la riqueza cultural de las instancias que emergen continuamente, de tal modo que se genera una interacción recíproca y constante entre el suelo y las nuevas influencias, que como antes se mencionó, contemplaría una explosión de colores culturales. Con la reciente legislación que considera a Ñuble como una nueva región, hablaríamos de un proceso de reterritorialización en base al reconocimiento, una nueva forma de sentirnos parte del territorio por su nueva delimitación y las actividades que representa la zona. Bajo esta lógica no habría aún una eventual identidad musical definida, sino que hay aspectos de forma que se comparten entre sus habitantes, formas de hacer y de ser pero que tienen en común las mismas tradiciones y obstáculos de los cuales participarían. Esto último discrepa en cierto

grado con la noción de identidades sociomusicales planteada por Ramirez (2006) quien hace alusión solo al carácter subjetivo de la música en su función por generar sentidos e identidades dentro de un contexto, donde sí se reflejan elementos como las formas de socialización que él menciona, dejando de lado en cierta forma un aspecto objetivo presente en una región y que tiene que ver con la naturaleza del territorio en sí, como lo es en el caso de Ñuble, su carácter principalmente rural y por ende las actividades que se desarrollan dentro de él, aunque sí es coincidente la postura respecto los códigos compartidos entre sí mismos/as y el sentido de pertenencia al lugar. Se hace importante hablar de lo local en un contexto donde esto se ve amenazado por el constante y veloz avance de la globalización en todo ámbito cultural. Con identidad musical entonces, hablaríamos de un híbrido entre lo individual y colectivo, de características musicales propias, auténticas y originales en una interrelación con el entorno y sus aconteceres, una suerte de diálogo entre lo personal y el suelo compartido en el territorio. De esta forma, habría entonces lo que Hargreaves (2002 y 2003) determinó como identidades en la música y la música en las identidades como dos conceptos similares pero que en sus definiciones apuntan a perspectivas distintas, con respecto a la primera, las identidades en la música en el rol específico mencionado por el autor, Ñuble se caracterizaría por los estilos de vida y perfiles personales consolidados a través de los géneros e instrumentos musicales que acá se practican, ligados tanto a la música folklórica y de raíz como a la variedad de estilos desde lo urbano a lo tradicional que han evolucionado en las últimas generaciones, así también todos ellos y ellas cumplirían un rol particular dentro del rubro musical en la región, en el que participarían desde profesores, arreglistas, músicos clásicos, hasta músicos callejeros, compositores, intérpretes, técnicos en sonido, entre otros, consolidando así el rol genérico que argumenta el autor en el carácter de las identidades en la música. Este también menciona una dimensión de la Identidad Musical que considera el acceso que se tenga a la educación musical, que generalmente comienza en los contextos educativos, pero que se consolidaría muy fuertemente también a través del *acercamiento* a la experiencia musical, siendo esto último la clave para la consolidación de una identidad musical desde la estética en un marco contextual

(Hargreaves, 2002 en Costa-París, 2015) hecho que en Ñuble, dicho acercamiento estaría nutrido por la memoria musical colectiva a la cual se refirieron los y las entrevistados/as, específicamente con esta característica simbólica de la región de observar a la guitarra como un ejemplo de los instrumentos con los una persona se familiariza en los primeros contextos del crecimiento, o bien la música de raíz presente a lo largo de todo el suelo del territorio, lo que conllevaría este acercamiento a la música y a una potencial experiencia musical en ella. Finalmente esta experiencia y/o acercamiento con la música iría conformando la identidad musical en una persona, a medida que los aspectos y elementos que se han detallado en este estudio sean necesariamente significativos en la interrelación entre el sujeto y la música, que a la vez está inmerso en un contexto sociocultural que lo facilita.

#### **4.1 Limitaciones**

Respecto a las limitaciones metodológicas que surgieron en el transcurso del estudio, en un comienzo se estipuló el levantamiento de datos a través de entrevistas semiestructuradas y un grupo de discusión, este último con el objetivo de generar una opinión colectiva apuntando particularmente a la segunda de las preguntas auxiliares. Dicha actividad no fue concretada debido a dificultades personales emergentes producto del confinamiento en el país. Lo anterior es también la base de las limitaciones prácticas, que producto de las consecuencias de la pandemia, se dio como obligación adaptar el levantamiento de los datos que en un principio fueron planificados para ser realizados de forma presencial, y que por necesidad se efectuaron de manera online a través de una plataforma de este carácter. En cuanto a las limitaciones teóricas, se basan principalmente en el desarrollo conceptual y del trabajo de esta línea en contexto nacional y regional, que si bien cuenta con algunas investigaciones vinculadas a algunas aristas del tema central, siguen siendo escasas en comparación a otros países, o bien dichas aristas son estudiadas de forma aislada, no obstante, el país ya cuenta con algunas de estas investigaciones que han sido contundentes respecto al área.

## 4.2 Proyecciones de investigación

Para futuros alcances respecto de las temáticas tratadas en esta oportunidad, se consideran algunas posibilidades como incorporar nuevas variables en favor de cada arista acoplada al tema central, contemplar nuevas muestras y cantidad de población a fin de encontrar resultados aún más profundos y variados, como por ejemplo considerar músicos y músicas profesionales o de distintos roles musicales, como profesores y profesoras de música, intérpretes, músico/as clásicos/as, músicos/as callejeros/as, técnicos, artistas de otros rubros, etc. También sería nutritivo prolongar este estudio a otras regiones del país e incluso localidades extranjeras, con el objetivo de analizar las variantes que contemplan los territorios y procesos de socialización dentro de una cultura o subcultura. Finalmente, el levantamiento de datos a través de instrumentos como grupos de focales o grupos de discusión en estudios de este carácter, serían herramientas considerablemente provechosas para el recogimiento de información en un nivel colectivo, en el que se puedan formular planteamientos según la opinión conjunta de sus participantes.

## 5. Referencias

Advis, L., & González, J. P. (1998). *Clásicos de la música popular chilena II: Volumen II 1960-1973, Raíz folclórica* (Vol. 2). Ediciones UC.

Agudelo-Bedoya, M. E., & Estrada-Arango, P. (2012). Constructivismo y construccionismo social: Algunos puntos comunes y algunas divergencias de estas corrientes teóricas. *PROSPECTIVA. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, (17), 353-378. <https://doi.org/10.25100/prts.v0i17.1156>

Avalos, B. (2013). *¿Héroes o villanos?: La profesión docente en Chile*. Editorial Universitaria. Chile.

Ballester Martínez, J. (2015). *Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia* [tesis doctoral, Universidad de Murcia]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/10201/45626>

Biblioteca del Congreso Nacional (2018). Ley nº 21.033. *Por la cual se crea la XVI región de Ñuble y las provincias de Diguillín, Punilla e Itata*. Diario Oficial. <https://www.bcn.cl/siit/actualidad-territorial/region-de-nuble/>

Biblioteca del Congreso Nacional (2018). *Región de Ñuble, Chile nuestro país*. Información Territorial. <https://www.bcn.cl/siit/nuestropais/region16>

Brewer, M. (2001). The many faces of social identity: Implications for political psychology. *Political Psychology*, 22(1), 115-125. <https://doi.org/10.1111/0162-895X.00229>

Cazau, P. (2006). *Introducción a La Investigación En Ciencias Sociales*. (3er.ed). Buenos Aires. recuperado de [https://educacionparatodalavida.files.wordpress.com/2015/10/cazau\\_pablo\\_-\\_introduccion\\_a\\_la\\_investigacion.pdf](https://educacionparatodalavida.files.wordpress.com/2015/10/cazau_pablo_-_introduccion_a_la_investigacion.pdf)

Costa-París, A. (2015). Identidad musical y educación. *Estudios sobre Educación. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*. 28, 171-186. doi: 10.15581/004.28.171-186

Cremades Andreu, R. (2008). *Conocimiento y preferencias sobre los estilos musicales en los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria en la ciudad autónoma de Melilla*. [tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional. recuperado de <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/2023/17632468.pdf?sequence=1>

Dibben, N. (2002). Gender identity and music. In *Musical identities*, (pp. 117-133). Oxford University Press.

Equipo Ruidosa Fest (2018). *¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios de América Latina?*. Somos Ruidosa. Consultado el 17 de noviembre de 2020. <http://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>.

Fernández, S. M. (2016). Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística. *Opción*, 32(8), 225-243. ISSN: 1012-1587. recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=310/31048481013>

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. (S. Martínez trads.) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, 413-435. (original publicado en 1987). recuperado de: <https://pdfslide.tips/documents/frith-hacia-una-estetica-de-la-musica-popular.html>

Gallardo Muñoz, S. (2014). *Música e identidad : una aproximación al estudio del aporte actual de la música a la construcción de la identidad gay en Santiago de Chile* [Tesis de magíster, Universidad de Chile]. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129683>

Giménez, G. (1994). Apuntes para una teoría de la región y de la identidad regional. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 6(18), 165-173. ISSN: 1405-2210. recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=316/31661809>

Giménez, G. (2004). Culturas e identidades. *Revista Mexicana de Sociología*, 66(n. spe.), 77-99. doi: <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.2004.0.58046>

Halbwachs, M., & Díaz, A. L. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. En *La mémoire collective. Reis*, (69), 209-219.

Hayes, A. G. (2010). La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista ibero-americana de educação*, (52), 109-125. doi : <https://doi.org/10.35362/rie520579>

Hikiji, R. S. G. (2005). Etnografía da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes antropológicos*, 11(24), 155-184. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200008>.

Hormigos, J., & Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista española de sociología*, (4). recuperado de: <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/64973>

Hudson, J. P. (2010). Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión. *Revista mexicana de sociología*, 72(4), 571-597. doi: 10.2307/25769911

Ibadango, F. & Rosero, J. (2009). *Diseño y construcción de una escultura con la técnica de hormigón armado y terminados en cemento blanco, cementina y pigmentos, representando la identidad cultural del pueblo Natabuela, en la comunidad de San Vicente de San Antonio de Ibarra* [Tesis de grado, Universidad Técnica del Norte]. <http://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/2329>

Industria Musical Independiente Chile (2016). *La Industria Musical Independiente en Chile: cifras y datos para una caracterización*. recuperado de: <https://imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf>

Íñiguez, Lupicinio (2001). Identidad: De lo Personal a lo Social. Un Recorrido Conceptual. En Eduardo Crespo (Ed.), *La constitución social de la subjetividad*. (p. 209-225). Madrid: Catarata.

Iturrieta, L (2020, 29 de abril). *El panorama de la música chilena en tiempos de COVID-19*. Súbela Radio. recuperado de: <https://www.subela.cl/news/2020/4/29/el-panorama-de-la-msica-chilena-en-tiempos-de-covid-19>

Laucirica, A. (2002). Metas y realidades en la educación del músico profesional y del aficionado. In *XV Congreso de Estudios Vascos. Ciencia y cultura, y redes telemáticas (15, 2001. Donostia)*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos (pp. 717-718). recuperado de: <https://www.ondarebideak.eus/kanpora/www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/15/07170718.pdf>

MacDonald, R., Hargreaves, D. J., & Miell, D. (2008). Musical identities. *Oxford handbook of music psychology*, 462-470. Oxford University Press.

Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista de Investigación en Psicología*, [S.1] 9(1), p. 123-146, ISSN 1609-7475.

Medina, C. (2009). Intrahistoria, cotidianidad y localidad. *Atenea (Concepción)*, (500), 123-139. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000200009>

Menin, O. (2000). La formación de investigadores jóvenes. *Fundamentos en humanidades*, 1(1), 90-92. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=184/18400107>

Millán, C. (2015). Análisis metodológico de proyectos Fondecyt en antropología y sociología en 1992 y 1999. *Cinta de moebio*, (53), 158-174. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2015000200005>.

Moreno, J. L. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio siglo XXI*, 213-226. recuperado de: <https://revistas.um.es/educatio/article/view/138>

Noriega, J. Á. V., & Medina, J. E. V. (2012). El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones. *Psicología & Sociedade*, 24(2), 272-282. doi: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822012000200004>

North, A. C., & Hargreaves, D. J. (2007). Lifestyle correlates of musical preference: 2. Media, leisure time and music. *Psychology of music*, 35(2), 179-200. doi: <https://doi.org/10.1177/0305735607070302>

Ñuble Digital. (2018, 4 de mayo) *Ñuble es la región con mayor tasa de población rural de Chile*. Ñuble Digital. recuperado de: <https://nubledigital.cl/2018/05/04/nuble-es-la-region-con-la-mayor-tasa-de-poblacion-rural-de-chile/>

Pérez-Colodrero, C. (2017). MacDonald, R., Hargreaves, D. J., y Miell, D. (Eds.) (2017). "Handbook of Musical Identities". *Revista Electrónica Complutense De Investigación En Educación Musical - RECIEM*, 14, 385-386. doi: <https://doi.org/10.5209/RECIEM.56569>

Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica (México)*, 21(60), 243-270. recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732006000100243](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732006000100243)

Ramírez, S. (2016). Pueblos indígenas, identidad y territorio: Sin territorio no hay identidad como Pueblo. *Revista Jurídica de la Universidad de Palermo*, 15(1), 11-32. recuperado de: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-98932013000100009&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-98932013000100009&script=sci_abstract&tlng=es)

Real Academia Española (2014) *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. recuperado de <https://dle.rae.es/identificar.%20%5b2> [consultado el 2 de noviembre].

Rodríguez, Á. R. (2015). El papel de la música en la construcción de una identidad durante la adolescencia: ¿Dime qué escuchas y te diré quién eres?. *Síneris: revista de musicología*, (22), 1. recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6357469>

Ros, J. (2006). *Análisis de roles de trabajo en equipo: un enfoque centrado en comportamientos*. [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio Institucional. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/TDX-0307107-154817>

Ruiz Olabuénaga, J. A. (2012), *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad Deusto.

San Martín Cantero, D. (2014). Teoría fundamentada y Atlas. ti: recursos metodológicos para la investigación educativa. *Revista electrónica de investigación educativa*, 16(1), 104-122. recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-40412014000100008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-40412014000100008)

Serrano, A., Revilla, J.C. & Arnal, M. (2016). Narrar con imágenes: entrevistas fotográficas en un estudio comparado de “resiliencia” social y resistencia ante la crisis. *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, (35), 71-104. doi: <https://doi.org/10.5944/empiria.35.2016.17169>

Soria-Urios, G., Duque, P., & García-Moreno, J. M. (2011). Música y cerebro (II): evidencias cerebrales del entrenamiento musical. *Neurología*, 53(12), 739-746. doi: <https://doi.org/10.33588/rn.5312.2011475>

Strauss, A. L. & Corbin, J. (2002). Codificación Axial. En *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundada (1. ed.)*. Universidad de Antioquia.

Strauss, A., & Corbin, J. (2016). Codificación abierta. En *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia.

Taylor, C. (1996). Identidad y reconocimiento. *Revista de investigaciones Filosóficas y Políticas*, 7, 10-19. recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2704736>

Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Taylor, S.J. Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de significados*. Editorial Paidós: España.

Tonon, G. (2009). *Reflexiones latinoamericanas sobre investigación cualitativa*. Universidad Nacional de La Matanza-Prometeo. Buenos Aires.

Valera, S., & Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, (62), 5-24. recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61126/88865>

Vázquez, J. C. A., & Ariosa, M. A. P. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, 1(2), 31-41. recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74745539005>

Vera, J. (2006). Medios de comunicación y socialización juvenil. *Revista de Estudios de Juventud*, 74, 19-30. recuperado de: [http://www.injuve.es/sites/default/files/revista68\\_2.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/revista68_2.pdf)

Vitale, L. (2000). *Identidad latinoamericana y música popular: del tango a la salsa*.

Del Leopardo. recuperado de:

[https://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf](https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf)

Zárate Ortiz, J. F. (2015). La identidad como construcción social desde la propuesta de Charles Taylor. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, (23), 117-

134. recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=854/85439039007>

## 6. Anexos

### Índice

DEDICATORIA.....	2
RESUMEN .....	3
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
1.1 OBJETIVOS .....	4
1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN .....	4
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
1.4 IDENTIDAD SOCIAL .....	6
1.5 IDENTIDAD MUSICAL.....	8
<b>2. MÉTODO.....</b>	<b>13</b>
2.1 METODOLOGÍA.....	13
2.2 CARACTERÍSTICAS DEL CASO .....	13
2.3 TÉCNICAS DE LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN / INSTRUMENTOS.....	14
2.4 MUESTRA.....	15
2.5 PROCEDIMIENTO.....	15
2.6 TÉCNICAS DE ANÁLISIS DE DATOS .....	16
a) <i>Tabla de participantes</i> .....	17
b) <i>Tabla de recogida de información</i> .....	17
c) <i>Tabla de códigos</i> .....	19
<b>3. RESULTADOS.....</b>	<b>20</b>
3.1 IDENTIDAD MUSICAL UNIPERSONAL .....	21
ESQUEMA 1. IDENTIDAD MUSICAL UNIPERSONAL .....	21
3.1.1 <i>Identidad Musical unipersonal</i> .....	21
3.1.2 <i>Características Musicales Personales</i> .....	22
3.1.3 <i>Formación Autodidacta</i> .....	23
3.1.4 <i>Influencias Musicales</i> .....	24
3.1.5 <i>Identidad Sonora</i> .....	25
3.1.6 <i>Estilo/Género con el que se identifican</i> .....	26
3.1.7 <i>Formación No Autodidacta</i> .....	27
3.2 IDENTIDAD MUSICAL EN TERRITORIO .....	28
ESQUEMA 2. IDENTIDAD MUSICAL EN TERRITORIO .....	29
3.2.1 <i>Identidad de la Región</i> .....	29

3.2.2	<i>Territorio</i> .....	29
3.2.3	<i>Memoria histórica</i> .....	30
3.2.4	<i>Sentido de Pertenencia</i> .....	31
3.2.5	<i>Música de Raíz</i> .....	33
3.2.6	<i>Contexto Temporo-Espacial</i> .....	33
3.2.7	<i>Presencia de mujeres en la escena musical de la región</i> .....	35
4.	<b>DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES</b> .....	<b>36</b>
4.1	<b>LIMITACIONES</b> .....	45
4.2	<b>PROYECCIONES DE INVESTIGACIÓN</b> .....	46
5.	<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>46</b>
6.	<b>ANEXOS</b> .....	<b>54</b>
	<b>ÍNDICE</b> .....	<b>54</b>