

WORKING PAPER SERIES 38

Ernesto Sepúlveda Montiel

Música mapuche actual

Recuperación cultural, resistencia, identidad

ÑUKE MAPUFÖRLAGET

Ñuke Mapuförlaget
Editor General: Jorge Calbucura
Diseño Gráfico: Susana Gentil
Ebook producción - 2011
ISBN 91-89629-42-6

Música mapuche actual

Recuperación cultural, resistencia, identidad

Ernesto Sepúlveda Montiel



ISBN 91-89629-42-6
ÑUKE MAPUFÖRLAGET

Índice

I. INTRODUCCIÓN	2
II. ANTECEDENTES GENERALES	8
III. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	19
VI. ANÁLISIS DE TEXTOS	71
1. Análisis de textos por categorías	71
2. Relaciones transtextuales de segundo nivel.....	153
V. DISCUSIÓN Y CONSIDERACIONES FINALES	157
ANEXO	161
I. LA INVESTIGACIÓN	162
II. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	164
III. TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	182
IV. PROPUESTA PEDAGÓGICA	203
NOTAS.....	211
BIBLIOGRAFIA.....	216

I. INTRODUCCIÓN*

Las diversas expresiones artísticas que el ser humano crea siempre dan cuenta de una relación entre la interioridad del ser y el medio físico y social en el cual se encuentra. Esta relación es indivisible, ya que todas las sociedades influyen con sus dinámicas políticas, económicas, religiosas y culturales, en general, en los individuos que las componen y, por ende, en la expresión que éstos puedan desarrollar, según sus propios intereses e ideologías. Así el arte característico de cada pueblo, de cada sociedad, se conforma sobre la base de sus patrones culturales, ya sea para enaltecerlos como motivo de orgullo, o para criticarlos cuando el individuo creador se siente oprimido por la acción de ciertos aspectos sobre él o sobre una parte importante de una determinada sociedad. En estas dos direcciones es que el arte se mueve, siempre guiado por el artista en su íntima comprensión de aquello que le rodea y que trata de plasmar a través de diversos discursos y formas estéticas. Por supuesto la música no está exenta de ello.

La música, como el teatro, la literatura o la pintura, nace a la luz de ciertos patrones estéticos válidos para la sociedad que la concibe. Cuando estos patrones son modificados se produce una ruptura y una innovación artística respecto de aquello que conforma lo tradicional. Lo mismo ocurre con las temáticas y la funcionalidad que se le atribuye a cada hecho artístico, en general, y musical, en particular. Cuando los individuos comienzan a incorporar nuevas funciones y nuevas temáticas, respecto de aquellas que pertenecen al repertorio tradicional de una determinada cultura, el arte cambia sustancialmente, en todos los niveles que sean susceptibles de análisis, esto es, en lo formal, en lo temático y funcional. Si esto lo llevamos a un análisis como el que se presenta en este trabajo, diremos que aquello que varía del texto musical tradicional, al producirse dicha innovación, son las dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas del mismo.

Lo ya dicho es una cuestión universal, que tiene como efecto la renovación y actualización de los discursos y formas artísticas. Pero también cada individuo desea

perpetuar su cultura, reafirmarla para que no desaparezca en el tiempo, más cuando hoy en día la globalización apunta hacia la homogenización cultural y hacia una potenciación de la cultura de masas. Es por ello que el arte en este nuevo escenario cumple una doble funcionalidad: la de preservación de la tradición y la de validación de lo propio frente al creciente influjo cultural global, a través de diversas estrategias textuales, que obedecen fundamentalmente a la necesidad de actualización de las expresiones artísticas con las dinámicas socio-políticas que atañen directamente a una o más culturas dentro de una sociedad.

El caso de los pueblos amerindios se ajusta a esto que acabamos de establecer. La expresión artística indígena tradicional también cumple estas funciones, sobre todo la de preservación cultural. La segunda función, la de innovación y validación, hace su aparición en las últimas décadas, junto al auge del proceso de globalización, como respuesta o consecuencia del mismo. Así también es cómo aparece en nuestro país el arte mapuche actual. Las demandas sociales, la contingencia política y la innovación cultural son parte de las funciones que cumple el arte mapuche actual y también parte de las motivaciones que llevan a los artistas a realizar nuevas propuestas estéticas, las cuales han sido estudiadas por docentes de diversas áreas, desarrollando una línea de investigación relativamente nueva, de la cual han surgido trabajos que buscan sistematizar y analizar a la luz del conocimiento occidental, las obras de jóvenes artistas mapuche, que sobresalen tanto por su originalidad e innovación discursiva, como por su calidad estética y artística.

Este fenómeno artístico-cultural, que, como se ha dicho, recientemente ha comenzado a ser objeto de diversas investigaciones académicas, ha ido ganando terreno entre las multiplicidad de expresiones artísticas y estilos que alberga nuestra sociedad, como un movimiento de carácter étnico, el cual se torna en vehículo de expresión de las reivindicaciones sociales y en una de las partes que conforman el proceso de resistencia cultural, a través de alusiones al conflicto histórico-político, como a las demandas específicas del pueblo mapuche en su lucha por el reconocimiento como pueblo-nación y, por tanto, de la autonomía propia que le confiere el status de “nación”, estableciendo

con ello un nexo con la contingencia política, siendo claramente una “herramienta” del proceso de resistencia política y cultural.

Es en esta dirección que la presente investigación intenta hacer un aporte a esta área del conocimiento, centrando su estudio en la producción musical actual de los artistas mapuche y las características e implicancias que ésta pueda tener en un escenario social como el que hoy día está presente tanto en el ámbito rural de las comunidades como en los centros urbanos, que es donde principalmente se desarrolla la música mapuche actual.

Hay que recalcar que el enfoque que se le pretende dar a esta investigación se centra en la visión que los diversos artistas y músicos mapuche tienen de sus creaciones y del arte mapuche actual en general. Además de ello, se quiere analizar cómo se produce la hibridación de los cánones estéticos mapuche y occidental, cómo se refleja ello en los diversos textos musicales y cómo diversas propuestas estético-musicales se pueden agrupar en cuanto introducen la función de resistencia y recuperación cultural.

Por otra parte, el problema que motiva realizar una investigación como ésta se encuentra estrechamente ligado con una situación que ha debido enfrentar el sistema educativo chileno actual y que no ha logrado hasta hoy dar una respuesta satisfactoria, pese a que se han hecho esfuerzos significativos. Este problema dice relación con incentivar en los estudiantes la búsqueda y construcción de la propia identidad, tanto personal como cultural, sobre todo en el contexto de ciertas regiones de nuestro país en las que su configuración socio-cultural se caracteriza por el factor étnico y las relaciones interculturales; relaciones que por motivos políticos e históricos se han desarrollado de manera asimétrica desde que entraron diversos sistemas socio-culturales en un contacto y convivencia forzada, la que hoy día se da de forma natural y es aceptada por todos o casi todos los miembros de la sociedad.

El sistema educativo, antes de que se comenzara a implementar la llamada “educación intercultural bilingüe” (EIB) no atendía mayormente a las diferencias

culturales existentes en zonas con alta presencia de personas pertenecientes a los pueblos originarios, como ocurre en la región de la Araucanía o en el norte de nuestro país, teniendo un efecto negativo sobre los jóvenes que cada día olvidaban más su cultura de origen, tanto por la acción del grupo familiar que no se atrevía – y en cierta forma esto sucede hasta hoy – a enseñar a sus niños sus costumbres, lengua y cultura ancestral, como por la acción de la escuela que más allá de resaltar y rescatar estas diferencias con la cultura mayoritaria tendía a homogenizar a los estudiantes a través de la enseñanza, lo que conlleva a que niños y adolescentes, en el proceso de construcción de su identidad, vayan olvidando su cultura de origen y privilegien una cultura mayoritaria, proceso que se conoce en los estudios culturales como “aculturación”, la que hoy día no sólo se da en la dirección del aprendizaje de la cultura chilena occidental, sino que se identifica mucho más con una cultura de masas a nivel global.

La EIB es un intento por generar y aplicar en ciertas escuelas, sobre todo rurales, un currículum, o al menos una forma de enseñanza, situada, que atienda a estas diferencias culturales y que valore y rescate esa diferencia, la que lejos de retrasar el desarrollo de los jóvenes, lo enriquece y de paso contribuye a que se rescaten los sistemas culturales tradicionales que hoy día se están perdiendo. Pero la situación antes descrita nos hace pensar que incluso la EIB, si bien ayuda en ciertas escuelas que se dicen “interculturales”, no es suficiente, ya que no sólo en localidades rurales se ve una gran presencia de niños y jóvenes de ascendencia mapuche (enfocándonos ahora en esta región), sino que gran parte de ellos, sobre todo al pasar a la enseñanza media, debe emigrar de sus comunidades de origen a la ciudad para completar sus estudios, donde esta situación, si bien ha variado un poco en los últimos años, parece mantenerse en lo que respecta a la enseñanza en el aula.

Es por estas razones que esta investigación pretende contribuir a solucionar este escollo al que se deben enfrentar los docentes, ya que en una región como ésta cobra mucha relevancia y es una problemática completamente vigente. Lo que aquí se plantea es una alternativa transversal a varios subsectores de aprendizaje, sin embargo, para una mejor comprensión se enfocará en el área de Lenguaje y Comunicación, sin olvidar que

al tener relación con la expresión artística (en particular la música) puede aplicarse en otros subsectores. La música mapuche actual, la que en esencia es música fusión, es una herramienta que no puede pasar inadvertida y que, según lo que aquí se pretende establecer, es muy útil en la construcción y reafirmación de la identidad de jóvenes que no se han interiorizado mayormente con la cultura mapuche y desean hacerlo, o bien para aquellos que sí se sienten parte de esta cultura y han mostrado gran interés por conocer más de ella, para los cuales esta expresión, como todas las ramas del arte mapuche actual, representa una apertura del espacio urbano a una musicalidad que se reconoce a sí misma, y también es reconocida por otros, como propiamente mapuche, pero que echa mano a las herramientas otorgadas por la masificación de la tecnología y por las características que ha ido adquiriendo la urbanidad en una sociedad altamente globalizada.

Encontrar un apoyo y un aliciente en el arte para reafirmar la identidad cultural es un fenómeno que no sólo ocurre en los jóvenes que son receptores de esta música, sino que también es un proceso interno que vivencian los propios artistas mapuche, los que comparten ciertos rasgos generacionales con su público objetivo. Ellos, en su que hacer artístico han optado por generar en el espacio urbano una estética propia, contribuyen a que en los espacios públicos de la ciudad se genere una visibilización de la problemática mapuche, no difundida por los medios de comunicación oficiales, a través de la diversidad de expresiones artísticas que han surgido en las últimas décadas.

Es por ello que a través de esta investigación se espera sistematizar la forma en que nace la música mapuche actual, los factores que en ella influyen y también realizar un análisis de algunas obras consideradas una muestra representativa de la gran variedad de grupos que cultivan la música mapuche en los diversos estilos con que se presenta. En este sentido se realizarán entrevistas a algunos de los miembros de las bandas que conforman el corpus de este trabajo, las que nos proporcionarán la visión de los artistas respecto de sus creaciones y del arte mapuche actual. Esta herramienta será el complemento del análisis textual y con la información extraída de ambos procedimientos se espera concluir si realmente en la música mapuche actual está

presente la función de resistencia, de recuperación cultural y en qué medida se expresa a través de ella la identidad cultural mapuche.

II. ANTECEDENTES GENERALES

Existe en el ser humano una necesidad intrínseca de comunicar aquello que emana desde su interioridad producto, muchas veces, de la relación que el individuo tiene con su medio social. También existe la capacidad de expresar y comunicar a través de distintos lenguajes y códigos, no tan sólo verbales, aquello que se piensa o se cree frente a una determinada situación. Es más, el lenguaje que se decide utilizar, de manera conciente o inconciente, es embellecido, relacionado con otros lenguajes y códigos, para darle una forma especial y única que diga exactamente aquello que no es posible decir con el lenguaje verbal. Esta transformación, que va desde la necesidad de comunicar hasta la expresión elaborada de la interioridad del ser humano, podemos identificarla con lo que comúnmente llamamos arte. A este respecto Hegel dice que: *“la belleza artística es más elevada que la belleza de la naturaleza, ya que cambia las formas ilusorias de este mundo imperfecto, donde la verdad se esconde tras las falsas apariencias para alcanzar una verdad más elevada creada por el espíritu.”* (Hegel, F; 1997)¹

Así también es posible relacionar el arte con el contexto de producción del mismo, el cual aporta una importante cuota de significación en dos direcciones: al hecho artístico en sí mismo y a quien recepciona ese arte, proporcionándole a éste último algunos elementos que lo hacen comprender un determinado producto artístico de manera más completa.

En este sentido, podemos ahora hablar del arte mapuche actual, como una forma de expresión que comienza a surgir a mediados de los años 80, cuya primera expresión es el discurso poético anclado en el ñil (canto tradicional). Pero es a principios de los 90 que podemos identificar un surgimiento artístico con una clara impronta mapuche, tanto en su temática, como en su forma, la cual fusionada con modelos estéticos occidentales, generan un discurso propio en el que se incorporan el graffiti, el teatro, las producciones audiovisuales y la música experimental *“...como construcciones argumentativas del nuevo movimiento de resistencia cultural, cuyo origen está en jóvenes intelectuales*

mapuches que ven en este tipo de expresiones la posibilidad de comprometer la participación de otros jóvenes de su cultura y sensibilizar a la opinión pública.” (García, M; 2005)². He aquí una de las principales motivaciones que llevan al surgimiento de un nuevo tipo de discurso artístico, el cual, en determinados casos, emerge desde las periferias de la ciudad, y en otros, desde el ámbito rural de las comunidades mapuche, que es donde habitan estos jóvenes preocupados por la recuperación de la propia identidad ancestral, pero que no están ajenos a las influencias de la sociedad dominante, tanto política como culturalmente. Es por esta razón que estas nuevas formas artísticas irrumpen en una sociedad con muy pocos espacios de visibilización cultural, especialmente en el ámbito urbano, para generar un espacio de diálogo intercultural, provistos de una significación que sólo es posible explicarla dentro del contexto socio-político en el que se surge.

Antes del fin de la dictadura militar, la sociedad chilena estaba viviendo varios procesos de transformación social y política, donde los jóvenes jugaron un rol fundamental, en las universidades y liceos, en las poblaciones y también en las comunidades, sumándose a un descontento social generalizado que apuntaba, entre otras cosas, a la casi nula libertad de expresión política y cultural, donde la represión policial y de los servicios de inteligencia diseminaban en la sociedad una política del terror impuesta desde los primeros años de dictadura. Frente a ello se comienza a gestar un movimiento de resistencia expresado en distintas formas de lucha, donde la violencia y los enfrentamientos en manifestaciones eran comunes y, en el cual los artistas e intelectuales, mapuche y chilenos, también tomaron parte por el fin del régimen. Esta situación social es vivida no tan sólo en Chile, sino en muchos países latinoamericanos, donde también las distintas dictaduras coartaron las libertades de expresión, sobre todo la artística, ya que es a través del arte donde las sociedades oprimidas buscan expresar aquello que está prohibido y que se cree es injusto; además la producción artística es y ha sido el vehículo, por excelencia, de comunicación masiva del descontento popular.

Hacia 1990, en Chile el fin de la administración del estado por parte de los militares suponía un cambio en las políticas frente a los pueblos originarios y una

sustitución de las mismas por legislaciones que estuvieran orientadas a la preservación de la cultura y la identidad de un pueblo históricamente postergado y en situación de asimetría cultural. La denominada “ley indígena” pretendía cumplir con estas expectativas, pero a la luz de los hechos sucedidos en los últimos 15 años (en lo referente a la relación entre las diferentes comunidades y las empresas privadas como forestales o aquellas encargadas de construcción de represas, centrales hidroeléctricas, aeropuertos, entre otros mega proyectos) se puede afirmar que esta relación con el estado chileno no ha variado en cuanto a la progresiva usurpación y deterioro de las tierras (elemento fundamental dentro de la cosmovisión mapuche), manteniendo el statu quo de lo que había sido la posición histórica asimétrica frente a la sociedad dominante.

En este contexto es que emerge un grito de resistencia cultural y política, frente al arrollador avance del neoliberalismo, su desarrollo y progreso, materializado en diversas manifestaciones artísticas como las ya mencionadas.

Como algunas de las características que le dan un sello particular al arte mapuche actual podemos nombrar que las obras, en su estrategia textual, toman formas que son propias de la cultura occidental, oponen los códigos culturales tradicionales a los códigos occidentales y también oponen “...tipos discursivos -tradicionales y occidentales- al interior del mismo espacio textual...” (García, M; 2009)³, entre otros elementos distintivos. Pero sin duda aquello que se puede considerar singular e innovador respecto al arte tradicional, guarda relación con la funcionalidad que adoptan las obras, producciones y propuestas estéticas: la de “resistencia y recuperación cultural”. Podemos ver que las expresiones que conforman lo que llamamos “arte mapuche actual” presentan una actualización permanente con el conflicto histórico, el discurso hegemónico (cfr. García, M; 2007) y también con la contingencia política. Los ejemplos los encontramos en la poesía urbano-periférica, frontal e irónica de David Añiñir, en varias producciones audiovisuales, en la modalidad del documental, de carácter reivindicatorio y, por supuesto, en la música.

Esta investigación está pensada como un estudio de la música generada en el espacio intercultural, así como de las relaciones que las distintas obras establecen con su contexto de producción y del carácter híbrido que posee esta rama de expresión artística en particular. El carácter híbrido atribuido a la música mapuche actual halla su explicación en que los estilos musicales occidentales se conjugan y ponen en relación directa con instrumentos, ritmos y elementos culturales simbólicos y ceremoniales de la cultura mapuche. Esta característica hace que la música mapuche actual se considere como una nueva propuesta estética dentro de la música de los pueblos originarios.

También hay que señalar que la música intercultural mapuche comparte la función que le da la particularidad al arte mapuche actual, porque, como se verá más adelante en las obras que analizaremos, ellas expresan una forma de resistencia cultural y de rescate o recuperación identitaria, a través de estrategias textuales que hacen que estos productos artísticos en su conjunto sean parte de un “discurso diferenciado que busca llegar a otros jóvenes y sensibilizar a la opinión pública” (cfr. García, M.2005).

Si observamos las dinámicas culturales de los pueblos indoamericanos, en su faceta de producción artístico-comunicativa, notaremos que existe una diversidad de ritmos, instrumentos, cantos, de tal envergadura, que se hace casi imposible conocerlos en su totalidad. Sin embargo, al referirnos a las funciones culturales que cumplen ciertas piezas musicales, ciertos ritmos y cantos tradicionales dentro de los parámetros culturales de cada pueblo, notaremos que éstas van reiterándose. Cabe destacar que no nos estamos refiriendo a la música intercultural actual, de la cual hablábamos anteriormente respecto del pueblo Mapuche, sino que apuntamos a la música tradicional de los pueblos originarios de América. Decíamos que las funciones culturales de la música, al interior de cada pueblo, pueden encontrar un símil en otra cultura. Así encontramos el caso de una música y danza que se toca y baila, respectivamente, en una de las principales ceremonias mapuche: el Nguillatun. Esta expresión es una variación del purrun, llamada “mazatun purrun”, que representa la danza de la cosecha de las legumbres, en señal de agradecimiento y respeto. Por otro lado, en los pueblos andinos del altiplano, encontramos una música y un baile llamado “huaino” que cumple la

misma función cultural de agradecimiento a la tierra por las buenas cosechas, sólo que en este caso el huaino es una representación de la fiesta de la cosecha, en general, y el mazatun purrun de la cosecha de las legumbres en particular. Sin embargo, ambas cumplen la función de agradecimiento y dicen relación con el período de cosecha. Algo similar ocurre con la mayoría de los pueblos originarios americanos que en el repertorio tradicional de su respectiva cultura, tienen alguna fiesta, música y baile alusivos a las bondades de la tierra y al agradecimiento del pueblo frente a lo que simbólicamente representa en las respectivas cosmovisiones uno de sus elementos centrales: la tierra. Entre otras de las funciones culturales que podríamos nombrar y que se reiteran en las distintas culturas en relación a la música tradicional, encontramos ritmos relacionados con la guerra, como las percusiones en métrica de 6/8 de los pueblos ubicados en la zona del río Amazona de Brasil o una de las danzas, con su correspondiente música, de los Toba, pueblo que se ubicaba en la selva de lo que hoy es Bolivia, colindante con los Guaraníes, donde dicha danza recibe el mismo nombre que el pueblo ya nombrado. El amor también es una suerte de “tema transversal” en la música de los pueblos andinos, con el llamado “takirari”, en relación a la música y los cantos amorosos tocados sólo con trompe y/o cantados a capella por los mapuche. Queda entonces graficado con estos ejemplos que existen funciones culturales, que cumplen las distintas músicas tradicionales de los pueblos amerindios, que se repiten o al menos son similares, siendo los instrumentos, ritmos y bailes muy distintos entre sí.

Así como cada pueblo posee un repertorio cultural, dentro del cual se encuentra la expresión artística-comunicativa, las dinámicas culturales que se dan en el espacio intercultural conllevan a que las formas artísticas tradicionales varíen según la influencia del medio físico y social. El pueblo Mapuche y su música no han sido la excepción y es por ello que se han llegado a producir formas artísticas como las que hoy conocemos y convenimos en llamar “arte mapuche actual”. Estas formas musicales actuales, para que podamos considerarlas “mapuches”, deberían conservar ciertas conexiones con lo tradicional, vale decir incorporar elementos como ritmo, lengua, cantos, instrumentos y elementos extra-musicales que sean reconocidos por los usuarios

de la cultura como ancestrales o bien, partir de la base estos elementos para generar las nuevas obras.

La música mapuche tradicional posee ciertas características que es necesario conocer para poder comprender las nuevas propuestas estéticas de quienes buscan recuperar la identidad y la cultura tradicional.

En primer lugar se debe considerar que el pueblo Mapuche ha sido clasificado como una cultura ágrafa, de tradición oral, por lo que la sabiduría ancestral ha sido traspasada de generación en generación. De ella devienen elementos muy importantes para la cultura: la lengua (mapudungun), la religiosidad y, también, lo que Rodolfo Lenz llama “literatura araucana”, la cual define como “anónima, popular y exclusivamente oral” (Lenz, R; 1897)⁴. Esta última es muy determinante para el desarrollo posterior de los distintos proyectos escriturales que se generarán desde la segunda mitad del siglo XX. Esta condición de “exclusivamente oral” ha sido modificada desde que muchos mapuche tuvieron la necesidad de aprender español para poder insertarse en la sociedad chilena que se había empezado a configurar. La condición bilingüe de muchos de ellos llevó a que se creara un alfabeto que fijara de alguna forma los fonemas del mapudungun, generando la posibilidad de escribir aquello que utilizaba como soporte la oralidad. Una de las repercusiones culturales que esto tuvo fue la de fijar aquello que desde tiempos inmemoriales había sido transmitido de los abuelos a los padres y de éstos a sus hijos. La principal característica de la oralidad es su dinamismo y en él intervienen los oradores; “weupife” en la cultura mapuche. En cambio la palabra escrita es estática, “scripta manent”, decían los romanos, sólo interviene en ella quien escribe, de una vez y para siempre. Estas características conjugadas generaron en la cultura mapuche la aparición de nuevas formas relacionadas con el arte mapuche tradicional: del *ülkantün* se pasó a la canción y a la poesía propiamente tal.

Dentro de la producción artística tradicional (la “literatura araucana” que señala Lenz) encontramos distintas formas de relatos, entre los que se distinguen los cantados y no cantados. Una subdivisión aparece en los relatos no cantados: narrativos y no

narrativos (Golluscio, L; 1989)⁵. El “nütram”, texto no estructurado como relato, aunque posee componentes narrativos, pero cuyo objetivo es describir o explicar un hecho (Carrasco, H; 1984)⁶ y el “epew”, “tipo de relato que el narrador considera de ficción” (Fernández, C; 1995)⁷, pertenecen a la clasificación de no cantados y narrativos, según esta autora. En relación al “epew”, podemos agregar que Lenz (1897) y Salas (1983) los consideran como “fábulas”, ya que éstos presentan una moraleja implícita, pero clara. En tanto que dentro de los “nütram”, Golluscio (1984) distingue entre “kwifike dungu” o palabras antiguas, de carácter mitológico y los “nütram” de carácter histórico.

Habrá entonces que prestar atención al concepto de realidad manejado en la cultura mapuche, ya que “...constituye uno de los ejes fundamentales para delimitar la tipología textual mapuche...” (cfr. Fernández, C; 1995: p.8). A lo que Golluscio agrega: "En su mundo conviven: 1) una naturaleza donde todo tiene vida y es manifestación de lo trascendente y, por lo tanto, tiene poder. Habrá así animales benéficos (el ñamku, por ejemplo) y alimañas habitadas por los wekufü o espíritus malignos (como la víbora y el matuasto o lagartija) y usadas por los brujos (kalku); 2) una "sobrenaturaleza" poblada de seres de horror, muchas veces incompletos o deformes (el chonchon o cabeza alada: el walicho), de aspecto atemorizador (como el witranalwe, representado por un esqueleto brillante o un negro de dientes relumbrosos). Y todos, tanto los benéficos como los maléficos, conforman su realidad, son su realidad. El que dice que los vio, los vio. No los soñó ni los imaginó: los vio." (cfr. Golluscio, L; 1984: p. 110). Finalmente podemos agregar que los nütram se constituyen como medios a través de los cuales se traspasan, de generación en generación, las costumbres y valores de los antepasados, razón por la cual se les da el carácter de nemotécnicos.

Respecto a los textos tradicionales cantados los hay en dos modalidades: el “ülkantün”, que es de carácter festivo y el “nguëllipun” y “tayül”, de carácter religioso o ritual. Respecto del “ülkantün” podemos establecer que es el que más cercanía muestra con el género lírico, con lo que la cultura occidental considera “poesía”. Las transcripciones que se han hecho de diversos “ül” se les ha dado una distribución

espacial en verso y estrofas, asemejándose a la modalidad lírica del romance. Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán en 1629 registró el primer “ülkantün” del cual dijo que el cacique Kilalebo lo había compuesto para su despedida y que fue acompañado por instrumentos y bailes (Núñez de Pineda y Bascuñán, F; 1863)⁸. Actualmente el “ülkantün” es un canto entonado a capella, por un hombre o mujer, joven o adulto, el cual consiste en un texto conocido por quienes están en el lugar o improvisado para la situación con “una clara intencionalidad poética” (cfr. Fernández, C; 1995). Sus motivos son variados: van desde el amor, el encuentro o despedida de alguien, la petición de matrimonio, una noticia familiar importante hasta la guerra o malones en contra del ejército argentino y chileno. También se suelen incorporar datos personales del “ülkantüfe”, como una suerte de presentación. La entonación del “ülkantün” es monódica y su destinatario, en ocasiones, lo contesta de inmediato y en otras, es el mismo “ülkantüfe” quien da la respuesta. La ausencia de elementos míticos es uno de sus rasgos, aunque hay cantos, como el “ül del lucero” que son la excepción. El “ülkantün” es una forma artística propia de la cultura tradicional mapuche y en ella se mezclan los códigos musicales y poéticos. (cfr. Fernández, C; 1995).

Por su parte el “tayül” es un canto ritual el cual es entonado por mujeres acompañadas generalmente por su “kultrun”, sólo en ocasiones de relevancia social o religiosa para la comunidad, por ejemplo en distintos momentos del “nguillatun”. Fernández señala que cada familia tiene su “tayül”. El destinatario del “tayül” es el sol, por lo cual se canta mirando hacia él. (cfr. Fernández, C; 1995).

La música mapuche tradicional, en general no es tocada como se concibe la música occidental, es decir con la creación de piezas musicales fijadas en partituras, ni tampoco en muestras a público por el sólo hecho de apreciar la obra musical, sino que tiene como característica el ser una música “funcional”, que forma parte de una unidad, de un todo, con el baile y con la situación cultural específica que requiere de un determinado baile y música. Ejemplo claro de ello es la música que acompaña al “choyke purrün”, “trile purrun” o “tayil”, los cuales se bailan en determinados contextos como el “Nguillatun”, los cambios de “rewe”⁹, el “palin”¹⁰ (donde se canta el “palin-

ül”), entre otros, y que para un usuario de la cultura es posible reconocer cuando estas danzas, cantos y, por consiguiente la música que los acompaña, pueden estar fuera de contexto, según sus trazos distintivos. Entonces la música tradicional es funcional en relación a las espacialidades específicas donde se suele tocar.

La música mapuche tradicional ha sido estudiada por algunos etnomusicólogos y compositores, tanto de origen mapuche como chilenos. También esta ha sido abordada desde estudios de la cultura mapuche en general, como es el caso del investigador Juan Ñanculef¹¹, esbozando algunas de sus características más difundidas, desde la época de los cronistas, como exponiendo otras que no lo son tanto. Así mismo existen algunos estudios acerca de la música actual, que recogen elementos tradicionales y algunas apreciaciones estéticas acerca de la expresión musical tradicional. Tal es el caso del musicólogo Jorge Martínez¹² quien realizó una investigación acerca de los espacios musicales de comunidades de mapuche situados en contextos de urbanidad.

La música mapuche tradicional es una expresión cultural que está íntimamente ligada con los contextos en los que se suele producir, los cuales han variado producto de las transformaciones socio-políticas que se han vivido en nuestra sociedad en los últimos 30 años. Estos cambios han afectado, en la esfera de lo social, desde los espacios tradicionales donde se solían ver estas expresiones, hasta los modos de producción de las mismas y de reproducción técnica o difusión masiva. También la música está relacionada en su esencia, en la raíz de su proceso creativo, con las energías que la circundan, aquellas que se encuentran en el medio natural, como las energías proporcionadas por los cuatro elementos vitales (tierra/mapu, agua/ko, viento/kürruf y fuego/kütral), ya que éstas están presentes en todas las dimensiones de la vida de los mapuche. Pero también se relaciona con las energías que manan desde el interior de las personas que la crean o producen y desde aquellas expresiones artístico-culturales tradicionales que acompañan de forma indivisible, en la concepción tradicional, a la música. Son la danza (purrün y sus variaciones) y el canto (ül y sus correspondientes variaciones) aquellas formas artísticas que se conectan directamente con la expresión musical. Nada de esto puede concretarse sin la intervención de los instrumentos

musicales mapuche, los que son utilizados para la ejecución de los distintos ritmos y sus particulares sonidos, también entregan una “coloración” especial, desde el punto de vista estético y una energía especial a través del sonido desde el punto de vista metafísico.

Algunos de los instrumentos tradicionales más difundidos son la “trutruka”, “kultrun”, “pifilka”, “kaskawillas”, “trompe” y “küll küll”. También hay otros como la “wada”, “lolkiñe”, “pinkulwe” y “kinkelkawe” que son menos conocidos. Incluso algunos de ellos se han dejado de fabricar, pero en general los instrumentos más significativos, en cuanto elementos simbólicos y culturales, tienen plena vigencia hoy día.

En conocimiento de algunos de los instrumentos que utilizan o utilizaban los mapuche para la ejecución musical, podemos ahora hablar de una evolución de la música tradicional, marcada principalmente por el influjo cultural, la emigración de mapuches a los grandes centros urbanos y la globalización, lo cual ha traído influencias de estilos musicales modernos, como el punk rock, rock metal, el hip-hop, el reggae, la cumbia, etc. Muchos de los jóvenes mapuches han visto en estas tendencias una postura político-social frente a un contexto de desigualdad y asimetría cultural, postura que se torna contestataria y crítica frente a la contingencia política. Estos movimientos urbanos tienen en su raíz esa impronta de rebeldía y es a través de ellos que muchos de los músicos hoy proponen una nueva estética en base a la música tradicional.

En mi opinión, la fusión de códigos tradicionales y occidentales tiene como fundamento la masividad que puede alcanzar el mensaje que se intenta transmitir, llegando con una mayor fuerza a otros jóvenes, produciendo un acercamiento de ellos a la cultura mapuche y una interiorización y sensibilización con las demandas y reivindicaciones contingentes del pueblo mapuche. También es importante el hecho de que a través de la generación de estos espacios se crea una instancia de visibilización de lo propio en un contexto de asimetría cultural. “La creación artística como instancia de visibilización de lo propio se refiere justamente a un tipo de discursos producidos sobre

este modelo de comunicación occidental, “los discursos artísticos”; creaciones que se generan en diversos momentos del siglo XX, donde destaca particularmente el discurso poético.” (García, M; 2009)¹³

La música mapuche actual tiene ciertas características que hacen de ella una rama de la expresión artística muy rica en cuanto a la diversidad de formas musicales producidas y a las distintas propuestas estéticas, con sus respectivas estrategias textuales y discursivas, las cuales abordan temáticas políticas y culturales, expresadas principalmente a través de las tendencias musicales alternativas. En las obras producidas por diferentes grupos se distinguen dos orientaciones principales: el conflicto histórico-político del pueblo Mapuche con el estado chileno y la recuperación cultural.

Los factores que pueden considerarse característicos de la música mapuche actual dicen relación con la puesta en escena, la utilización de instrumentos tradicionales y occidentales en un mismo espacio textual, el mensaje político, los elementos simbólicos extramusicales, entre otros. Estos elementos son aquellos que dotan de una singularidad y autonomía a los textos musicales. Otro factor importante es el medio de difusión a través del cual se masifican las obras y a su vez se popularizan entre los jóvenes. Me refiero a la Internet, que es el medio masivo de comunicación por excelencia que utilizan los músicos para hacer públicas sus obras. La creación de páginas web relacionadas exclusivamente con la música da un soporte virtual a las obras las cuales tienen un alcance global. En este sentido, el proceso de globalización ha ayudado a que la nueva música, y el arte mapuche en general, tenga alcances que seguramente, unos 10 años atrás, los artistas no imaginaron nunca tendrían estas expresiones representativas del sentir de los jóvenes mapuche.

III. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

En el transcurso de esta investigación, en cada nueva revisión bibliográfica que se ha hecho, necesaria para el conocimiento de los distintos acercamientos académicos y análisis teóricos acerca del arte mapuche actual, se presentan ciertos conceptos, sustentados en teorías que devienen de distintas áreas, los cuales nos llevan a familiarizarnos con una aproximación analítica de estas manifestaciones artísticas, sobre todo en el ámbito de la “...*constitución estética y cultural de estas creaciones multidiscursivas...*”¹⁴.

Las precisiones que aquí se hacen sirven de sustento para hablar con propiedad sobre el arte mapuche actual, específicamente sobre la música y las diversas propuestas estéticas que se generan en esta área. Para estos efectos se tratarán conceptos enmarcados en diversos estudios y/o teorías acerca de la interculturalidad -como los estudios culturales y poscoloniales-, la música y la semiótica, sobre los cuales hay que detenerse para lograr una comprensión efectiva y acabada de lo que en este estudio se plantea.

Dejaremos consignado en esta parte qué se entenderá por ciertos conceptos relevantes, cuáles son sus implicancias y en qué medida se relacionan con el fenómeno socio-cultural del arte y música mapuche actual. El ordenamiento de éstos irá de lo general a lo particular, aunándolos en la medida en que nos acerquemos a lo medular de este estudio, vale decir a la música mapuche actual, como expresión de la identidad y de la resistencia cultural, en un contexto de asimetría y contacto intercultural permanente.

1. De la música

El arte es algo que ha acompañado al hombre desde los tiempos más remotos, ya que surge producto de una necesidad natural y biológica de comunicar aquello que se representa en la interioridad espiritual y cognitiva del individuo, utilizando variadas formas y códigos. Todas las culturas conocidas tienen alguna forma de manifestación

musical y como estamos hablando de los orígenes de la música, debemos preguntarnos cuál es el instrumento a través del cual los humanos comenzaron a crear música. Por una razón fisiológica y quizás psicológica (imitación zoofónica) lo primero que aparece como medio para hacer música es la voz. El hombre primitivo encuentra música en la naturaleza, pero también se da cuenta de su capacidad vocal para imitar sonidos de animales y algo más importante aún: generar sonidos al hablar alguna lengua ya perdida en el tiempo. Son estos sonidos humanos, que se transforman en el medio de comunicación interpersonal por excelencia (habla), los que comienzan a ser armonizados, ya que el aparato fonador humano también tiene la capacidad de generar sonidos de distintos tonos, relacionando distintas tonalidades (más altas o más bajas) y creando, probablemente a través de la improvisación y de las ideas más generalizadas de belleza o estética de los sonidos dentro de una determinada cultura, las primeras formas armónicas, lo cual es susceptible de ser entendido como música propiamente tal.

El concepto, o la pregunta que se ha tratado innumerables veces de responder acerca de qué es la música, ha encontrado múltiples definiciones, en las que se pueden apreciar varios elementos que van reiterándose. Las definiciones que se han encontrado en algunos manuales de música pueden condensarse en la siguiente definición "*la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo*". Si nos detenemos en el análisis de esta definición notamos que la generalidad que hay en ella deja fuera de su alcance la concepción de la música como expresión artística. Además presupone que hay combinaciones sonoras "bien hechas", vale decir que están determinadas o prefijadas, concepto que en la música no se presenta como algo estático, por el contrario, esa clasificación es variable desde el punto de vista de que ella depende de los patrones estéticos de cada individuo y de cada cultura.

Las múltiples definiciones que se pueden encontrar para el concepto de música se esbozan sobre la base de diversos factores culturales, por lo que se ve afectada la apreciación estética de las expresiones musicales, considerándolas o excluyéndolas de los límites que se trazan en dichas definiciones. En ellas inciden variables psicológicas, sociales, culturales e históricas.

Teniendo en cuenta lo anterior, una amplia definición de música es la siguiente: “música es *sonoridad organizada* (según una formulación perceptible, coherente y significativa)”. Esta definición supone la existencia de patrones del “flujo sonoro” en función de la percepción y procesamiento humano de los sonidos. También incluye la “coherencia” como una suerte de sintaxis musical y el factor semántico o significativo, que dice relación con la expresión de ideas o sentimientos a través de este “flujo sonoro”. Así la música cumple la función de crear una experiencia estética en el oyente. Como la música es un estímulo que afecta la percepción del individuo, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones: entretenimiento, comunicación, ambientación, entre otras.¹⁵

También el compositor Claude Debussy propone la siguiente definición de música: “*un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor.*”¹⁶ En ella predomina el factor comunicativo, en cuanto proceso en el que se incluye un emisor (músico), un medio (instrumento), un mensaje (obra musical), un canal (medio propagador) y un receptor (público u oyente).

Muchas otras definiciones que se han intentado para puntualizar en qué consiste el arte musical habrán quedado fuera, no hay duda de ello, pero podemos sintetizar algunas para crear un concepto operativo para efecto de la presente investigación. Entonces diremos que el concepto de música actual está basado en tres atributos esenciales: la utilización de sonidos, la creación humana y la función estética. Los dos primeros atributos son perfectamente comprobables en la experiencia musical, pero en cuanto a la función estética de la música, se ha dado una discusión de larga tradición, ya que depende del concepto de arte y de los criterios estéticos predominantes en la cultura, en un determinado contexto. En primer lugar se cuestiona el hecho de que ciertas composiciones que no dejan de ser “musicales”, pueden privilegiar otra función, desplazando la función estética a un segundo plano. Tal ha sido el caso de los denominados “jingles”, en los que predomina una función persuasiva (hacer que el

auditor que compre determinados objetos), razón por la cual el jingle no deja de ser “musical”, sólo que se le resta la posibilidad de considerarlo una “obra de arte”. Por otra parte, también se señala que en occidente la función estética de la música presupone que la obra musical, y artística en general, es autónoma y encuentra su explicación en sí misma, ajena al funcionamiento de la sociedad en la que es concebida/emitada y percibida/escuchada (Kant, E. 1790)¹⁷.

Desde un punto de vista histórico hay estudios que demuestran que los instrumentos más antiguos utilizados, corresponden a los hallazgos en Sumeria hace unos 50 siglos, los cuales eran de percusión (tambores) y cuerda (lira y arpa)¹⁸. Pero como ya se ha dicho, el primer instrumento a través del cual se pudo hacer música fue el cuerpo humano emitiendo sonidos vocales y de percusión. No existe una precisión exacta de cuándo el hombre comenzó a desarrollar instrumentos, pero sí se sabe que éstos tenían en un principio, carácter imitativo, mágico o ritual. El orden en que se van creando estos instrumentos dice relación con su complejidad y con razones que tienen que ver con fenómenos del medio natural. Sin duda los primeros instrumentos fueron los de percusión y los de viento, luego vinieron los de cuerda. Los tambores de hendidura eran rudimentarios troncos de árbol ahuecados o hendidos en los cuales se frotaba un palo o varilla y producía sonidos por efecto de la resonancia dentro del tronco. También existieron palos, cascabeles y sonajas, construidas con frutos como las calabazas. Estos instrumentos se clasifican como ideófonos, es decir que el sonido es producido con el mismo material del cual está fabricado. También se creó un instrumento membranófono, el que consistía en un tambor a base de madera ahuecada con una membrana vegetal o cuero de animal tensada por cuerdas. Aerófonos primitivos se han encontrado de tres tipos: flautas de caña sin agujeros, cuernos y caracoles. Cabe destacar que también se han encontrado instrumentos cordófonos, los que consistían en un arco similar al de la caza pero con cuerdas más cortas y más tensionadas. (cfr. Benvenuto, E. Benvenuto, E. 1961)¹⁹

De estos primitivos y rudimentarios instrumentos el hombre comienza a perfeccionar su confección y ampliar su efecto en términos musicales, añadiendo

tonalidades y afinaciones distintas a cada uno de ellos. También hay que decir que muchos de estos instrumentos se conservan en las culturas originarias del mundo. Conocida es la gran variedad de instrumentos de percusión que hay en África o la similitud de ellos con los instrumentos tradicionales de culturas las amerindias. Esas mismas similitudes saltan a la vista al conocer los instrumentos de la cultura Mapuche, de muy antigua data, los cuales inciden directamente en esta investigación. Es por este motivo que considero de vital importancia dar a conocer algunas de las características esenciales de la música mapuche tradicional, dentro de las cuales se esbozará una clasificación -muy esquemática y clarificadora por lo demás, para el lector no relacionado con la cultura mapuche- de los instrumentos tradicionales de esta cultura.

Según Nicolás Nahuelpán y el compositor Cécil González, los mapuches emplean sólo cinco notas musicales (Do, Re, Mi, Fa y Sol) en su interpretación vocal e instrumental, lo cual da pie para clasificarla como una “música pentatona”. Quizá radique en esta condición el hecho de que sus composiciones sean más monótonas y repetitivas en comparación con la música occidental, donde no sólo se utilizan dos notas más (LA y SI), sino que también utilizan semi tonos (bemoles y sostenidos), infinidad de ritmos y figuras musicales, que determinan pulsos y métricas inexistentes en la música mapuche tradicional.

El investigador Juan Ñanculef (Ñanculef, J. s/f)²⁰ se refiere a la música mapuche diciendo que una de las características principales de las letras de sus canciones es la relación de sus cultores con sus autoridades superiores, con la naturaleza o con el vivir cotidiano. Ñanculef clasifica en cuatro las expresiones de la música mapuche. En primer lugar sitúa el canto ceremonial de la machi. En ella, acompañada de su kultrun, ruega a Nguenechen por el bienestar de su comunidad. Después, las canciones protocolares o de saludo. En tercer lugar las canciones que son improvisadas en convivencias sociales y, finalmente, las que incorporan otros instrumentos occidentales e incluso orquestación. Nuestro objeto de estudio está dentro de esta última clasificación, porque esa fusión es la que compone, entre otras cosas, la música mapuche actual.

Por otra parte “Los textos de la musicalidad mapuche no se limitan a los sonidos como variaciones de alturas y tiempos” (cfr. Martínez, J; 2002) sino que en ellos existen dimensiones tímbricas pronunciadas por los instrumentos y procesos de contracción-dilatación del tempo que marcan las percusiones. Estas características conllevaron a que los cronistas que realizaron las primeras descripciones de la música mapuche tradicional la clasificaran como una música “lastimera”, concepción que cambia al incorporar al análisis la razón que pueden tener los músicos para bajar o subir el pulso de lo que están interpretando, ya sea ésta producto del margen de improvisación que puede existir en cualquier interpretación musical o que el ritmo, la danza y las energías que en ellas se contienen, en su conexión indivisible, así lo requieran.

En este sentido intervienen las distintas danzas y también los instrumentos musicales mapuches. Estos últimos han variado en su forma y construcción a través del tiempo, pero la música mapuche, desde que se tiene conocimiento de ella, se ha interpretado esencialmente con los mismos instrumentos: trutruka, kultrun, pifilka, kaskawillas, trompe, kül küll, wada, lolkiñe, pinkulwe y kinkelkawe. Actualmente algunos de ellos casi no se conocen o se han dejado de fabricar. La utilización de uno u otro incide en lo que J. Martínez Ulloa llama “procesos de contracción-dilatación” (cfr. Martínez, J; 2002) en el pulso de la música. Así, la utilización del trompe por lo general se escucha sobre una base rítmica lenta, donde el compás se divide en 2 partes, siendo cada una de ellas una negra o, lo que es equivalente, dos corcheas, las que calzarían con el sonido del kultrun. El kultrun marca estos 2 tiempos, generando un compás binario expresado en la notación musical occidental como 2/4, lo que se dibuja de la siguiente manera:



En los ritmos más rápidos, en general no interviene el trompe, la trutruka lanza tonos de corta duración, para calzar con el pulso marcado por el kultrún que, en estos ritmos pierde la claridad que tiene en los ritmos más lentos, donde marca dos golpes bien definidos. La pifilka también realiza una suerte de marcación del primer tiempo. En estos ritmos de tempo más acelerado hay golpes que hacen una suerte de

contrapunto, marcando medios tiempos. Esta característica musical responde a formas rítmicas que, en el caso de una machi que toca su kultrun, las ha aprendido a través de sus pewmas (sueños) u a través de la enseñanza tradicional que se da en el contacto con otras machis de su comunidad. Pero si se tratara de escribir el ritmo en la notación musical occidental, a mi juicio, estos ritmos de tempo más rápido serían ritmos en 6/8, lo que indica que existen 6 tercios o dos tiempos de 3 fracciones cada uno, esto se escribiría de la siguiente forma:



Escuchando algunos ritmos tradicionales, se puede afirmar que en la experiencia como auditor se ha identificado con esta métrica el ritmo del “choyke purrun”.²¹

Cabe destacar que esta clasificación no ha sido realizada por otros investigadores, salvo en un artículo publicado por Rafael Díaz²² en la “revista musical chilena”, pero respecto de cantos tradicionales de machi, y se basa únicamente en la experiencia auditiva de algunos ritmos de la música tradicional mapuche. Además de ello, se debe tener en cuenta que en el concepto de música que existe según el conocimiento ancestral mapuche, no existen este tipo de notaciones, menos aún las nociones de compases, tempos y figuras; ni siquiera existe el concepto de música, aislado de otras expresiones del cuerpo (como la danza), del entorno natural y de un contexto determinado (ceremonial, cotidiano, recreativo, etc.), de los que es indivisible, motivo por el cual los investigadores no han realizado este análisis bajo estos parámetros clásicos del conocimiento musical occidental.

El kultrun es un instrumento que requiere atención especial, porque además de su utilización musical, es uno de los símbolos culturales más importantes, ya que encierra en su significación la base de la cosmovisión mapuche. La forma de este instrumento no es casual, ya que el kultrun representa las dimensiones o espacios del universo. La parte cóncava que es la “caja de resonancia” representa el miñche mapu, “la tierra de abajo”. Mientras que el centro, donde se ubica el cuero, representa el nag mapu o “tierra en que andamos”, donde conviven energías positivas y negativas.

Finalmente, la parte invisible del kultrun que representa el wenu mapu, “la tierra de arriba”. “Somos los brotes de la madre tierra –nos están diciendo-, en una relación de igualdad con todos sus demás componentes, y de respeto y agradecimiento a su inmanente dualidad celeste: Wenu Mapu, la tierra de arriba (de las energías positivas).” (Chihualiaf, E; 1999)²³. Esta es sólo una de las significaciones que tiene el kultrun, ya que en el cuero se aprecia un dibujo que representa el “meli wixan mapu”, los cuatro lados de la tierra, que dan origen a las identidades territoriales, (piku mapu, willi mapu, puel mapu y lafken mapu. Norte, sur, oriente y poniente, respectivamente). También cabe destacar que el kultrun es un instrumento ritual que utilizan los o las machi en el Machitún o arte de sanar. El kultrun es un instrumento de vital importancia al momento de que el o la machi cumple la función de ser un intermediario entre el mundo de lo visible y el mundo de lo invisible a través de lo que se llama “kuymin” o trance. Se dice que el o la machi aprende a tocar el kultrun a través de un pewma o sueño “... en el que va subiendo o está caminando en la Tierra de arriba y se saluda con alguna Machi que ya no está en el mundo de lo visible...” (cfr. Chihualiaf, E; 1999). Cada kultrun tiene sus particularidades según la Machi que lo posea, ya que en él se depositan ciertos adornos y pertenencias personales de la Machi como piedras y trozos de plata. Antes de que el kultrun sea cubierto con el cuero la Machi le introduce su “neyen”, respiro o aliento. Lo que le otorgará el carácter de unidad con la persona.

Podemos, también, realizar una clasificación de los instrumentos según su naturaleza:

Aerófonos (viento)

Küll Küll: Trompeta natural consistente en un cuerno de vacuno con una boquilla en su extremo más angosto.

Trutruka: Se hace con un tubo recto de colihue y puede medir desde 1 hasta 5 metros. En su extremo se coloca un cuerno de vacuno que amplifica el sonido.

Pichitruka: Instrumento musical de viento compuesto de caña colihue ahuecada y revestida con intestino de caballo que se utiliza para ceñir y sellar la caña.

El instrumento termina con un cuerno de chivo en su extremo y ornamentado con lana.

Pinkulwe: Especie de flauta con seis orificios fabricada en un tubo de caña cerrada en un extremo y abierto en otro.

Lolkiñe: Especie de trompeta de caña que emite sonido por aspiración, de un metro de largo.

Pifilka: Trozo de madera o piedra con uno o dos orificios.

Pifilka de madera o Pilolai: Instrumento musical de viento tallado en madera de lenga. Consta de cinco orificios que producen sonidos diferentes.

Cordófonos (cuerda)

Kinkelkawe: Tenía dos arcos (generalmente de huesos de costilla) complementado por una sola cuerda de crines de caballo. Se tocaba apoyando, con la mano izquierda, uno de los arcos - cuerpo del violín - contra los dientes incisivos superiores. La mano derecha, a su vez, pasaba la cuerda del otro arco - arco del violín - sobre la anterior, produciendo un sonido quejumbroso y doliente.

Membranófonos (percusión)

Kultrün: Tambor fabricado, por lo general, con madera de laurel y cubierto con un cuero tensado de caballo, oveja, chivo o vacuno. Su uso es privativo de la machi, cuestión a la que ya nos hemos referido.

Idiófonos (vibración)

Kaskawillas: Cascabeles de plata que suenan por golpe directo.

Wada: Calabazas secas con semillas que suenan al chocar en su interior.

Trompe: Instrumento en forma de llave, hecha de acero con un alambre al aire. La parte exterior forma la pieza y la central es la lengüeta, que va doblada hacia arriba para poder pulsarla.²⁴

Retornando un poco al tema del hombre primitivo, decíamos que para él la música era algo que se consideraba unido, de forma casi natural, pero también por motivos culturales, con la expresión corporal (danza), por lo cual estas expresiones se han desarrollado de forma casi paralela en las culturas autóctonas del mundo.

En occidente, de la música y el canto en la antigua Grecia nacen expresiones que después adquirirán forma y valor propio, como lo son la poesía (épica) y el teatro. A la música se la relaciona con el poema épico por el valor educativo y moral que se le otorgaba. Aparecen, entonces, personas que cantaban de pueblo en pueblo acompañados de una lira, llamados “bardos”, los cuales cantaban las leyendas e historia de Grecia acudiendo a la oralidad. Se estima que el origen de lo que hoy día conocemos como género lírico, está en esta etapa, ya que tal como lo indica la etimología de la palabra, “lírico” viene de lira, tal como lo señala la RAE: “Lírico, ca: (Del lat. *lyricus*, y este del gr. *λυρικός*). adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica.”²⁵

Dentro de la historia musical, su evolución ha pasado por muchísimas etapas, pero hay algo que rescatar de esta evolución: la música ha sido siempre acorde a los modelos culturales y de pensamiento del hombre de distintas épocas. Esto ha tenido repercusión en los estilos que se han configurado según el período histórico. Así la música del renacimiento tiene las características propias del período, la del barroco o de la época clasicista, igualmente.²⁶

La música en occidente ha sido estudiada sobre la base de sus temas, formas y funciones que cumplían dentro de las distintas sociedades donde ella era producida. Sin embargo, es también muy difundida la separación que se hace entre la música popular y la música docta. En los orígenes de las literaturas románicas, que se sitúa temporalmente entre los siglos XI y XII, se hacía clara distinción entre los quehaceres literarios (y por cierto musicales, los que hasta ese momento habían estado estrechamente relacionados) de juglares y clérigos, los cuales eran clasificados como “populares” y “cultos”, respectivamente.

Es Ramón Menéndez Pidal²⁷ quien habla en una de sus investigaciones acerca de la relación entre los juglares del medioevo y el surgimiento de la literatura española, como una de las literaturas neolatinas de más antigua data, en el mundo occidental. Así, establece en ciertos pasajes de su obra, que es muy común la creencia de que juglares y clérigos no iban por caminos muy opuestos, ya que los primeros se habrían formado en las escuelas clericales o abadías. Pero destaca sobre esto el hecho de que los juglares tenían motivaciones muy diferentes de las que tenían los clérigos, y más aún, perseguían efectos también diversos con sus obras artísticas. Mientras que los clérigos cultivaban el arte (literatura, pintura, composición musical y canto) como parte de la adoración a Dios, como un complemento litúrgico, los juglares tenían por propósito el recreo, el entretenimiento. Es por ello que los lugares donde se producían una y otra expresión eran muy distintos. Mientras la música de los clérigos tenía carácter sacro y se tocaba en iglesias y abadías, la música e historias de los juglares tenía el carácter de profano y los lugares donde se solía escuchar era en plazas, ferias, siempre trashumante, contado historias y llevando noticias de pueblo en pueblo a cambio de algunas monedas, alojamiento o comida. Claramente se acentúa en estas características la impronta popular del mester de juglaría. Cabe destacar que a veces los juglares también trocaban las calles y plazas por los palacios y cortes de nobles y reyes, pero, tal como dice Menéndez Pidal “*La razón de ser de toda juglaría es que ella procura el recreo, alivio indispensable del ánimo, según decían concordés los antiguos...*” (cfr. Menéndez Pidal, R. 1957).

En esta misma obra, el autor habla de dos teorías que explicarían en cierta forma cómo es que fue ganando terreno la expresión poético-musical popular, en los nuevos pueblos medievales. Como hecho que ayuda a contextualizar la problemática que ya se ha enunciado, el autor ubica el largo proceso de pérdida del latín vulgar y nacimiento de las lenguas romances, a partir del siglo V, aproximadamente. A raíz de dicho proceso de orden lingüístico, se plantean dos conceptos opuestos que inciden en la forma de entender el arte literario y musical como forma de diversión pública, de los cuales se derivan dos posturas teóricas frente a este problema: la individualista y la tradicionalista. La primera de ellas postula que aquellos que iniciaron el cultivo literario de las lenguas neolatinas fueron los clérigos a través del trabajo artístico personal. En la contraparte, la teoría tradicionalista plantea que fueron los juglares, motivados por continuar con la tradición de su oficio, quienes comenzaron a darle un uso literario a las lenguas romances. Fueron los juglares, antes que nadie, los que se vieron obligados a volcar su lenguaje - en cuanto vehículo de comunicación y herramienta primordial de su arte- a uno que tuviera mayor cercanía con sus oyentes, con los receptores de sus cantos e historias. Esto se tradujo en alejarse del latín vulgar, usado por las gentes más instruidas y cultas, y utilizar una expresión que conservara elementos de este bajo latín, pero alejadas de la gramática original de éste, la que habían heredado de los actores del teatro antiguo y de los llamados “histriones”. Al respecto el autor señala, a propósito de la transformación experimentada por los juglares: *“Era necesario darse a entender en todo momento, era urgente renovar el repertorio heredado, haciendo que el habla de los vulgares usos cotidianos entrase más y más en la prosa recreativa y en la canción musical del improvisado espectáculo público”* (cfr. Menéndez Pidal, R. 1957).

En síntesis podemos señalar que los juglares fueron paulatinamente dejando de lado la forma artística preferida por los clérigos, continuadora de una tradición latina docta, la cual ya se encontraba gastada en sus temas, para dar paso a una nueva forma y una estética popular, del gusto de la mayor parte de la gente, el cual no podían dejar de complacer, teniendo esta innovación el efecto de elevar la primigenia lengua castellana hasta encontrarse en un estado lingüístico apto para la creación artística, *“para*

ennoblecen la imaginación y la sensibilidad de los oyentes.” (cfr. Menéndez Pidal, R. 1957).

No se puede dejar de hacer la salvedad que los clérigos, motivados por la naturaleza de la práctica religiosa tuvieron que modificar su lenguaje para ser comprendido de mejor forma por los fieles, pero como su finalidad es adoctrinar, su esfuerzo por alejarse de las formas del latín vulgar fue mucho menor. De hecho las misas se continuaron haciendo en latín. Sólo una vez que estuvo muy difundido el uso de la lengua vulgar en las canciones y reconocida su posibilidad artística, pudo haber clérigos que se apartaran del latín para escribir en esta nueva lengua temas propios de la clerecía.

Entonces podemos notar que en los inicios de la literatura escrita en lenguas romances, hito que marca un antes y un después en la producción artístico-literaria de occidente, existe la clasificación de carácter social entre lo culto y lo popular, referida la producción artística, tomando para aquella diferenciación criterios temáticos y lingüísticos, lo que a su vez llevó a identificar cada una de las expresiones con lo religioso y lo laico, respectivamente, y por consiguiente esa identificación lleva a la atribución de dos funciones muy diferentes: adoctrinar v/s entretener.

Modernamente el concepto de “música popular” ha sido definido como aquella música que difiere de la música académica por su sencillez, duración y por ser producida por personas sin estudios ni conocimientos musicales especializados. Por lo general se le ubica entre la música docta y el folklore, tal como lo señala Juan Pablo González en su artículo “*Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?*”. En él se da una definición de “música popular” propuesta por Carlos Vega: “...publicaba tardíamente en su vida un artículo en *Ethnomusicology* donde introduce su concepto de *mesomúsica* o música intermedia, una “música de todos” (1966). Con su definición, Vega, ayudaba a situar social y estéticamente la música popular –ubicándola en una posición intermedia entre

la música clásica y el folklore–, contribuyendo también a su reconocimiento académico.”(González, J. 2008)²⁸

Con esta definición de lo que entenderemos por “música popular” podemos precisar desde cuándo la música popular comienza a ser música de masas. En primer lugar hay que señalar que la revolución industrial europea del siglo XVIII, con la mejora de las tecnologías disponibles, provocó que los fabricantes de instrumentos pudieran comenzar a producirlos en serie, bajando los costos y llegando no tan sólo a las clases acomodadas sino también a estratos intermedios. También otro hecho que incidió en la masificación real de la música (música popular), tuvo lugar en el siglo XIX con los inventos de Edison y Berliner, quienes crearon el fonógrafo y el gramófono, respectivamente, lo cual permitió que en las primeras décadas del siglo XX muchos compositores e intérpretes populares grabaran su música y ésta fuera difundida en medios de comunicación más modernos como la radio. También estos inventos trajeron consigo la posibilidad de que la gente pudiera grabar su propia música y escucharla sin necesidad de asistir a un concierto. Pero sin duda la época en que un determinado estilo musical tuvo un alcance masivo sin precedentes fue en los años 50 con la irrupción en la escena musical del rock and roll. No es que la música popular haya nacido en estos años, puesto que ella ha acompañado el desarrollo de la música académica en casi todas las sociedades, sino que estos hechos marcaron considerablemente su desarrollo y masividad. (cfr. García Canepa, J. 1991).

Al hablar de la masificación de la música por efecto de los avances tecnológicos, no podemos dejar de revisar lo que propone Walter Benjamin²⁹, en el ensayo llamado “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”. En él este autor expone la situación de la obra de arte desde que se comenzó a reproducir de forma masiva. Si bien reconoce que el arte siempre ha sido susceptible de reproducción, desde la época clásica, la llamada “reproducción técnica” implica que esa reproducción se hace masiva a través de técnicas que van de la mano con invenciones tecnológicas. Así, por ejemplo, la invención de la imprenta provocó que muchas copias de un mismo texto se produjeran en un tiempo infinitamente menor al que empleaban antes los copistas.

Sin embargo, lo medular de sus observaciones se encuentra en que la factibilidad de reproducir técnicamente las obras de arte conlleva a que el producto final de la aplicación técnica nunca reflejará, por muy buena calidad que éste tenga, el “aquí y el ahora” de la obra de arte. “*El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad...*” (cfr. Benjamin, W. 1989), nos dice el autor. Acerca de la autenticidad de determinada obra, Benjamin sostiene que frente a la reproducción manual, lo auténtico “*mantiene su autoridad plena*”, mientras que frente a la reproducción técnica ésta es mucho más independiente respecto al original.

Además de ello, la reproducción técnica tiene la capacidad de poner una copia del original en situaciones y contextos muy distintos del que fue producida. Así un canto gregoriano deja su contexto original (un monasterio o iglesia), para trasladarse a la habitación de un aficionado a esta música. Asimismo podemos aplicar estas observaciones hechas por Benjamin a la música mapuche tradicional. Si se graba un registro de un ñil, o de un “lonkomew”, que son formas de música tradicional, al ser reproducido en otros lugares, se saca del contexto donde tradicionalmente se pueden oír este canto y música, para ser llevado, por ejemplo, al interior de un aula, o para ser mediáticamente difundido a través de Internet. Es por este motivo que el autor afirma que la reproductibilidad técnica atrofia el aura de la obra artística, y realiza la siguiente formulación general “*...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición...*” (cfr. Benjamin, W. 1989). Pero también confiere actualidad a lo reproducido, lo cual frente a mi análisis no siempre tiene un efecto negativo, ya que aporta, en el contexto actual, a difundir lo tradicional entre los individuos más jóvenes, también usuarios y parte componente de la cultura.

Ahora bien, en conocimiento de cómo es definida la “música popular”, existe otro concepto que produce discusión entre los musicólogos y etnomusicólogos. Este es el de “música urbana”. Para muchos estudiosos la irrupción de este concepto representaba un problema, ya que sus límites y características son tan disímiles que tratar de generar una definición para este concepto es una ardua y difícil tarea. Al

respecto el musicólogo Francisco Cruces, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED. Madrid), dice: *“Más específicamente, sólo se ha producido el surgimiento de una "etnomusicología urbana" -es decir, de una investigación mediante trabajo de campo de las relaciones sistemáticas entre el contexto urbano y la vida musical- a raíz de las transformaciones que estaban sufriendo, por efecto de la modernización y la descolonización, nuestros objetos tradicionales. Por esa razón, la entrada en foco de las músicas llamadas "urbanas", "populares" y "masivas" tiene el efecto de una reescritura de la etnomusicología como ciencia, en el sentido de imponer una suerte de reconversión de nuestro capital científico.”* (Cruces, F. 2004)³⁰.

Es por ello que la música urbana, como concepto y como fenómeno social representa una dificultad para el campo de la etnomusicología. Reyes Schramm (1982), una de las primeras estudiosas que habla a favor de la incorporación de la música urbana en el campo de estudio etnomusicológico, dice a propósito de ciertos festivales callejeros en New York: *“La diversidad permea todos los componentes de este tipo de eventos -los participantes, los repertorios musicales, los comportamientos, y las situaciones en las que se dan tales actos. Las coocurrencias e interacciones entre dichos componentes son muy complejas: los actos de música étnica no están limitados a los miembros del correspondiente grupo étnico; los ejecutantes de música artística pueden interpretar también otros tipos de música; los miembros de la audiencia que en determinado contexto bailan, cantan o siguen con palmas los espectáculos de música popular latina pueden, en otro, escucharla tranquilamente. La participación de toda clase de tecnologías mediáticas, de grandes masas de gente, y de una amplia gama de agencias seculares y religiosas -todo esto lleva la marca de la vida urbana.”* (Reyes, A. 1982)³¹. Con estas afirmaciones queda claro que el problema de definir qué es la música urbana, es mucho más complejo de lo que se podría pensar a priori y engloba muchos más aspectos que los meramente musicales. Porque no basta con decir que la música urbana es aquella que se genera y crea en ambientes ciudadanos o de las grandes metrópolis, ya que mucha de la música tradicional o académica se ha hecho también en los grandes centros urbanos.

¿Entonces qué comprenderemos como lo urbano? Será precisamente aquellas expresiones musicales que se agrupan en la ciudad, lo cual no necesariamente debe responder a características musicales de la tradición regional o nacional, dependiendo de la ciudad que se trate, sino que estos centros urbanos pueden recibir una influencia extra-nacional, porque muchas ciudades carecen de tradiciones y características musicales distintivas, lo que no implica que no tengan “vida musical propia”. Entonces se absorben las características musicales propias de su territorio de influencia (estando éste demarcado por la naturaleza de su delimitación geográfica, cultural, etc.) donde vienen dados los mecanismos de producción (ritmos y estilos) y circulación (difusión mediática y comercial masiva) de la música. Lo que podemos considerar específicamente urbano “... *no parecería entonces ser la generación de sentidos locales sino, precisamente, la ligazón transterritorial de dichos sentidos con un ámbito cultural mayor (regional, nacional o internacional) del que la ciudad funciona como centro y donde se amalgaman y conviven una pluralidad de manifestaciones de corte cosmopolita.*” (cfr. Cruces, F. 2004).

He aquí la primera aproximación al concepto “urbano”, donde se esclarece que lo urbano son aquellas expresiones musicales que se concentran en la ciudad, pero que responden a una cuestión que va más allá de los límites de la ciudad misma, incluso de un país determinado, que dice relación con la vinculación de las distintas características musicales con una cultura global. Pero debemos agregar algo más a ella: “*En esta medida, lo "urbano" funciona como escaparate de lo que ocurre fuera de la ciudad misma, dentro de horizontes regionales, nacionales o supranacionales. O como una red que integra culturalmente un sistema de ciudades, más allá de cualquier entorno netamente definido.*” (cfr. Cruces, F. 2004).

Lo que sucede en el escenario social actual es que existe tal cantidad de estilos, fusiones y formas alternativas que se cobijan bajo el manto de la ciudad y de lo que ahora podemos denominar “música urbana”, que muchos estilos musicales y muy divergentes entre sí entran en esta categoría. Así Cruces da el ejemplo de Madrid como centro urbano y dice: “*conviven el soukouss africano, el neocasticismo zarzuelero*

municipal, los Cuarenta Principales, las tribus de punkis, las majas y majos de Lavapiés, los moteros y neohippies de Malasaña, las danzas goyescas, la ruta del bakalao, la cultura rosa en la plaza de Chueca, los gitanos de cabra y organito.”

Para Chile podremos citar el caso temuquense, si es que pudiese aplicarse esta categoría a nuestra ciudad. En ella conviven punkies, neonazis, rockeros, pokemones, emo, raperos, rastafaris, cumbieros (cumbia villera), neohippies, folkloristas, grupos de fusión afro, rancheros y reggaetoneros, entre otros. Todos estos estilos musicales pueden clasificarse como “urbanos” y ninguno de ellos pertenece a la tradición musical de la región, mucho menos a la tradición cultural (exceptuando algunos folkloristas). Esta afirmación cobra relevancia porque es aquí donde podemos hacer el nexo con la música mapuche urbana actual, la cual rompe con la premisa de que la música urbana no toma elementos musicales tradicionales, sino que más bien atiende a una relación de características musicales de distintas culturas que, por lo general, comparten el mismo espacio social, con un ámbito cultural mayor, en circunstancias de que en la música mapuche actual se trata precisamente de rescatar los elementos culturales y étnicos tradicionales como, por ejemplo, las características musicales propias (instrumentos, ritmos, canciones), o en relación a lo cultural-cosmogónico, la puesta en escena de formas rituales (rogativas), de elementos simbólicos (como hojas de “foye / canelo”) y también la utilización del mapudungun como código lingüístico de las distintas canciones.

En este contexto podemos hablar de la música popular que ha tenido mayor difusión en América latina, sus vertientes y variaciones, lo que nos llevará a puntualizar qué estilos de música popular, urbana y actual están presentes en las obras musicales mapuche actuales, sobre las cuales se hablará en esta investigación.

En Norteamérica hacia el año 1900 se comienza a desarrollar una nueva forma musical conocida como “jazz”. Este nuevo estilo nace a partir del eclecticismo musical de los afroamericanos. Hombres y mujeres con raíces africanas ponen el componente musical de África occidental (países como Benin, Burkina Faso, Ghana, Costa de

Marfil, Camerún, Senegal, El Congo, entre otros) donde sus mayores influencias se ven en los estilos vocales “...*que destacan por una gran libertad de coloración vocal...*” (Sánchez, J. 1952-1962)³², las pautas de pregunta respuesta, la improvisación vocal o instrumental y la complejidad rítmica “...*tanto en la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan los distintos miembros de un conjunto. Otras formas de música afroamericana son los cantos que acompañaban el trabajo, las nanas y, aunque posteriores, los cánticos espirituales y los blues.*” (cfr. Sánchez, J. 1952-1962). Otras influencias que este autor señala para el jazz son la música popular y docta europea de los siglos XVIII y XIX. Una de sus principales características son los ritmos sincopados, de influencia negra, que provienen de la música latinoamericana que se escuchaba en las ciudades sureñas de Estados Unidos. Así la música jazz se comenzará a transformar adoptando formas que llegarán hasta nuestros días.

Los primeros estilos de jazz documentados nacen en la ciudad de New Orleans, en el estado de Luisiana. Los estilos de jazz más reconocidos son el swing, el bebop, jazz modal, jazz fusión, entre otros. La principal corriente del jazz incorporó parte de la música latinoamericana, como el bossa nova en los años 60 y los ritmos cubanos o caribeños, naciendo el denominado “Latin jazz”.

El blues es otra de las músicas de gran tradición, que encuentra su raíz en los cantos de trabajo de los negros esclavos llevados a Norteamérica. Su difusión masiva se produce desde finales del siglo XIX en el sur de EE.UU. eran cantos que se acompañaban por un guitarra y/o una armónica, en los cuales después de cada verso cantado solía venir una improvisación musical. El blues es a menudo tomado como una suerte de “jazz primitivo” y muy a menudo se superponen un estilo y otro sin hacer mayores distinciones, pero las hay musicalmente, y en su evolución posterior más notable aún es la diferencia. Lo que une estas dos formas de música son las influencias y raíces que en ellas se encuentran y que ya han quedado especificadas.

Junto a las innovaciones tecnológicas los estilos primitivos de blues y jazz fueron evolucionando, llegando hasta nuestros días estilos musicales que encuentran su origen en estas formas musicales. Uno de los derivados musicales del jazz más conocidos es rithm & blues, del cual se deriva a su vez el rock steady y el ska, en los años 60, en jamaica, lo que posteriormente dará origen al conocido reggae y, como un subgénero, al dancehall.

Es importante la evolución musical que se ha dado en esta línea porque desde estas evoluciones nacen las músicas actuales que tendrán influencia en el nuevo arte musical mapuche, lo cual sería imposible comprender si no se sabe cuál es la composición y mixtura musical que da forma y origen a un nuevo estilo.

Retomando la línea musical evolutiva se llega así a un estilo nacido a fines de la década del 60 y principios de los 70, que encuentra su lugar en el barrio South Bronx, en New York. El Rap se pone en esta línea evolutiva porque encuentra sus raíces en el Rithm & Blues, el dancehall y el reggae (Jamaica), y el Griot africano (que son recitadores de cuentos, poemas y rapsodas tribales). El rap consiste básicamente en una recitación rítmica de rimas, juegos de palabras y poesía la cual va acompañada generalmente de bases rítmicas electrónicas hechas con programas computacionales (beat box o caja de ritmos). Su tempo es generalmente en 4/4 y una característica particular es que la canción no sigue exactamente el compás de la base, sino que en vez de versos o frases que calcen en 4/4, éstas se basan en un conteo de 3 tiempos, similar a los del swing. De ahí su conexión con el jazz. Pero el rap presenta una diferencia, porque el ritmo propio del jazz implica notas de 3/8 por golpe (trío), mientras que el del rap hace un doble trío, lo cual quedaría en notación musical como 6/16. Al ser mayor la intensidad el pulso debe ser más lento, de ahí el ritmo cadencioso de lo que se conoce hoy como “rap”. (Safire, W. 1992)³³.

La vinculación con el rap en Chile se da con mayor fuerza a fines de la década de los 80 y principios de los 90 con grupos como “Panteras Negras” y “De Kiruza”. Este acercamiento se dio en dos direcciones principales, en cuanto a la utilización de

instrumentos electrónicos que se apartan un poco de la tradición folklórica del país, y en cuanto a movimiento socio-cultural, nacido desde los márgenes de la sociedad estadounidense, el que se plantea como una actitud frente a la situación de desigualdad social. Aquí también hizo eco esta actitud y es por ello que muchos de los grupos de rap chilenos contemporáneos incorporan en sus letras temas de la contingencia política. Asimismo lo hace el denominado “Rap Mapuche”, pero con ciertas características particulares que se comenzarán a precisar al desarrollar la segunda parte de esta investigación.

De la línea del rock and roll, nace uno de los estilos musicales populares y urbanos por excelencia: El rock. También con un fuerte planteamiento socio-cultural, el rock se abre paso por los años 60 y 70, siendo muy difundidos entre los hippies, quienes desde sus posición de jóvenes idealistas y revolucionarios, tomaban parte en los acontecimientos histórico-políticos de la época: *“...formaban una gama de protestas radicales contra el sistema, protesta que, en el caso de los hippies, es mucho más emocional que racional. Se oponían al sistema en su conjunto: a su materialismo; al conformismo que caracteriza a los ciudadanos masificados; a la burocracia, que dirige la fluidez de la vida; al juego de normas y prohibiciones que supuestamente posibilitan la libertad, pero que siempre la coartan, y al cuadro de valores dominantes, es decir, la propiedad, el trabajo, el dinero, la competencia, las diferencias de clase, la segregación racial, la represión ideológica, etc..”³⁴*

Del rock clásico, daremos un gran salto para referirnos al rock metal y al punk. El punk es un subgénero del rock creado a finales de los 70, cuyos principales exponentes son los grupos “Sex Pistols” y “The Ramones”, quienes a menudo se señalan como precursores del punk. En tanto que el rock metal, específicamente el heavy metal, alcanza su apogeo a mediados de los años 80 con bandas como Iron Maden o Quiet Riot. Este estilo se hará popular en Chile a principios de los 90, conformándose así un nuevo grupo urbano: “los rockeros”, así como la irrupción de “los punkies” y “metaleros”, dentro del que se agruparán muchas tendencias y subgéneros

nacidos del rock, en el cual la característica principal vuelve a ser la posición social y valórica adoptada por los adeptos a esta música y por las bandas que a ella se dedican.

Se ha dicho ya que este recorrido histórico-musical es de vital importancia para poder analizar las nuevas propuestas estético-musicales mapuche, ya que sólo con estos antecedentes a la mano podremos comprender a cabalidad que se entiende por “música urbana”, “rock mapuche”, “rap mapuche”, entre otros importantes conceptos que iremos dilucidando paulatinamente.

2. De la interculturalidad

En la investigación que se ha emprendido hay conceptos que son claves en su desarrollo. Uno de los más importantes en el sentido de su utilización transversal en todas las etapas de la investigación es el concepto de “identidad”, porque es la expresión de la identidad cultural lo que motiva a los músicos a crear, además de constituir aquello que mantiene a una determinada cultura diferenciada de otra, no integrada ni asimilada, sino que con su propia identidad.

Veamos qué dicen dos de los diccionarios de más prestigio de la lengua española. “**Identidad:** f. Conjunto de rasgos o informaciones que individualizan o distinguen algo y confirman que es realmente lo que se dice que es” (Diccionario de la lengua española, 2005.)³⁵ Otra definición nos dirá: “**identidad.** (Del b. lat. *identitas*, *-ātis*). **1.** f. Cualidad de idéntico. **2.** f. Conjunto de rasgos propios de un individuo de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. **3.** f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. **4.** f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.” (Diccionario de la lengua española, 2001)³⁶. En ambas definiciones encontramos que hay una dirección compartida, esta es el conjunto de rasgos que permiten diferenciar a un individuo o comunidad de otra. Estos rasgos compartidos que actúan como componente diferenciador al ser tales, son parte de una

cultura y por tanto propios de un grupo humano, los que pueden ser compartidos o no, por individuos de otras culturas, según sus propios parámetros socio-culturales.

En otro sentido la identidad es una construcción simbólica que es acto (pues existe como tal), y a la vez una potencia (pues existe en la medida en que los hombres la formulan y se construyen a través de ella). Algo importante que añade Hurtado en su artículo es el hecho de que la identidad no es inmutable, sino que puede ser concebida de distinta manera por hombres generacional y culturalmente distintos. Por consiguiente la identidad puede variar para seguir siendo lo que es (cfr. Hurtado, J. 2003)³⁷, aunque se modifiquen ciertos aspectos o representaciones sociales, siempre que esos cambios no representen un cambio en la tradición cultural. He aquí una conexión importante de dos conceptos: identidad y tradición cultural. Ambos conceptos están muy interrelacionados, ya que muchos componentes de la identidad están resguardados en la tradición cultural de un pueblo. Así por ejemplo, podemos sentir nuestra identidad nacional reforzada al ver bailar la cueca (baile típico nacional), o al escuchar el himno del país o la música folklórica típica, etc.

La identidad no es un concepto unívoco, posee muchas definiciones y acercamientos teóricos, de los cuales no podemos hacernos cargo, más que en ciertos aspectos comunes. Entre ellos está la separación de dos tipos de identidad que operan conjuntamente y sus procesos de construcción están íntimamente relacionados: la “identidad personal” y la “identidad cultural”. Estos conceptos están tan relacionados entre sí que se afirma que son recíprocamente indispensables para su existencia. En el proceso de construcción de la identidad personal, los individuos se reconocen como distintos de otros, en cuanto sienten un sentido de pertenencia a grupos o categorías sociales definidas. A su vez estos grupos o categorías sociales (género, profesión, ideología, estilos, etc.), se conforman por la convergencia de varios individuos que tienen ideas similares respecto a determinadas situaciones, o que comparten ciertas características. La denominada “identidad cultural” se sustenta en valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento, los cuales funcionan como elementos cohesionadores dentro de una determinada sociedad y que actúan, a su vez, como

sustrato para que los individuos que forman la sociedad puedan fundamentar el sentimiento de pertenencia a la misma.³⁸

La identidad cultural, que es en la cual me centraré, es una construcción que se da dentro de la sociedad, a niveles pequeños, como en el caso de la conformación de grupos ideológicos, o religiosos, pudiendo existir una multiplicidad de identidades culturales en un mismo espacio social. Pero también es posible aplicar el concepto a la identificación o sentimiento de pertenencia de un individuo con un grupo étnico o con una cultura determinada, por ejemplo, el explícito reconocimiento de una persona como parte de la cultura Rapa Nui, proyectando una imagen, una actitud y ciertas conductas específicas (lingüísticas, o que dicen relación con el manejo de ciertos códigos culturales), que los otros reconocerían como propias de este pueblo. También aquí llegamos al concepto de “tradición cultural”, el cual está directamente relacionado al concepto de identidad cultural, porque si un individuo se siente parte de una determinada identidad cultural, sobre todo en el caso de las identidades nacionales o étnicas, implica que también comparte la tradición de la etnia, pueblo o nación del cual se siente parte.

Por otro lado nos referiremos a cómo interviene la diferencia entre las personas en las construcciones de sus propias identidades. La “diferencia” es un componente de vital importancia para poder definir la identidad de un pueblo o de un individuo, tanto como la “pertenencia”. La diferencia que se marca entre una cultura y otra permite visualizar la identidad de dicha cultura. Entonces la identidad es tal en cuanto diferencie a un pueblo o cultura de otro (a). La pertenencia, por su parte es un sentimiento que permite reconocerse como individuos culturalmente distintos de otros, en la medida en que se acepta la pertenencia y adopción de un sistema cultural con reglas sociales y morales definidas.

Según el autor Jorge Larraín³⁹ la identidad es una construcción social la cual está compuesta por tres factores fundamentales, los que quedan claramente explicados en los primeros capítulos de su obra “Identidad Chilena”. En ella el autor propone que, en

primer término, la identidad personal se define en cuanto a la identificación de los individuos con ciertas categorías sociales compartidas y culturalmente determinadas, frente a las cuales se desarrolla un sentimiento de pertenencia. Ellas pueden ser de orden religioso, genérico, étnico, sexual, profesional, entre otras, las que de alguna forma contribuyen a la determinación y afirmación de la identidad del sujeto. Es en este sentido que Larraín afirma que la cultura es uno de los factores determinantes de la identidad personal y que es así como nacen las identidades culturales, siendo cada una de estas categorías con las cuales los sujetos se identifican, una identidad cultural.

En segundo término, el mismo autor plantea que existe un segundo componente de la construcción social identitaria, el cual dice relación con el factor material. Dentro del mismo incluye lo físico y otro tipo de posesiones materiales capaces de entregar elementos vitales de auto reconocimiento al sujeto que las posee. Es así como los objetos pueden determinar ciertos aspectos de la personalidad y a su vez otorgar un sentido de pertenencia a una comunidad deseada.

Finalmente, el tercer componente que este autor señala como parte de este proceso de construcción social de la identidad, es aquél que dice relación con la definición que el sujeto hace de sí mismo en relación con cómo lo ven los otros. Son éstos otros, que de algún modo son significativos para el individuo, quienes influirán en la construcción de la propia identidad y en la mantención en el tiempo de la autoimagen que cada uno tiene de sí mismo. Es por ello que la construcción identitaria es considerada como un proceso externo marcado por quienes conforman el círculo más cercano de los sujetos y la percepción que este círculo íntimo tiene del individuo. Pero también es considerado el carácter interno que dicho proceso tiene, ya que el reconocimiento que un individuo hace de sí mismo es una función -en palabras del propio autor- del reconocimiento de los otros que se ha internalizado. *"En otras palabras, la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo."* (cfr. Larraín, J. 2001).

Si asociamos la identidad a la existencia de una cultura determinada y, tomando en cuenta la configuración socio-cultural actual de nuestra sociedad, podemos afirmar que en un mismo espacio social conviven distintas culturas, con identidades diversas. A la convivencia simétrica y que tiene por fundamento el respeto a los otros sistemas culturales adyacentes, favoreciendo la integración y el desarrollo mutuo, se le denomina “interculturalidad”. “...*el conocimiento, la percepción y la comprensión de la relación entre el «mundo de origen» y el «mundo de la comunidad objeto de estudio» (similitudes y diferencias distintivas) producen una conciencia intercultural, que incluye, naturalmente, la conciencia de la diversidad regional y social en ambos mundos, que se enriquece con la conciencia de una serie de culturas más amplia de la que conlleva la lengua materna y la segunda lengua, lo cual contribuye a ubicar ambas en su contexto*” (Trujillo, F. 2005)⁴⁰.

Además de la conciencia intercultural, el mismo autor habla de destrezas interculturales, que incluirían la capacidad de relacionar culturas, la sensibilidad cultural, la capacidad de superar los estereotipos y la capacidad de mediación. Por lo tanto el concepto de interculturalidad bajo esta óptica es visto como un fenómeno cognitivo y comunicativo (Conciencia intercultural y destrezas interculturales, respectivamente). Finalmente Trujillo sintetiza su definición de la siguiente forma: “*La interculturalidad, por último se puede describir en términos estáticos y dinámicos: se describe estáticamente cuando se utiliza para describir una situación comunicativa en la que se ponen en contacto dos (o más) individuos que se perciben el uno al otro como pertenecientes a distintas culturas; se describe dinámicamente cuando se utiliza para describir los mecanismos que se ponen en funcionamiento en esa interacción comunicativa y, especialmente, para que esa comunicación sea efectiva.*” (cfr. Trujillo, F. 2005).

Se hace necesario hablar ahora de cuáles son las vías de expresión de la identidad, en una sociedad intercultural como la nuestra, ya que ello es parte fundamental de nuestro estudio. Precediendo esta parte que ahora se presentará se ha hablado de la identidad en cuanto definición y construcción de la misma. Así también se

ha tratado acerca de la interculturalidad y de las características que una sociedad intercultural posee. Es por ello que a continuación se tratará el tema de la expresión de la identidad en las sociedades interculturales.

La expresión de los sentimientos humanos se ha logrado a través de distintas vías a lo largo de la historia y ésta siempre ha sido acorde a las características sociales de la época en la que se genera, en cuanto a su forma como a sus temas. Es por este motivo que en distintas épocas, las formas y los temas que están contenidos en éstas, han sido muy diversas. Así se ha puesto en boga el desarrollo de las diversas manifestaciones artísticas, cultas o populares, tornándose ellas en la vía de expresión por excelencia del sentir de un determinado grupo, sentir compartido por sus integrantes, cuya percepción está determinada por las características de su identidad. Ergo, las características de sus formas artísticas serán concordantes con las sus características identitarias.

La expresión, en su etimología, significa un movimiento del interior hacia el exterior. Para nuestro tema de estudio, la expresión artística es aquella que nos interesa particularmente. Ella es la canalización de ideas y sensaciones hacia el exterior y hacia los demás mediante una disciplina artística. En este sentido la expresión se transforma en comunicación, porque la expresión artística es un mensaje elaborado y una forma definida por el lenguaje (código) que utiliza para ser comprendida. Las convenciones sociales que permiten la comprensión de la expresión artística, guardan una directa relación con los parámetros de la estética, de aquella construcción social del significado de “lo bello” en occidente. Por último, este mensaje va dirigido desde un emisor a un receptor, por lo cual la expresión artística como actividad exclusivamente humana es también comunicación.

Entonces la expresión artística puede ser también el vehículo a través del cual se comunica, se exterioriza y se muestra a los otros la identidad de un individuo o de un grupo determinado. La música mapuche actual, que es el particular objeto de este estudio, se convierte en la expresión de la identidad originaria de sus creadores, a través

de distintas estrategias y funciones introducidas en las obras, las que se analizarán más adelante.

Si la identidad puede ser expresada a través de diversas formas artísticas, implica que existen procesos de resignificación de la misma identidad que recorren un trayecto desde lo tradicional a lo actual, tanto en lo que se encuentra fuera de los productos artísticos, como dentro de los mismos. En esta parte nos haremos cargo de la resignificación identitaria que se genera en el espacio social, entre los individuos, la cual es eventualmente aceptada por gran parte de ellos. La resignificación de la identidad que se expresa en diversos mecanismos intratextuales, se tratará más adelante. Sin duda que estos dos procedimientos resignificativos están relacionados, por el hecho que si el primero de ellos reformula la construcción del concepto de identidad que tiene un individuo, y en este caso un grupo de individuos, claramente éste se expresará en sus obras artísticas a través de diversas estrategias. Sin embargo hay otro punto donde se entrelazan dichos procedimientos y es que ambos se transforman en estrategias de resistencia cultural. Esto último es muy relevante, ya que la resignificación de la identidad es parte de una estrategia de resistencia y esta reformulación pasa por la adopción de ciertas prácticas y elementos culturales que no son propios, los cuales son utilizados para reforzar dichas estrategias.

Claramente si hablamos de “resistencia”, es porque existe un dominio y una relación de poder, una asimetría que se expresa en muchas áreas de la vida social de las culturas en contacto. *“El dominio, entendido como una estructura general de poder que genera relaciones asimétricas y determina el campo de acción de los actores sobre los cuales ejerce su influencia, presenta un doble carácter como práctica de subordinación y de recreación de espacios sociales. Las heterogéneas realidades o situaciones previas sobre las cuales se implanta el dominio son transformadas en nuevas realidades sociales, conjuntos de relaciones de fuerza donde los actores se ven obligados a modificar sus prácticas de reproducción social. Conservando o adaptando sus prácticas colectivas e individuales, resisten frente a la nueva situación”* (Vázquez, F. 2007)⁴¹.

Es entonces esta relación histórica del pueblo Mapuche, marcada por la asimetría cultural, lo que produce que dentro de la cultura surjan estrategias de resistencia cultural, muchas de las cuales pasan por procesos de resignificación. Por ejemplo, la construcción de la identidad cultural y personal de los jóvenes mapuche ha variado en el transcurso de los últimos 30 años, ya que ésta ha estado marcada por la imposición del neoliberalismo como sistema económico, la migración hacia los grandes centros urbanos, la masificación de la tecnología, la influencia casi total de la cultura global, entre otras dinámicas socio-políticas y económicas, las que han producido un cambio en el significado de lo que es ser mapuche y en la forma de asumir esa identidad cultural; una reformulación de ciertos espacios sociales, de las formas de manifestación a través de elementos simbólicos, del discurso público y de elementos culturales y artísticos, particularmente. Estas dinámicas han producido que las resignificaciones culturales se reflejen en el arte, siendo este complejo proceso parte importante de la composición de las nuevas propuestas estéticas. Hay que agregar que si estas son valoradas por la proposición de una nueva estética, es porque también existe una reformulación, en este sentido, de las manifestaciones artísticas tradicionales de la cultura mapuche, actualmente evidenciada sobre todo en la introducción de la función de resistencia cultural.

Al presentárenos una situación social marcada por la relación intercultural asimétrica es que se hace indispensable citar a G. Bonfil Batalla⁴². En su “teoría del control cultural” articula los conceptos de grupo étnico, identidad y cultura a través del concepto de control cultural, proponiendo un modelo para el análisis del fenómeno étnico, que describe la relación de estos elementos dentro de la propia unidad étnica, como también en la relación con otros grupos. Este modelo sirve para descubrir claramente la dinámica intercultural de la mayoría de las sociedades latinoamericanas, enfrentadas al problema étnico.

En primer término Bonfil considera la relación entre el grupo étnico y la cultura en los siguientes términos: “*la relación significativa necesaria para conceptualizar y*

definir al grupo étnico es una que se establece entre determinado conglomerado humano relativamente permanente (una sociedad) y su cultura propia. La noción de un origen común, la identidad colectiva, el territorio, la unidad en la organización política, el lenguaje y otros rasgos comunes, adquieren valor como elementos característicos del grupo étnico, en la medida en que sea posible encuadrarlos dentro de esa relación específica y significativa entre sociedad y cultura propia.” (cfr. Bonfil Batalla, G. 1988). El autor explica que esa relación entre el grupo y una parte la cultura (cultura propia), donde el grupo y sus individuos poseen un sistema a través del cual se ejerce la capacidad de decisión sobre los elementos culturales es lo que se denomina “control cultural”.

También clasifica los elementos culturales en cinco grupos determinados, estos son: elementos culturales materiales, de organización, de conocimiento, simbólicos y emotivos. Si consideramos la música mapuche actual como una expresión cultural, según esta terminología, ella, en cuanto arte realizado por usuarios de la cultura, ejercería el control cultural en las cinco clasificaciones especificadas. Esto es en lo material (instrumentos), en los aspectos de organización (el rol social según el espíritu de la persona o familia, por ejemplo pifilquero, trutruquero, etc.), en lo relativo al conocimiento (códigos culturales empleados), en lo simbólico (lenguaje) y en lo emotivo o subjetivo (lo cosmogónico expresado en los textos, la categoría de la contingencia socio-política, etc.). La clasificación hecha de los elementos culturales obedece sólo a un propósito metodológico, tal como lo aclara el autor, y no necesariamente se debe presentar así en la organización que de ellos hagan diversos sistemas culturales.

El control cultural del grupo en conjunto es relevante porque implica la existencia, al interior de un grupo étnico, de una cierta unidad política. A la vez el autor realiza la diferenciación entre elementos culturales propios y ajenos, siendo los elementos propios los que el mismo grupo ha producido, reproduce, mantiene o transmite, y que son considerados parte del patrimonio cultural del grupo. Por otra parte están los elementos ajenos que son aquellos que están presentes en el espacio cultural

donde está inserto el grupo, pero que éste no produce ni reproduce. En las sociedades latinoamericanas actuales, y en particular en la Región de la Araucanía, en las que la configuración socio-cultural es de contacto interétnico, marcada históricamente por la asimetría cultural y la dinámica de dominación/sujeción, el total de elementos culturales presentes en la vida del grupo serán tanto propios como ajenos. Al relacionar el carácter propio o ajeno de los elementos culturales con la naturaleza de las decisiones que sobre ellos se toman (propias o ajenas) se generan cuatro ámbitos marcados por el carácter del sistema de control cultural que se genere en el espacio social. A continuación se adjunta el cuadro que el mismo autor incorpora en su artículo como resumen de lo que se ha expuesto de forma sintética hasta aquí.

Los ámbitos de la cultura en función del control cultural⁴³

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

De este cuadro resultan nociones que son perfectamente aplicables a la situación socio-cultural del fenómeno del arte y la música mapuche actual. Esto porque en la expresión musical mapuche contemporánea se observa a través de los textos musicales que existen decisiones propias, de un grupo pequeño de usuarios de la cultura, con un propósito artístico, sobre elementos culturales propios, pero también sobre algunos elementos culturales ajenos, lo que confiere a sus productos artísticos un carácter único en cuanto a la producción artística porque a través de la apropiación de ciertos elementos ajenos y de la mixtura de ellos con los elementos culturales propios se crean productos textuales autónomos. El trayecto que se recorre, al menos bajo esta óptica, va desde la apropiación hacia la autonomía, apreciándose ambos procesos unidos en un mismo espacio textual.

Ahora bien, el hecho de que se integren en la expresión artística la apropiación de lo ajeno y la utilización de lo propio, elementos que provienen de distintos sistemas culturales, tiene el efecto de crear un nuevo espacio simbólico, un intersticio del cual los diversos textos que utilizan este mecanismo en su producción, se convierten en su objetivación. Como este procedimiento de hibridación cultural y artística está presente en todas las expresiones del arte mapuche actual, podemos afirmar que producto de la convivencia y recíproca influencia de dos sistemas culturales diferenciados se crea, en cuanto al arte, un nuevo campo simbólico que amalgama ambas influencias y es reflejo de una de las principales características de la convivencia intercultural en espacios urbanos. Es por este motivo que el arte mapuche actual puede considerarse un proyecto estético autónomo, porque crea en el espacio social un entremedio cultural que se entiende, difunde y reproduce bajo sus propias reglas de funcionamiento y, así mismo, incorpora o excluye dentro de este sistema artístico-comunicativo ciertos textos y proyectos estéticos individuales o colectivos⁴⁴.

Retornando a la problemática de la resignificación cultural, diremos que “resignificar lo tradicional” no implica cambiar completamente aquello que es parte de lo ancestral, y aparentemente inamovible; sino que a través de este proceso poder recuperar, utilizar y validar los elementos culturales propios (tradicionales), como herramienta para crear propuestas artísticas innovadoras que tengan por objetivo legitimar la utilización de esos elementos fuera de los espacios sociales tradicionalmente aceptados por la comunidad y que es el espacio donde viven actualmente muchos “mapuche urbanos”.

Otorgar una importancia central dentro del texto a estos factores culturales, y en este caso artísticos, implica validarlos o legitimarlos frente a los elementos que aporta el canon occidental, los cuales, antes de la aparición de esta nueva estética intercultural, eran las únicas formas aceptadas como parte del repertorio artístico de nuestra sociedad. En suma, la proposición de estas formas musicales, y de todo lo que abarca la denominación de “arte mapuche actual”, se convierte en un importante impulso hacia la

apertura de los conceptos estéticos manejados en los sistemas culturales occidental (chileno) y mapuche tradicional.

“Aceptación”. Este es un concepto clave a través del cual se puede hablar también de validación de una identidad cultural. Si el imaginario colectivo de toda una generación de jóvenes es capaz de aceptar, a veces de forma inconciente, una parte de las tendencias musicales que marcaron dicha generación, es factible también que en el proceso de reconstrucción identitaria éstos jóvenes recuperen los elementos culturales propios que no se ven representados en dichas tendencias y deseen validarlos frente a ellas. Esto último no sólo se percibe en cuanto a estilos musicales, sino muchas veces relacionado a distintas formas de vida que traía aparejado un determinado estilo (“si me gusta el punk, debo vivir como punk”). Es por ello que parte de esos jóvenes, que tienen sensibilidad artística, comienzan a crear música que a la vez, incorpora y equipara estas partes constitutivas de su propia construcción identitaria. Es decir valida aquellos elementos que les otorgan cierta pertenencia a un grupo étnico determinado, en este caso que los hacen reconocerse como Mapuche, tanto por ellos mismos, como por la alteridad.

Desde otra perspectiva, como ya se había adelantado, la validación de la identidad, pasa también por medios o herramientas que ayudan a que este proceso se concrete. Uno de esos medios es la música, ya que a partir de las características que ha adoptado la música mapuche actual, sobre todo en la parte estética, la gama de estilos musicales que se presentan en el espacio urbano se ha extendido, incorporando en su repertorio la música fusión que hacen los jóvenes músicos mapuche (rock y rap mapuche, entre otras), produciendo una apertura del horizonte estético, validando de una u otra forma esta nueva forma de hacer música mapuche, ya no sólo con los instrumentos y en los espacios tradicionales (en el contexto rural), sino valiéndose de estilos, instrumentos occidentales y producida principalmente en espacios urbanos.

En síntesis, la validación cultural-identitaria es un proceso que va en dos direcciones principales: por una parte, aquello que se aprecia en la producción artística,

es decir, la utilización equitativa de elementos del canon mapuche tradicional y del canon occidental, en la composición de los textos de esta nueva estética musical, resaltando siempre los elementos tradicionales, y por otra, la aceptación de esta apertura estética por parte de la sociedad (con la característica intercultural que ésta tiene), vale decir, la aceptación de reformulaciones temáticas y formales en los diversos estilos musicales y formas artísticas en general, que hasta antes de producirse este fenómeno, llevaban una existencia autónoma, dentro de la cultura occidental, como dentro de la cultura mapuche, generando un nuevo concepto de la función estética, llenándolo de un significado que antes no portaba, marcado por la hibridez textual y la introducción de la función de resistencia cultural a través del quehacer artístico, ya no tan sólo en la música, no tan sólo desde lo tradicional, sino también en toda la expresión artística y desde la aceptación del sincretismo cultural, de la convivencia a la que hemos sido arrojados y en la cual nos desenvolvemos como seres sociales.

¿En qué medida se relacionan estos conceptos con nuestro particular objeto de estudio? La respuesta es que los fenómenos artístico-musicales que se analizarán se generan en el espacio de una sociedad multicultural, pero en un contexto de hegemonía política de la sociedad dominante, donde la cultura minoritaria presenta una situación de dominación histórica, frente a la cual ha tenido una actitud de resistencia cultural, la que se mantiene hasta nuestros días y se expresa en el arte. El arte, en cuanto expresión cultural, se convierte en una reafirmación de la identidad personal y cultural, a través de particulares procesos de orden estético- discursivo, donde se pueden ver una “...diversidad de tipos discursivos empleados para formalizar estas expresiones y los códigos que les sustentan” (cfr. García, M. et al. 2005).

3. De la semiótica

Si bien los procesos de creación artística innovadora (como el arte mapuche actual) se pueden analizar mediante la explicación de ciertas dinámicas culturales, hay elementos del proceso de creación textual, que forman parte importante de las características peculiares que diferencian estos textos artísticos de otros, que sólo

pueden ser analizados bajo otra óptica, aquella que centra su análisis en los diversos signos que se encuentran en un texto, en cuanto a su relación entre sí, significado y relación con el contexto, vale decir, la óptica de la semiótica. Es esta disciplina la que se ocupa de analizar aspectos como los ya mencionados, los cuales se pueden encontrar en todo texto, ya sea de naturaleza lingüística, visual, musical, entre otros.

El hecho de incorporar en esta investigación el análisis semiótico tiene una repercusión bastante clara: la aplicación teórica de un análisis como en el que aquí se propone otorga relevancia y pertinencia a la investigación, en relación con el área del conocimiento a la que está dirigida, y a su vez valida la música mapuche actual como objeto de estudio de esta investigación u otras posibles. Además de ello, el incorporar un análisis semiótico-musical, genera una nueva perspectiva desde el punto de vista teórico, en los estudios acerca del arte mapuche actual.

Los puntos que se tratarán a continuación están vinculados principalmente con nociones conceptuales básicas de la semiótica, así como con tendencias actuales que relacionan las dinámicas culturales con la producción de textos y que ven en los diversos espacios sociales, una multiplicidad de significaciones creadas por sujetos que son parte importante de dicho espacio social. Estas tendencias, como la semiótica de la cultura, se ajustan a nuestro objeto y es por ello que se incorporan en esta parte de la investigación.

Al considerar las expresiones artísticas y, particularmente la música, como un texto, implica que en el hecho musical (o artístico, si se quiere) se encuentran diversos componentes indispensables para la existencia de un “texto”. Es este concepto una de las nociones fundamentales que se debe precisar para hablar de la música en términos semióticos. Es por este motivo que se utilizarán los postulados de Iuri Lotman⁴⁵, en cuanto a la reformulación de lo que se entiende por el concepto de texto.

Este autor afirma que, en la concepción saussuriana, el texto es considerado una manifestación del lenguaje (más precisamente de la lengua), de lo que se desprende que

el lenguaje se manifiesta siempre antes que el texto. Estos estudios que Lotman critica, tienen una concepción compartida y es que todos ellos tomaban el elemento más simple del sistema, el signo como lo concibe Peirce y/o Morris, o la dicotomía lengua/habla que plantea Saussure, y le otorgaban el carácter de átomo, vale decir la parte más elemental de todo el sistema textual, a partir de la cual se desprendían todos los demás componentes del texto. Además de ello, el texto era considerado como un producto en el que se manifiestan las leyes del lenguaje, cuestión que explica sin problemas la función comunicativa del lenguaje, la función más superficial según Lotman. Es por ello que durante mucho tiempo se consideró la función comunicativa, como la función básica, e incluso para algunos lingüistas, la única función del lenguaje.

Pero la visión de Lotman y de la escuela de Tartu, difería de lo que hasta aquí se ha expuesto de forma sintetizada. Para este autor existe un espacio en el cual se hallan una multiplicidad de lenguajes y sistemas sémicos, una suerte de “*espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis*” (Lotman, I. 1996)⁴⁶, al que denomina semiósfera. Este concepto es propuesto por Lotman al hacer un paralelo con el concepto de biosfera propuesto por Vernadski. El autor explica que así como la biosfera es “*un mecanismo cósmico que ocupa un determinado lugar estructural en la unidad planetaria*” (cfr. Lotman, I. 1996), los sistemas sémicos funcionan estando dentro de “*...un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización*” (cfr. Lotman, I. 1996). Es en este espacio donde conviven muchos sistemas sémicos de diversa complejidad, tales como los discursos políticos, las imágenes publicitarias, las creaciones artísticas y todas reproducciones sociales en general, al que Lotman denomina “semiosfera”.

También hay que destacar que las diversas reproducciones sociales que se encuentran dentro de este espacio semiótico, poseen dos dimensiones fundamentales: la económico-política y la ideológica. Igualmente, reconoce que el acercamiento, análisis y estudio de las distintas materializaciones públicas o socialmente compartidas de esas reproducciones, sólo puede hacerse semióticamente.

Si la semiósfera, como concepto central y articulador de toda la propuesta de Lotman, comprende todas las dimensiones de una reproducción social, podríamos establecer que ésta es el espacio cultural de aquéllas. Y es en este espacio cultural que existen diversos lenguajes, como los lenguajes artificiales (señales convencionales, transmisión de órdenes explícitas), los lenguajes naturales (como punto cohesionador de todo el sistema cultural) y las formaciones semióticas complejas (como los lenguajes artísticos).

A partir de esta concepción del espacio social como un “continuum semiótico” es que se proponen ideas que reformulan el concepto de “texto” utilizado en los estudios estructuralistas saussurianos, partiendo por aquella que dice relación con la importancia de la función comunicativa. Según Lotman, si sólo consideramos la función comunicativa de los textos, la que supone una emisión de un mensaje, desde el destinador al destinatario, el cual lo recibe con la mayor exactitud en cuanto a su significado, se tendría que aceptar la idea de que los lenguajes artificiales son los más capaces de llevar a cabo dicha función, tal como ocurre en las formas de lenguaje artificial mencionadas anteriormente, ya que son precisamente estos casos los que se contemplan en los modelos estructuralistas que relacionan directamente texto y significado. Es por ello que se había producido una actitud negativa hacia el lenguaje poético (y artístico en general), considerado como “inefectivo” para cumplir a cabalidad con la función comunicativa.

Sin embargo, los estudios de la cultura han permitido destacar otra función de los sistemas lingüísticos y de los textos en general, ya no como simples portadores de significados previamente determinados, sino como generadores de significados. A esta función Lotman la denomina “*función creativa*”. Se le denomina de esta manera al proceso mental que se genera al recomponer o construir significados a partir de los textos. Si en la función comunicativa el más pequeño cambio implica una distorsión semántica, en la función creativa el texto siempre está generando nuevos significados. “*En el curso del funcionamiento cultural de un texto, su significado original se somete a*

reelaboraciones y transformaciones complejas, lo que provoca un incremento de significación.” (cfr. Lotman, I. 2003 p. 3).

De aquí se desprende la idea diametralmente opuesta a los estudios estructuralistas, de que el texto precede al lenguaje y no al revés. El mismo Lotman, en su artículo ya citado acerca del concepto contemporáneo de texto, cita ciertos casos en los que se ilustra claramente esta situación. El primero de ellos dice relación con la existencia de numerosos textos arcaicos o tradicionales, que pertenecen a culturas conocidas sólo parcialmente. Ampliemos el ejemplo dado en el texto y apliquémoslo al objeto de nuestro estudio. El proceso que aquí se genera va desde la recepción de un texto artístico, fuera de su contexto tradicional de producción, en el que se hubiese interpretado fácilmente utilizando los códigos propios de su esfera cultural y desconocidos para nosotros. Entonces la comprensión de este texto pasa por la reconstrucción de los códigos tradicionales, tomando como punto de partida para tal reconstrucción el análisis del texto, a partir del código reconstruido. Mucho más pertinente aún resulta el segundo caso expuesto por Lotman, en el cual los sujetos se enfrentan a un texto completamente nuevo, innovador en cuanto a su tradición artística, construido sobre la base de un lenguaje desconocido. Aquí los posibles receptores deben intentar una interpretación del texto a través del aprendizaje de un nuevo lenguaje construido especialmente para este fin. Finalmente esta dinámica se da también en el aprendizaje de la lengua materna. Un niño se enfrenta con diversos textos antes de dominar todo el complejo sistema de reglas lingüísticas, y debe reconstruir la estructura de la lengua con ayuda de los textos y no los textos con ayuda de la estructura, ya que no la ha aprendido. En todos estos casos se confirma la postura teórica de que el texto precede al lenguaje.

Además de ello, el hecho de que la dimensión semántica de los textos sea transformada, ampliada y reelaborada para su comprensión e interpretación (función creativa) implica ciertas diferenciaciones en el cómo se concibe un texto desde estos dos puntos de vista teóricos sintéticamente delimitados. Ya hemos explicado que si en la función comunicativa se produce un cambio, por más mínimo que éste sea, se produce

una transformación de nivel semántico. En cambio en la función creativa ese cambio genera un nuevo significado y, por lo tanto incrementa las posibilidades de interpretación. A esto se debe añadir que si la interferencia o el llamado “ruido” en la función comunicativa, produce que sólo una parte de la información llegue a su destinatario, en la función creativa puede transformar esta información de manera productiva. Este cambio en la idea de “texto”, que parte desde la distinción entre estas dos funciones, también implica que si en la función comunicativa el texto es una manifestación del lenguaje, es decir se genera a partir de la preexistencia de un lenguaje, sería por definición homogéneo y homoestructural. Por el contrario cuando los textos están antes que el lenguaje, el receptor debe construir un lenguaje para ese texto, abriendo la posibilidad de la lectura textual a través de distintos códigos. El hecho de que a través del texto se puedan proponer nuevos lenguajes, permite la dimensión creativa, ampliando sus posibilidades de interpretación y haciéndose parte de una cadena textual.

Ahora, en la recepción de la mayoría de los textos que se encuentran en el espacio cultural, ese continuum semiótico del que habla Lotman, sobre todo en los textos artísticos y los textos de otras culturas, se produce la misma dinámica en su lectura. A partir de la experiencia como auditor-receptor-lector de un texto que representa algo nuevo para quien lo recibe, se crea un lenguaje y se reconstruyen ciertos códigos culturales, para la interpretación de estas diversas formaciones semióticas complejas. Un claro ejemplo de ello es la dinámica que se sigue al enfrentarse a un texto artístico, como la fusión musical mapuche, que presenta una propuesta estética completamente innovadora. *“En este sentido, el texto, como generador de significados es, por principio, heterogéneo y heteroestructural”* (cfr. Lotman, I. 2003 p. 3).

Se puede relacionar de forma muy pertinente en esta parte el concepto de transtextualidad, ya que los textos si son considerados bajo su función creativa, también tienen la capacidad de abrir nuevas dimensiones textuales y de nutrirse de otros textos así como otros textos puedan nutrirse del original. Vuelve a presentarse la idea de una cadena textual, porque los textos que hay en el espacio cultural no actúan como un ente

aislado, sino siempre relacionándose con otros, tanto en el proceso creativo, en cuanto a las relaciones intertextuales que puedan hallarse en la composición de un determinado producto textual, como en tanto un texto es parte del continuum semiótico de la cultura.

Si seguimos esta línea teórica, podemos afirmar que la música mapuche actual puede ser considerada al interior de la gran variedad de textos que existen en una semiósfera mapuche que se ha instalado en el ámbito o espacio de la interculturalidad.

La música mapuche actual en cuanto textos de composición híbrida, como se ha reiterado, toma elementos del canon mapuche tradicional como del canon occidental. Al presentarse como parte de un espacio intercultural estos textos pueden ser vistos, por la mayor parte de la sociedad occidental, como textos que pertenecen a otra cultura, al menos en parte. Desde esta perspectiva, en la interacción del texto con un sujeto que lo ve como una nueva manifestación de la “otra cultura”, en este caso de la cultura minoritaria siguiendo a Bonfil Batalla, el texto cumple otra función, una función “mnemotécnica”, que dice relación con la memoria cultural. Si el texto nos llega como una expresión alternativa de otra cultura, a través de él se pueden reconstruir ciertos elementos de dicha cultura y restaurar una memoria que se ha perdido o reconstruir códigos culturales que son ajenos al lector. El texto como portador y generador de significados puede ser escuchado (en el caso de los textos musicales) fuera del espacio social donde se ha producido y siempre estará reconstruyendo la memoria del espacio social donde se produjo originalmente.

Asimismo, desde la mirada mapuche tradicional, un texto de estas características que es escuchado en el espacio de lo urbano, tendrá el efecto de reconstruir esos códigos culturales, o bien reafirmar el sentimiento de pertenencia étnico-cultural, vale decir de la identidad cultural de quien escucha.

Frente a la reconstrucción de la memoria cultural a través del texto, debemos precisar que en la creación de textos portadores de una nueva estética, estos pueden adquirir dos sentidos: el primero de ellos, el de la innovación cultural, que se realiza a

través de la apropiación de los elementos artísticos y modos de producción ajenos. El segundo de los sentidos, el de la retradicionalización, se realiza en el texto a través de la utilización de los elementos culturales propios, los que evocan de alguna manera los espacios culturales tradicionales y el uso tradicional de instrumentos, vestimentas, objetos sagrados, etc. Es entonces una reconstrucción de la memoria cultural; es volver a emplear lo tradicional con otro sentido.⁴⁷

Si hablamos de que la música mapuche actual, como fenómeno artístico, es susceptible de ser analizada como un texto desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, debe serlo también, en tanto texto, desde la teoría de los signos. Porque todo texto emplea relaciones sémicas para comunicar ciertos sentidos. Para ello debemos empezar por lo más elemental, esto es, cómo se da el proceso de semiosis en la interacción autor/texto/lector. La semiosis, definida por Charles Morris⁴⁸ es “*El proceso en el que algo funciona como signo*” (cfr. Morris, Ch. 1985). La semiosis tiene, en principio, tres factores que son fácilmente distinguibles, a saber: está lo que actúa como signo (vehículo sémico), también a lo que el signo alude (designatum) y el efecto que produce en un determinado sujeto (interpretante). Existe un cuarto factor que se denomina intérprete, que no es otra cosa que el sujeto que considera que algo funciona como signo. Para Morris la semiosis no es otra cosa que “*una consideración mediada*”, vale decir una mediación entre el sujeto y un objeto (existente en la realidad o no) a través de un signo. Entonces el vehículo sémico es el mediador, los interpretantes son las consideraciones y los intérpretes son los agentes del proceso.

En los textos musicales existe la semiosis, tal como la describe Morris, y por tanto también se encuentran en ellos, fuera de las relaciones del signo y el objeto o del signo y su intérprete, relaciones sémicas internas que le dan una forma bien definida, que se denomina “dimensión sintáctica”. Sin embargo, estas relaciones en la música, se dan entre signos de diversa naturaleza (signos de carácter auditivo, lingüístico y cultural).

Tal como afirma Morris, los signos deben tener un “designatum”, pero ese designatum no siempre es un objeto concreto. Esa es, precisamente, la situación de los signos presentes en la obra musical. En lo que respecta a la música mapuche actual también entran en el juego textual signos de índole cultural, que aportan en gran manera a la originalidad del texto y a su clasificación como textos propios de una cultura o productos de una dinámica intercultural. Las relaciones de los signos de índole cultural se dan en otro nivel del proceso de semiosis, este es en la relación del signo (en este caso cultural) con su intérprete, es decir el nivel pragmático.

En cuanto a la dimensión pragmática de los textos analizados, se suscita un fenómeno relevante, el cual dice relación con la posición política de los creadores textuales, expresada en las obras y la función de resistencia cultural que se hay en ellas. En la mayoría de los casos, la música mapuche actual tiene entre sus temas la contingencia política respecto de la problemática mapuche/chileno y su tensionada relación político-cultural, así como temáticas que dicen relación con prácticas culturales ancestrales o con la cosmovisión. Esta relación entre el texto y el contexto (político y cultural) en el que se genera la producción/recepción del mismo, se ve reflejada en los textos a través de la inclusión de dichas temáticas en las letras de las canciones. Un ejemplo de ello son las canciones que hablan de las demandas de reconocimiento como pueblo-nación, de la lucha por preservar los espacios naturales de las empresas multinacionales que explotan los recursos naturales que se hallan en las cercanías de las comunidades o de rituales tradicionales. Por estos motivos es que se afirma que el arte mapuche actual cumple una función de visibilización en un contexto de hegemonía político-cultural (cfr. García, M. et al. 2005).

Por otro lado, a raíz de estas relaciones entre signos dentro del complejo textual, la obra musical es considerada un producto artístico que, en el proceso en que entra en contacto con sus posibles intérpretes, funciona como un gran texto que contiene complejas relaciones sgnicas y por tanto es parte del proceso de semiosis en todos sus niveles: sintáctico, semántico y pragmático.

Ahora, en cuanto a la lectura de los textos artísticos podemos decir que ella se puede realizar desde diversos ángulos, los que van desde el contacto del texto con un público común, hasta el análisis teórico especializado, como el que se presenta en este trabajo. Estos análisis o lecturas pueden hacerse desde diversas disciplinas, como la antropología o la sociología y como consecuencia obvia de estos cambios de perspectiva lo que cambia, también, es el punto del cual parte dicho análisis. Ambas perspectivas, en el virtual análisis de un texto, producen sentidos diversos a partir de datos que se encuentran dentro del texto. Pero es la lectura estética, que no se encuentra en el mismo nivel que todas aquellas lecturas posibles, la que en cierto modo determina a las demás, ya que “...es ella la que impone la manera en que todas las demás deben hacerse.” (Talens, J. 1988)⁴⁹. Siguiendo los planteamientos de Talens, lo que él denomina “dominancia estética” es una forma de organizar los elementos y el valor de esos elementos se lo da la posición que ellos ocupen dentro de la estructura que articula la dominancia estética.

Estos conceptos de “dominancia”, junto con el de “determinación”, son tomados de la tradición marxista y su aplicación va en la dirección siguiente: la determinación de todo texto pertenece a la dimensión ideológica y la dominancia descansa en la denominada “función estética”. La función estética es un concepto que tiene como atributo la movilidad, propia de un concepto vacío que cada sociedad y cada sistema cultural llena de sentido. Esto explica que para cierta cultura los patrones estéticos difieran de los de otra, aunque ellas compartan el mismo espacio físico-social, configurando los rasgos propios que permiten identificarla como tal. Para este autor la lectura de los textos artísticos consistiría en “...producir sentido a partir de una estructura articulada a dominante estética.” (cfr. Talens, J. 1988).

En cuanto al carácter del signo, el mismo autor propone que para el caso de los signos artísticos es más pertinente hablar de “restricción semántica” como algo inherente a ellos, lo cual fundamenta citando a Iuri Lotman, quien ya ha sido citado más arriba en este trabajo. De él extrae la idea de que la monosemia, es decir un único significado, depende del grado de las oposiciones y comparaciones que existen dentro

de un texto. En cuanto ellas definan con mayor precisión el lugar del habla en una estructura, “...*más individualizada y monosémica es la significación, en relación con la intención del autor.*” (Lotman, I. 1970)⁵⁰. Lotman asegura que al reducirse la polisemia de la lengua aumenta su plenitud artística. Finalmente, a este respecto, Talens afirma que la restricción semántica debe moverse dentro de los límites que la estructura estética impone, puesto que ella viene dada desde una “tipología cultural” que la determina. En suma, esta restricción de significado se genera por el hecho de que siempre existe en todo texto una estructura que determina la forma de leer y la dirección que la lectura debe tomar, cuestión que es planificada por el autor en el diseño de la estrategia textual que cruza todo el texto.

Otro punto que este autor toca es el de la diferenciación entre el arte y lo político e ideológico. Se afirma al respecto que establecer esa diferencia permite que un texto que sea políticamente correcto, al estar formalizado en una estructura estética inadecuada, pierda la efectividad política e ideológica. Lo mismo sucede en sentido inverso. En esta parte el autor cita a Mao Tsé-Tung⁵¹, quien sostiene que una obra artística que posea cierta calidad estética pero que es, en términos ideológicos, “reaccionaria”, es portadora de un doble peligro: en primer término por ser reaccionaria y en segundo término por ser estéticamente buena, porque esa calidad estética hace que sea de más fácil aceptación entre los individuos de una sociedad. Lo que el filósofo y líder comunista chino logró con estas reflexiones fue establecer lo basal de un análisis que destaca la necesaria relación entre arte y política e ideología, pero que a la vez acentúa la diferencia entre estas esferas de la sociedad. El nexo que logra articular estas dos esferas es precisamente la función estética, que no es una cualidad inherente del objeto artístico, sino una función del mismo, donde los límites de dicha función no vienen dados por el objeto, ni por el compromiso ideológico del autor textual, sino por la efectividad que el objeto artístico tiene en el plano de la lucha de clases en el terreno del arte, desde donde se establece qué se entiende por arte, para qué sirve y a quiénes sirve.

El hacer estas precisiones en base a las definiciones y orientaciones que toma el arte, que por lo demás es un tema de discusión de larga tradición filosófica, es lo que sustenta la cualidad de la función estética de “movilidad” y “vaciedad”. En cuanto a la vaciedad del concepto, ya se ha explicado cómo en cada sistema cultural se le otorga una significación determinada, pero en cuanto a la movilidad, debemos decir que la función estética posee este atributo porque puede ser introducida en textos de diversa índole, transformando la naturaleza del mismo y llevándolo al plano del arte. El hecho de que un texto posea función estética, implica que desde el momento en que se introduce dicha función en la estrategia textual, un mismo texto que antes no era considerado como un texto artístico, al poseer función estética, funcione como tal, en diversas situaciones, diferentes de la situación original de su producción. Pero la cuestión de la movilidad de la función estética posee límites, los cuales vienen dados por su propio espacio, el que posee cierta autonomía, pese a estar producido y juzgado por y desde una objetividad ideológica. *“No es correcto un arte por servir a una posición política e ideológica correcta, sino para hacerlo, a su vez, de una manera correcta.”* (cfr. Talens, J. 1988).

Así, los textos musicales son tomados como textos artísticos porque en ellos está incluida la función estética, con todas sus propiedades y restricciones, pero también porque parten de la base de la utilización de lo que se denomina “lenguaje secundario”. Este concepto nace a raíz de la definición que Lotman hace del lenguaje, en la que dice: *“Todo sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje (como ya hemos señalado, en el caso de la autocomunicación se sobreentiende que un individuo se presenta como dos)...”* (Lotman, I. 1982)⁵². A ello agrega que todos los lenguajes que sirven como medio para la comunicación están compuestos de signos, los que a su vez poseen reglas definidas de combinación y representan una determinada estructura, la cual posee su propia forma de jerarquización. De estas precisiones se desprende que los lenguajes que poseen estas características pueden diferenciarse de: los sistemas que no posibilitan la comunicación; de los sistemas que sí posibilitan la comunicación, pero no a través de signos; y de los

sistemas que hacen posible la comunicación a través de signos, pero que sus signos son poco formalizados.

En este sentido, la delimitación anterior permite, en primer lugar, diferenciar los lenguajes del resto de las actividades humanas que no se proponen la transmisión de información. En segundo lugar, permite diferenciar “...una relación semiótica (entre individuos, o entre funciones asumidas por un individuo) de una relación extrasemiótica (entre sistemas al interior de un organismo).” (cfr. Talens, J. 1988). Y en tercer lugar, permite distinguir los lenguajes de los sistemas paralingüísticos, como lo son la mímica, la comunicación gestual, entre otros.

Entonces, como ya se había anunciado brevemente más arriba, los lenguajes pueden dividirse en tres grandes grupos: las lenguas naturales (chino, árabe, español, etc.), los lenguajes artificiales (señales de tránsito, metalenguajes científicos en general, clave morse, entre otros) y los denominados lenguajes secundarios (entre los que se destacan la religión, los mitos, el comercio y, por supuesto, el arte).

El arte analizado como un lenguaje es una estructura (sistema) que se superpone al nivel de la lengua natural, por su mayor elaboración connotativa en el caso de tomar como elemento base la lengua natural, o por utilizar como materia prima otros elementos ajenos a las lenguas naturales, como el sonido en el caso de la música, siempre para indicar dicha connotación. Si el arte es concebido como un lenguaje, como tal debe tener una capacidad de comunicar algo, y es de hecho así, ya que los productos artísticos se caracterizan por la utilización connotativa que un sujeto (emisor) hace de los elementos de base para la producción de un mensaje determinado. Entonces los textos artísticos tienen la posibilidad de comunicar a dos niveles: en la base de su estructura, es decir a través de los instrumentos de base que se emplean para la creación del mensaje, o en el uso connotativo de estos elementos de base. En la literatura se da esta doble comunicación (y en el caso de la recepción del texto, una doble decodificación) porque el instrumento de base es la lengua natural, como ya se ha mencionado, y la utilización de palabras, de sintaxis, de figuras retóricas, etc., hacen

que el texto literario sea comunicativo a nivel lingüístico (base) y también a nivel connotativo (en cuanto texto artístico). Sin embargo es esta última dimensión la que define el texto literario como práctica artística, ya que la comunicabilidad del primer nivel, puede incluso no existir, y no por ello deja de ser un texto literario. Un claro ejemplo de ello son los textos del argentino Oliverio Girondo (en los cuales es recurso muy utilizado la creación de nuevas palabras); del peruano César Vallejo (que ocupa el mismo recurso en textos como “espergesia”); los del cubano Nicolás Guillén (en el uso de la onomatopeya o en el intento por codificar a través de ciertas grafías algunas voces afro-cubanas) o, finalmente, en aquellos textos que se consideran parte de la corriente creacionista, tal como ocurre en los últimos pasajes de la obra de Huidobro “Altazor”.

Esta es la situación de la literatura, ahora en cuanto a la música, que es lo que nos atañe en este estudio, la situación es más similar a lo que sucede con los elementos de base que no son comunicativos, porque el instrumento utilizado como materia prima del texto musical, ya se dijo más arriba, es el sonido, codificado a través de la notación musical, en conjunto con otros componentes, como el pulso, timbre, intensidad y armonía (al combinar las distintas notas). Cada uno por sí solo no representa ningún significado (escuchar una nota sol, en una duración de dos tiempos y una intensidad pianísimo, no significa nada específico, para ningún intérprete), pero, en lo que se puede llamar uso connotativo (que, por cierto, es el que conforma la denominada función estética), en el texto musical ya finalizado, con todas las interacciones semióticas y sígnicas que ello implica, claramente hay una intencionalidad comunicativa y un significado por decodificar e interpretar. Es en este momento del recorrido semiótico del texto artístico, que se produce el paso del objeto artístico al proceso de producción de sentido a través del texto, donde el papel del intérprete no es nunca el de un receptor pasivo sino el de un componente más de todo el proceso. Esta afirmación nos vuelve a remitir a Lotman, de quien hemos utilizado sus postulados acerca del texto y su funcionamiento, el que, recordemos, plantea que a partir del texto se generan lenguajes y se reconstruyen códigos que sirven para su interpretación. Finalmente diremos a este respecto, siguiendo aún a Talens, que la comprensión de la especificidad de un objeto artístico (y esta situación es completamente aplicable a los

textos musicales) reside en que el receptor sepa qué es lo que se quiere hacer con la connotación de los elementos prístinos que sirven de soporte del mensaje artístico ya acabado. Esto debe incluir el hecho de que el receptor posea los códigos que permitan la doble codificación a la que nos hemos venido refiriendo.

Volvamos ahora un par de párrafos más arriba, donde se decía que el arte en cuanto lenguaje es un sistema. Hay que agregar a aquello, para completar la definición, que también posee dos componentes más: el arte es modelizante, en cuanto el texto artístico proyecta la realidad objetiva sobre un modelo propio, que construye sin remitir al modelo de la lengua natural, el cual es su punto de partida; y es también secundario, porque el carácter de texto, implica que es capaz de comunicar, pero esa comunicación la realiza sobre la base de la connotación de los elementos de base a un segundo nivel. Por lo tanto el texto artístico desde la óptica semiótica es un “*sistema modelizante secundario*” (cfr. Talens, J. 1988).

Luego de estos trascendentales párrafos que nos permiten hablar en propiedad de los textos artísticos, y en particular los textos musicales, corresponde referirse en la misma línea a los diferentes códigos que se emplean en los textos artísticos, ya que son parte fundamental de la composición textual.

La experiencia de lectura de los textos está marcada por dos formas de acercarse e interiorizarse con un determinado producto textual: la experiencia lógica y la experiencia afectiva o estética. Es claro que en el caso de la lectura de los textos artísticos es esta última la que prevalece, puesto que en ella se ponen en juego los sentimientos, experiencias personales y las apreciaciones subjetivas que un individuo tiene de la realidad. Se habla de “experiencia estética”, desde el sentido etimológico del término, es decir desde la “facultad de sentir”. Y esa facultad de apreciar lo sensible (haciendo uso de la subjetividad), no se condice con la concepción del signo lingüístico, que proviene del estructuralismo saussuriano, en el que éste es caracterizado, entre otras cosas, por su arbitrariedad y por su homología, en tanto el signo significa forma y no

sustancia. Esa experiencia estética está mediada por signos que tienen como característica el ser icónicos y analógicos⁵³.

Ya hemos dicho que las artes son modos de figuración de la realidad, en los cuales se emplean diversas formas para representarla. Hay que añadir a ello que los significantes estéticos, vale decir las formas que utilizan los lenguajes artísticos para concretizar aquello que los artistas desean decir, son siempre objetos sensibles. En el caso de la música esto es así, porque sus significantes son audibles, las personas tenemos la capacidad de percibirlos a través del oído: notas, acordes, timbres e intensidades tienen esta condición. Su combinación en el tiempo generan significantes estéticos mucho más complejos, en los que su apreciación es subjetiva, porque el texto artístico en su totalidad afecta al sujeto a través de la impresión de la acción que ejercen los significantes sobre el organismo o sobre la psiquis de los lectores de un texto (musical o de otra naturaleza).

Por otra parte los signos estéticos son mucho más convencionalizados, codificados y socializados que los signos lógicos, debido a su carácter icónico. Si bien estos signos son una convención, este acuerdo tácito entre los individuos de una sociedad no tiene un carácter restrictivo, ni de generalidad, tal como ocurre con los signos lógicos, para los cuales esto debe ser una “conditio sine qua non” para su existencia. *“En última instancia, el signo estético se libera de toda convención y el sentido adhiere en la representación”* (cfr. Guiraud, P. p. 89. 1999).

Así, siguiendo a Guiraud, existen dos tipos de signos y, por consiguiente, de mensajes estéticos: los que este autor denomina retóricos, que son aquellos sistemas de convención como la escritura, y los denominados poéticos que son aquellos menos convencionalizados, como por ejemplo los signos musicales. Ellos son, en apariencia, signos poco precisos, con poca definición en cuanto a lo que desean significar, pero se ha demostrado que ellos están arraigados en estructuras coherentes, en códigos que los subyacen y le dan el valor que ellos portan.

Guiraud agrega que estos sistemas estéticos poseen una doble función, unos son la representación de lo desconocido, de aquello que por ser desconocido no se puede nombrar y que se encuentra fuera del alcance de los códigos lógicos. Una forma de aprender la experiencia de la mente humana, abstracta, a través de la experiencia sensible. A estos sistemas estéticos el autor los denomina “artes del conocimiento”. Por otro lado los sistemas estéticos recrean una sociedad imaginaria, que puede ubicarse en una temporalidad pasada o futura, que de alguna forma supla las carencias de la sociedad en la que se produce un determinado texto artístico. A estos sistemas el autor los denomina “artes del entretenimiento”. En este sentido diremos que la música es un arte del entretenimiento y pertenece, en cuanto sistema estético, a esta segunda clasificación.

Cada arte utiliza ciertos códigos correspondientes a su naturaleza y es a partir de esta primera forma de significación que crean significados que son a su vez también significantes. Así, las notas musicales, como códigos primarios de los que parte cualquier texto musical, crean una melodía particular que es a la vez significado y significante. Sólo que en cuanto a la dimensión del significado del texto musical, hay que agregar, sobre todo si pensamos en la música mapuche actual, que gran parte del significado total del texto lo aporta la temática que trata la letra de una determinada canción, donde significado y significantes son perfectamente distinguibles entre sí.

Luego de hacer un breve recorrido por algunos conceptos de la semiótica que serán de gran utilidad para proponer un modelo de análisis para los textos musicales mapuche actuales, debemos detenernos en un aspecto fundamental para dicho análisis, el que se torna en una de las características diferenciadoras de la música mapuche actual y que a la vez es parte de lo que diferencia la composición textual de las diversas propuestas de las agrupaciones musicales, tanto de las que aquí se tratarán como de las muchas otras que existen en el país y en nuestra región.

Aquello que caracteriza los actuales proyectos estético-musicales de los artistas mapuche actuales es la llamada “hibridez textual”. Al utilizar este término para

clasificar la música mapuche actual y sus estilos nos referimos a que estos textos están compuestos por fusiones musicales de diversa raíz y tradición, por tanto culturalmente diferentes entre sí. Tal es el caso de todas las obras que se analizarán en esta investigación, en las cuales se mixturán la música tradicional mapuche (en cuanto a ritmos, instrumentos u otros componentes de la misma) con la música urbana occidental de los últimos 20 años, aproximadamente.

Esta mixtura se hace a través de un proceso de lectura semiótica de los textos musicales de la cultura mayoritaria, en el cual se cuestionan las interpretaciones aparentemente estables de estos textos y se proponen otras nuevas al adicionar a ellos alguna de las características musicales de la cultura minoritaria, generando nuevos sentidos y, por tanto, nuevas posibles lecturas, de una creación estéticamente distinta de las que son su punto de partida. Este proceso -según el análisis personal que se ha hecho del arte mapuche actual (cfr. García, M; Carrasco, H. y Contreras, V. 2005)- se apoya, consciente o inconscientemente, en la premisa de la teoría de la deconstrucción de J. Derridá, en la cual el autor francés afirma que el sentido de un texto es siempre indeterminado, sobre todo si se trata de un texto literario, dado que al estar construido sobre un soporte lingüístico su acercamiento o interpretación de/a la realidad es siempre subjetivo y, por tanto, cuestionable.⁵⁴

Al tomar ciertos textos musicales representativos de la cultura de una parte de la sociedad dominante y reelaborarlos en torno a los propios intereses de comunicar un sentido determinado, distinto del sentido original, a través de la utilización y apropiación de formas musicales ajenas, o a través de la dotación de un mensaje sustentado a través de un código lingüístico distinto del utilizado tradicionalmente en el texto apropiado o en otros similares, se genera una situación de relectura de los mismos textos, cuestión que ha descrito, de manera mucho más amplia, la teoría de la deconstrucción. Pero también se lleva a cabo un proceso resignificativo, tanto a nivel intratextual (artístico, en general), como a nivel cultural. La implicancia que esto tiene es trascendental, porque evidencia que no sólo a nivel artístico existe una reformulación "... de una/varias identidad/es de carácter étnico y cultural de los creadores mapuches

en contextos de exclusión, inserción y/o participación multiétnica y multicultural;” (cfr. García, M. et al. 2005), sino que también a nivel cultural e incluso intrapersonal de los artistas mapuches, en cuanto forman parte de ese proceso de resignificación identitaria colectiva. Producto de lo mismo es que en algunos textos artísticos mapuche actuales, encontramos marcas textuales significativas que aluden a esa vivencia de búsqueda y reafirmación identitaria.

Con todas estas precisiones teóricas y conceptuales se espera condensar de la mejor forma posible un cúmulo de posibilidades interpretativas, a través de las cuales se intentará dar una explicación al fenómeno de la música mapuche actual y hacer un aporte a la investigación académica acerca de la misma. En especial en un área poco explorada, pero tan importante en la expresión de la identidad cultural, como lo es la música, más en nuestra sociedad, donde la difusión y masividad que los textos puedan alcanzar define sus posibilidades de generar cierta identificación con ellos y, por consiguiente, lograr ser una herramienta de resistencia y recuperación cultural.

VI. ANÁLISIS DE TEXTOS

En este apartado se presentará el análisis de los textos en sí, aplicando para ello las categorías propuestas en el apartado anterior. Previo al análisis en sí se presenta la transcripción de los textos, agregando la traducción al castellano si el texto así lo requiere.

Comenzaremos entonces por establecer que los procesos creativos por los que pasan los músicos mapuche y, en general todos los artistas mapuche actuales, están marcados por la búsqueda de una forma expresiva que contenga ciertos elementos culturales propios, los cuales, conjugados con aquellos del canon musical occidental, tengan el efecto de legitimar la forma expresiva, ya sea lingüística o musical, de la cultura mapuche y, en otro sentido, establecer una situación de simetría entre ambos elementos culturales, a nivel de la textualidad musical y todos los elementos que esta pueda englobar (canciones, puesta en escena, ritmos, entre otros).

1. Análisis de textos por categorías

Para establecer ciertas categorías que ayuden a sistematizar un análisis como el propuesto para esta investigación debemos primero delimitar la naturaleza de ellas, ya que éstas pueden ser de orden socio-cultural o de orden meramente textual, como se ha especificado anteriormente, interacción de perspectivas que complementan un análisis multidisciplinar del fenómeno artístico-social del arte mapuche actual. Clasificamos este análisis como “multidisciplinar”, debido a que en él se aplican conceptos que devienen de diversas áreas de estudios, las que están presentes en cada subdivisión en el capítulo “Marco teórico”: se aplicaran los conceptos desarrollados referentes a la música, a la interculturalidad y a la semiótica, los que se contienen en las diversas categorías de análisis.

Recordemos que las categorías propuestas para el análisis en un primer nivel, en el capítulo “estrategias metodológicas”, se han dividido en cuatro aspectos claves y son las siguientes:

1. Formales: Soportes, técnicas y lenguajes.
2. Semánticas: Tema del texto, enunciador, claves textuales, elementos propios y ajenos.
3. Pragmáticas: Función del texto y contexto de producción.
4. Construcción de sentido: Ideología y globalización, construcción de identidades.

En primer término delimitaremos dos tipos de perspectiva, las que se distinguen entre sí por el tipo de análisis que introducen. Nos referiremos a aquellas categorías que aborden el aspecto meramente textual, vale decir que nos ayuden a comprender mediante un análisis sistematizado la situación en la que se encuentran los textos musicales mapuche actuales, que como textos nuevos, poseen tal envergadura que producen un efecto relevante en la configuración que la semiósfera tenía, previa a su aparición. Así mismo nos referiremos a las categorías que faciliten un análisis desde la perspectiva cultural donde serán precisados la función del texto, el contexto de producción del mismo, las ideologías que le subyacen y la construcción de identidades que se genera en el espacio textual. En otras palabras, ellas se han agrupado como “formales” y “semánticas”, en el caso del análisis del texto como objeto independiente; y como “pragmáticas” y de “construcción de sentido” en el caso del análisis de la coherencia en base a la relación texto-contexto.

TEXTO 1. Inche Kidungen (Pirulonko)

Inche Kidungen

Inche kidungen
Inche kidungen may (2)⁵⁵
Inche may kizuyawun inche may
Fewla may petu rakiduamuyiñ tañi
dewmayal ta kake dungu
Taiñ papilkael tañi lonko mu

Chuchi mapu amulu
eimy wadalongkogen (bis)⁵⁶

Taiñ rakiduam kakewe
Pepideurma wentulay tami dungu

Chuchi mapu amulu
Eimy wadalongkogen (2)

Traducción al castellano

“Yo soy mi propio dueño”
Yo soy mi propio dueño
Sí, yo soy mi propio dueño
Sí estoy solo
Ahora sí todavía existe nuestra filosofía, lo
mejor que tenemos
Estoy listo, despierto en mi mente.

Donde estas tú que no te das cuenta

Nuestra filosofía se fue/ está en otro lugar
No hay nada nuevo en tus palabras

Donde estas tú que no te das cuenta.

Categorías formales

Categoría 1. Soportes

En la obra “Inche kidungen” del grupo Pirulonko, se aprecia que el soporte elegido para la difusión de esta canción y de la obra completa de Pirulonko, es el cassette, al menos la primera vez que este texto se grabó incluido en la producción “Wayontu Mapu” (regreso a la tierra). Pero la forma en que las canciones han llegado hasta nuestros oídos, han sido, en primer término, a través de presentaciones del grupo en diferentes espacios públicos y posteriormente en formato MP3, que si bien no es el formato elegido en un comienzo por la banda, la tecnología facilita la herramienta de la conversión de formato audio a MP3⁵⁷ a cualquier usuario, de modo que no necesariamente son los artistas quienes deciden emplear el soporte virtual, pero al mismo tiempo esto ayuda a que el objetivo principal de difusión de un mensaje a la comunidad se cumpla.

Categoría 2. Técnicas y Lenguajes.

a) En relación a las técnicas utilizadas en esta pieza podemos apreciar que en esta canción se utilizan algunas que responden al estilo de la banda, el rock, por lo cual la estructura de este tema está hecha sobre la base de cambios rítmicos que separan introducción, estrofas y coros. Son los instrumentos eléctricos (batería, bajo y guitarra eléctrica), los cuales dan forma a la pieza que conjuga las guitarras distorsionadas, los bajos pasivos, una voz monocorde que expresa desde el newen que otorga la legua de la tierra (mapudungun) y una batería que dirige la rítmica total de la pieza entre tempos que oscilan desde una lentitud progresiva, que coincide con las distintas estrofas de la canción, hasta la rapidez propia del punk. Este cambio de ritmo en la pieza se aprecia en el coro de la misma, lo cual tiene el efecto de realzar el significado de la pregunta que compone el coro, la que se puede considerar una “pregunta retórica”, ya que el emisor se pregunta “¿*Dónde estas tú que no te das cuenta?*”, interrogante que se plantean con

el fin no de responder a ellas sino de generar la reflexión interna de los receptores del texto.

En cuanto a la parte vocal, no se aprecia una técnica de cambios de tonalidades, impostación de la voz ni armonías corales, sino más bien hay una forma de cantar que se apega a la tradición mapuche, utilizando una entonación más parecida a la del ül (sin mayores variaciones tonales), lo que constituye sin duda la innovación más importante en cuanto al canon musical, ya que se aprecia claramente la fusión de dos formas o “técnicas” musicales que generan en el espacio textual aquello que es su característica particular frente a otros textos del mismo género musical. Sin embargo en algunas partes se aprecian en la voz juegos de volumen y timbre, que se asemejan bastante a lo que se puede escuchar en una pieza de grupos como “Sepultura” representantes de un estilo cercano al “death metal”.

b) el lenguaje verbal, en el caso del texto que estamos analizando, como en la mayoría de las canciones de Pirulonko, es el mapudungún, ya que según Christian Collipal, vocalista de la banda, una forma de valorar y rescatar la lengua mapuche es cantar en mapudungun. Al respecto también se refiere, en una entrevista realizada en 2006, el ex bajista de la banda, Sergio Caniuqueo, acerca de la utilización del mapudungun: *“(Sergio)...pero nosotros más que intentar una definición musical lo que buscamos era un tema integrador, sobre todo con los cabros mapuche. De hecho pese a que Christian no sabía hablar muy bien mapuzugun se esfuerza por ir aprendiéndolo para que las letras sean cantadas en mapuzugun.*

- Hace tiempo me contabas que uno de los objetivos de Pirulonko era, justamente, revalorizar el mapuzugun entre los jóvenes.

La cuestión era cómo hacer una movida musical mapuche. Nuestro interés era que existieran otros grupos musicales, independiente del estilo musical que siguieran, si era rock, hard, heavy, punk... nos daba lo mismo, incluso que fuera pop. Lo que nos interesaba era el tema de que los jóvenes tuvieran un canal para identificarse, decir: “Mira, yo me sintonizo con esto”, “Mira, me puede gustar esta música pero soy mapuche””⁵⁸.

En cuanto al lenguaje musical diremos que en el caso de “Inche kidungen”, los ritmos utilizados son de raíz occidental, ancladas en el rock y su estridencia característica, dada por las guitarras con efectos (“distorsionadas”), los bajos pasivos y la batería seca, que lleva los pulsos, cambios de ritmos y tempo. El complemento del ritmo y, especialmente de las armonías que hace la guitarra, son las melodías que aporta la voz. En este caso el timbre de voz es monocorde, con pocas variaciones de notas y escalas, lo que también es un rasgo característico de algunos subgéneros del rock más reciente. Pero a su vez esta forma característica de cantar que se aprecia en “Inche kidungen” nos conecta con una dimensión cultural que dice relación con el ñil, que como ya se explicó más arriba, es una expresión musical propia de la cultura mapuche, la que comparte sus características formales con esta canción que estamos analizando.

Categorías semánticas

Categoría 1. Tema del texto

El tema de este texto dice relación con el encuentro consigo mismo y esto ocurre en la soledad y la libertad del mapuche como ser cultural. Lo que motiva este tema, según nuestra interpretación del texto, es el conocimiento (pensamiento) filosófico (rakiduam) como el único guía confiable para el actuar del mapuche. Es por ello que se habla de la soledad como temática, ya que el hablante dice estar sólo, explícitamente, por tener algo que no puede dejar de existir, que es el rakiduam.

En otro sentido, se habla de la libertad como parte de la temática, porque en el texto se parte con la frase “*yo soy mi propio dueño...*”, vale decir que el hablante se plantea como un ser libre de cualquier tipo direccionamiento que se le intente dar, como planteando una postura política contra-hegemónica, frente a la situación cultural que atraviesa el pueblo mapuche, como cultura minoritaria. Además se percibe el tema de la libertad cuando el enunciador dice: “...*Fewla may petu rakiduamuyiñ tañi dewmayal ta kake dungu/ Taiñ papilkael tañi lonko mu/ Chuchi mapu amulu/ eimy*”

wadalongkogen...” (“...*Ahora sí todavía existe nuestra filosofía, lo mejor que tenemos/ Estoy listo, despierto en mi mente/ Donde estas tú que no te das cuenta...*”), ya que se alude al conocimiento ancestral como lo único que se mantiene en la persona, aún cuando existe en ella la soledad. En este sentido se plantea en el texto, también como una forma de libertad, el estado de “lucidez” (“...*Estoy listo, despierto en mi mente...*”) que aporta el hecho de practicar la forma de vida que es el *rakiduum* mapuche, versus aquél que no posee aquella claridad para “...*darse cuenta...*” de la situación real.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

El enunciador de este texto nos habla desde una perspectiva cultural que analiza y cuestiona una situación que si bien tiene una importancia socio-cultural, se centra en un nivel más personal, exteriorizando su propio sentir y sus ideas de libertad. Es por ello que se utiliza el yo explícito: “Inche kidungen” “Yo soy mi propio dueño”.

La utilización de esta perspectiva de enunciación, como estrategia textual, denota que se dice en la canción aquello que piensa o siente el emisor del texto, por lo cual se considera que predomina la actitud carmínica, por el hecho de que todo lo que se dice se centra en su propia visión y sentir, realizando desde aquel sitio personal la reflexión crítica y el cuestionamiento hecho en la canción. Sin embargo este cuestionamiento presenta, desde la perspectiva del emisor textual, un cambio respecto de la actitud carmínica que predomina en el texto, pues al interpelar al receptor se utiliza una actitud apostrofica, variando las perspectivas que adopta.

Categoría 3. Claves textuales

Algunas claves que se encuentran en el texto dirigen el trayecto lector en el proceso de interpretación y resignificación del mismo. Estas claves textuales, como la lectura total del texto, tienen un grado de complejidad mayor a los otros, pensando en los posibles receptores no hablantes de mapudungun⁵⁹.

En primer lugar, notamos el uso del pronombre “Inche” en el título de la canción, el cual designa la primera persona, entonces está el “yo” explícito en el texto, vale decir la perspectiva personal.

Es importante en la construcción del sentido total del texto la frase que dice: “*Fewla may petu rakiduamuyiñ tañi dewmayal ta kake dungu...*” (“Ahora sí todavía existe nuestra filosofía, lo mejor que tenemos”), la cual apunta a que la forma de pensar del mapuche sigue viva a pesar de que la relación intercultural esté marcada por la hegemonía político-cultural.

Finalmente el coro de la canción: “*Chuchi mapu amulu/ eimy wadalongkogen*” (“*Dónde estas tú que no te das cuenta*”), constituye una clave textual que cobra relevancia desde la dimensión semántica del texto, ya que esta pregunta retórica implica que se abre un nexo dialógico más directo con el lector-auditor, dándole la oportunidad de reflexionar acerca de su propia posición frente a esta libertad de pensar libremente, de pensar bajo los parámetros de la propia cultura.

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

Los elementos propios y ajenos, en este texto se evidencian como ya se anunciaba a través de la separación entre dos lenguajes que componen el texto. Estos son perfectamente identificables en la experiencia como receptores, no sólo auditores, sino también espectadores de los textos musicales y su puesta en escena. Es importante analizar cuáles son y en qué medida se presentan en los textos los elementos culturales propios y ajenos, ya que ellos nos dan luces del nivel de influencia del canon cultural occidental sobre los proyectos artísticos mapuche y sobre la manera de concebir una forma de manifestar una visión particular acerca de la contingencia y de la situación cultural del pueblo Mapuche a través de la creación musical.

a) En el caso del lenguaje verbal, el uso y manejo del mapudungun es el elemento propio que otorga la pertinencia necesaria para poder considerarlo como

“mapuche”. Otro elemento musical que es propio de la cultura mapuche es la forma de cantar que se emplea en esta canción, similar a la del ül, que emplea esa entonación monocorde. Sin embargo el ritmo en el que se canta, a mi juicio, responde más a las rítmicas occidentales, que son las mismas que hay en la parte musical de este texto.

Existen también otros elementos que pueden considerarse “propios”, desde la perspectiva de quien es el emisor textual, sin embargo estos no se pueden apreciar a través de la experiencia como auditores, sino como espectadores de la puesta en escena del grupo, factor que es muy importante en la propuesta estética total de Pirulonko. Ellos dicen relación con la utilización de elementos rituales o sagrados dentro de la cosmovisión del pueblo Mapuche. Hojas de foye/canelo, cuchillos, vendas en los ojos, conforman una atmósfera que se asemeja al de un ritual de machi, conocimiento ancestral que maneja quién incorpora estos elementos, el vocalista de la banda Christian Collipal.

b) Lo que los músicos de Pirulonko rescatan del canon musical occidental son principalmente los ritmos y estilos provenientes del rock. En el caso de este texto en particular se aprecia que no se emplean instrumentos tradicionales, la música se hace con los instrumentos que componen la formación básica de cualquier grupo de rock: guitarra eléctrica, bajo y batería y el ritmo de la canción se puede clasificar como perteneciente al rock, con cambios de intensidad y cortes propios de este estilo. En una canción como ésta es donde se refleja una hibridez de elementos simétrica, y por cierto se percibe, al menos en el espacio textual, la legitimidad de la expresión “propia” y su validez para expresar un mensaje frente a los componentes ya señalados como “ajenos”.

Categorías pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

La función de este texto, en una primera instancia de interpretación, es la de retraditionalización, ya que a través de sus características formales alude a elementos pertenecientes a la tradición mapuche, como la lengua en la que se nos presenta el texto o los cantos ceremoniales de carácter sagrado, los cuales son puestos en una situación distinta a la que comúnmente se practican, llevándolos al ámbito espectacular, lo que claramente obedece a una estrategia del emisor textual para revalorizar la creación artística bajo los parámetros estético-culturales de la cultura mapuche. Entonces, en una segunda instancia de lectura, también se presenta ligada a la función de retraditionalización la función de recuperación cultural, la cual se ve expresada sobre todo en el mensaje que transmite este texto, enmarcado en el contexto social de diálogo intercultural asimétrico. Finalmente podemos señalar que lo anterior se afirma respecto de dos “esferas de acción” del texto – lo espectacular y lo cultural- las que se ven representadas en la canción a nivel de puesta en escena y del texto escrito y musical, respectivamente. Sin embargo, a nivel de ambos textos también se puede reflejar una estrategia que introduce en el texto la función de resistencia cultural.

Categoría 2. Contexto de producción.

El contexto de producción de esta canción está relacionado con la conmemoración de los quinientos años desde la llegada de los conquistadores españoles a América. En el marco de esta fecha es que muchos artistas mapuche intentan plasmar su visión acerca de la conquista y posterior colonización, la cual lejos de representar un momento histórico digno de recordar y celebrar, representa, no sólo para el pueblo Mapuche, sino para todos los pueblos originarios del continente, el momento en que el conquistador irrumpió en estas tierras ya habitadas desde tiempos inmemoriales, rompiendo con la paz y dejando a su paso una huella de violencia, destrucción y muerte, lo que sin duda motivó a muchos artistas a expresar su descontento y visión del proceso

histórico, lejos de la visión “oficial”, haciendo visible la mirada del mundo indígena frente al tema. Es en un contexto como este donde aparecen textos como el analizado y grupos como “Pirulonko”, los que generan una nueva estética en el terreno del arte, en una sociedad que lentamente comienza a reconocer su composición intercultural.

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

Este texto, como toda creación artística, no está exento de una ideología subyacente, la cual determina su mensaje y establece un nexo entre el texto y el contexto, alcanzando su influencia todas las dimensiones del mismo. Así la ideología presente en este texto se relaciona con una postura de resistencia cultural, frente al sistema imperante en la sociedad global, la que es propiciada por la situación de cultura minoritaria del pueblo Mapuche, posicionando estratégicamente al texto como propuesta contra-hegemónica y contra-cultural. Esto refleja la ideología del artista, en cuanto pensamiento y reflexión de la situación socio-política actual, como también en lo referido a la posición cultural desde la cual se cuestiona y aborda las distintas temáticas.

Categoría 2. Construcción de identidades.

A diferencia de otros textos de la música mapuche actual en esta canción no se realiza una diferencia explícita a través de oposiciones conceptuales, sino que la diferencia se establece partiendo de la definición de lo propio, utilizando los elementos culturales más representativos para comunicar artísticamente el pensamiento del emisor y reafirmando a través del mensaje la idea de que el “rakidum” (pensamiento, filosofía y forma de vida del mapuche) aún sigue vivo.

Entonces la construcción de identidades en el espacio textual se realiza de forma tácita, ya que no se menciona ni al mapuche ni al chileno o winka, pero se alude a la situación de tensión y diálogo intercultural que existe entre ambos, por ejemplo a través

de interpelaciones simbólicas, ya que pareciera que éstas son a nivel personal, pero según nuestra interpretación, son altamente simbólicas: “*Chuchi mapu amulu/ eimy wadalongkogen*” “¿Dónde estas tú que no te das cuenta?”. Así mismo se lee el verso que dice: “*No hay nada nuevo en tus palabras*”, que opera del mismo modo, cambiando la naturaleza de la locución, vale decir una pregunta por una afirmación. De esta forma se diferencian ambas identidades en el texto.

TEXTO 2. Meli Meli (Elicura Chihuailaf - Pirulonko)

Meli Meli

Meli, meli. Meli, meli
Kiñe trafoy metawe mew
mvley Antv
Pu rvmentu mew mvley pizeñ
ellkawligvn ñi lonko egvn
ka femlu trokifiñ pu witrunko
Nieñmaperkelaeymu kvfvkvfn
mi piwke
We Tripantu!, pi pu malen
ka ti mulfen nvayu mawvn
Wiñon, pifiñ egvn
fewla pichi wentru ta iñche
Pefimvn ti choyke?
Kvpalmvn make ka triwe
awkantuyiñ awarkuzen awkantun
Meli, meli. Meli, meli
Pvtokiyiñ muzay, mvna azy
Wenu Mapu
Mvley pu aliwen ñi mutrung lien
(feymu azkintuley kom ñi Pewma
ka tvfey chi pu lewfv nawpay
Kvyen mu)
Meli, meli. Meli, meli
Eymi iñchu umawtuley Mapu Ñuke
ka puliwen fiskv ko
gaw ta tvfey
Meli, meli. Meli, meli
Ya!, zew mitray ta Antv.

Cuatro Cuatro Traducción al castellano

Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
y el sol en un cántaro quebrado
Entre los juncos los pidenes
esconden sus cabezas
y parece que la vertiente
posee el murmullo de tu corazón
¡We tripantu!, dicen las niñas
y el rocío recogerá la lluvia
He vuelto, les digo. Ahora soy
un niño
¿han visto al avestruz?
Traigan maquis y laureles
juguemos los juegos de los
Antepasados
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
Muday bebamos, que hermosos
en el cielo
están los árboles con sus
troncos de plata
(en ellos se miran estos Sueños
y los ríos que caen de la Luna)
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
Contigo he velado Madre Tierra
y en la mañana el agua fresca es una
constelación
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
¡Ya!, ha descansado el sol.

Categorías formales

Categoría 1. Soportes.

Como ya se ha mencionado, el soporte original de este texto es el cassette, pero el soporte mediante el cual se ha accedido a esta pieza es el MP3, ya que ella se encontró en un sitio web y se descargó, para su posterior análisis. Cabe destacar que el soporte de las canciones se va reiterando debido a que todas las piezas están sacadas de una misma producción y todo el álbum tiene el mismo soporte.

Categoría 2. Técnicas y lenguajes.

a) La técnica que se emplea en esta pieza difiere de la anterior en la medida en que en esta canción el ritmo empleado es más lento y la guitarra tiene menos distorsión que en la pieza anterior, por lo cual su sonido es mucho más suave, conjugándose con una voz de mayor matiz, con variedad de armonías e incluso incorporando una voz de un registro más agudo en los coros. El bajo es pasivo y sólo marca los cambios de acordes. Finalmente la batería se incorpora a la canción sólo en los compases finales, acompañando hasta antes de la entrada del bombo y la caja, sólo con el platillo (hi hat). La atmósfera que envuelve a la canción se complementa con los juegos vocales que se alejan del estilo más “duro” del rock (trash metal, death metal, etc.) para relacionarse más con el “rock melódico”.

En cuanto a la técnica del texto, el cual se aprecia en este caso a través de la oralidad (por ser una canción), proviene de la estrategia textual utilizada por el poeta mapuche Elicura Chihualaf, el cual es el creador del texto “meli meli”, incorporado en su obra *“Recado confidencial a los chilenos”*. Este escrito está estructurado, en su forma original, en versos con rima libre. Esta versificación se respeta en el texto cantado, es la música la que acomoda su métrica a las sílabas de los versos, respetando la rítmica propia del poema. La única excepción es que se incorporan repeticiones (bis) que no aparecen en el poema, en el verso *“Meli meli. Meli meli”* específicamente.

b) En cuanto a los lenguajes utilizados que confluyen en este texto diremos que respecto al lenguaje musical (notacional) se utiliza una alternancia de acordes mayores y menores, los que le dan a la canción esa suavidad que la caracteriza. También diremos respecto al lenguaje notacional que las construcciones de acordes no son complejas y que su cantidad fluctúa entre los 2 y 4 acordes.

También conviene destacar que pese a que el “oralitor”, tal como se autodefine el autor de este texto, utilice la técnica de la doble codificación (mapudungun / castellano), Pirulonko prefiere el texto en mapudungun tal como es la tónica de la mayoría de sus canciones, cuestión que responde, como ya se ha señalado, a una función del texto, la de visibilización de la lengua propia.

Categorías semánticas

Categoría 1. Tema del texto

El texto de esta canción tiene por tema la renovación de las energías en la naturaleza y en el ser humano lo cual es representado por la salida del sol (we tripantu: nueva salida del sol). La voz lírica nos cuenta lo que acontece en la ceremonia del We tripantu, cómo se entra en conexión con la madre naturaleza y cómo se le agradece por el nuevo ciclo de vida que comienza.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

En este texto el emisor textual nos enuncia los versos desde la perspectiva personal, nos cuenta su propia vivencia, su percepción de este importante momento en el ciclo de la vida, de qué forma se conecta con la tradición cultural, con los antepasados, con otras personas y como el hablante siente las energías cósmicas que en este día se liberan.

En cuanto a la actitud lírica del emisor textual se aprecia que en el texto hay una intención claramente narrativa, porque en él se cuenta acerca de cómo se vive la ceremonia del We tripantu y sus fases, a través de versos que describen las etapas, los cantos, las danzas, juegos y rogativas que se hacen, como por ejemplo el día y la noche que se pasa despierto, el “llellipun”, “el palin”, el “choyke purrun”, el baño en las aguas de un río cercano al amanecer, entre otras.

Categoría 3. Claves textuales

El texto lo analizaremos reconociendo sus principales rasgos, para lo cual se hace necesaria la traducción del mapudungun al español, cuestión que en este caso viene dada en el texto de donde proviene, ya que como se dijo, emplea la técnica de la doble codificación, no así otros textos a analizar que hubo que traducir con ayuda de hablantes de mapudungun.

En primer término se debe señalar que el título del poema en castellano es neutro, ya que no hace referencia directa ni al tema ni al objeto (la ceremonia del We tripantu); sin embargo desde la perspectiva cultural este tiene relación con el tema, ya que el número cuatro (meli) tiene importancia en la cosmovisión mapuche, porque en él se encuentra el equilibrio natural de las cosas. Cuatro son los puntos cardinales, cuatro las identidades territoriales, cuatro los antiguos que se salvaron de la gran lucha entre Treng-Treng vilu y Kai Kai vilu. Entonces en el We tripantu se celebra el inicio de un nuevo ciclo vital, un renacer paulatino de la vida, con cantos, bailes y rogativas se recibe la “nueva salida del sol” y esto se relaciona directamente con el equilibrio natural, con el equilibrio entre el hombre y la ñuke mapu (madre tierra), con cuatro puntos en la tierra donde habitan distintas fuerzas sobrenaturales. Esto se refleja en los primeros versos del poema: *“Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro/ y el sol en un cántaro quebrado/ Entre los juncos los pidenes/ esconden sus cabezas/ y parece que la vertiente/ posee el murmullo de tu corazón/ ¡We tripantu!, dicen las niñas/ y el rocío recogerá la lluvia...”*.

También se reitera la idea del “renacer”, de volver a comenzar un ciclo vital, de renovar las energías y empezar en conexión con la naturaleza un despertar de la vida. *“He vuelto, les digo. Ahora soy/ un niño”*.

Vemos que se hace alusión a los bailes (como el choyke purrun), las rogativas (Llellipun) y los juegos tradicionales (palin), a través de relaciones conceptuales como el avestruz (choyke), los maquis (kvlon) y laureles (triwe) y los juegos de los antepasados.

Finalmente se puede apreciar que se relacionan en el texto los árboles con los sueños de quien los mira en medio de la noche, como una metáfora de que la naturaleza protege los sueños de sus hijos, permitiéndoles existir. Sobre el final del texto se habla de la noche que se ha pasado despierto *“contigo he velado Madre Tierra...”* y del agua, como un elemento vital purificador, aludiendo a la etapa donde los miembros de la cultura van al amanecer a la vertiente más cercana a darse un baño y en las aguas renuevan sus energías.

La idea de la circularidad del tiempo, se refuerza con el verso final, donde se alude a la salida del sol después de la noche que comienza a aclarar, idea que está presente de forma transversal en el texto *“Ya!, zew mitray ta Antv”*. *“¡Ya!, ha descansado el sol”*.

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

a) Los elementos propios en este texto se ven, en primer término, a nivel formal en cuanto al uso de la lengua mapuche, privilegiando el canto en mapudungun por sobre la traducción al castellano que el mismo autor del texto hace. En segundo término observamos que a nivel semántico el texto contiene una temática que le es propia al canon cultural mapuche, enunciando las características del We tripantu desde la perspectiva personal.

b) En cuanto a los elementos culturales ajenos, en el texto de Pirulonko se aprecia que el elemento ajeno que más destaca es la música y sus técnicas, ya que son parte de la tradición musical occidental, los cambios rítmicos, los instrumentos, la forma de cantar, armonías corales, todo esto en el texto es parte de la cultura musical no mapuche.

Categorías pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

La función que se encuentra presente en esta canción es la de retradicionalización, ya que en ella se toma la temática del *We tripantu*, como un referente al que el autor del texto se dirige a través de la experiencia propia, como forma de acercamiento entre lo vivido en esta festividad tradicional y quien es el receptor - auditor o lector- de este texto. El hecho de poner como temática central esta práctica cultural le da al texto la función de revivir la experiencia cósmica de sentir junto a la tierra el cambio natural que se produce en este período a través del texto, de volcar la memoria hacia la evocación de una práctica tradicional, en conexión con los antepasados, con la memoria cultural, generando así, en el espacio textual un mecanismo mnemotécnico, un regreso a una parte de la expresión de la cosmovisión mapuche.

Categoría 2. Contexto de producción.

En cuanto al contexto de producción de este texto diremos que éste aparece en la obra del oralitor mapuche Elicura Chichualaf "*Recado confidencial a los chilenos*" (1999), obra que intenta dar a conocer las características principales de la cultura Mapuche, tras años donde el conflicto entre comunidades mapuche, el estado chileno y empresas transnacionales había estado muy tensionado, con hechos como la construcción de la central hidroeléctrica Ralco. Se propone este ejemplo, porque este hecho significó la entrada en la discusión pública de muchas consecuencias para el

pueblo Mapuche-Pewenche. El tema de la reubicación de familias y comunidades, la pérdida del equilibrio armónico del ecosistema que existe en la cordillera, la aculturación que significa separar dos factores que son indisolubles dentro de la cosmovisión mapuche (el hombre y la tierra), entre otras consecuencias negativas para la naturaleza y la supervivencia de los Pewenches y sus formas culturales ancestrales.

Es en este contexto donde aparece una obra como la de este poeta y escritor mapuche, la que hace una valoración de los aspectos culturales e intenta que “el otro”, el chileno, también realice esa valoración de la cultura y reflexione acerca de los conflictos y tensiones dicotómicas entre dos cosmovisiones distintas, la occidental y la mapuche. El enunciador se sitúa en la perspectiva de quien habla de su propia cultura, en la postura de quien desde su conocimiento como mapuche cuenta a los otros, a través de los versos, cómo se vive y siente en la fiesta del We tripantu.

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

En este texto lo que se dice dentro del espacio textual es dicho desde el sentir y el pensar mapuche, desde el conocimiento cultural que tiene el autor del texto primario (Elicura Chihuailaf) acerca de las manifestaciones culturales de su pueblo, de su propia cultura, por lo cual aquí más que una ideología está presente, en cuanto al texto escrito, el “rakiduum” mapuche, una forma de concebir lo que se piensa y siente frente al entorno natural distinta al paradigma occidental, la que como característica cultural es compartida entre el creador del texto original y el o los creadores de esta reinterpretación.

Ahora en cuanto al texto musical la dimensión ideológica está vista desde una perspectiva de resistencia cultural, a raíz de la cual surge una propuesta artística estratégica que utiliza y fusiona un estilo musical que proviene de una tradición cultural distinta a la del artista para demostrar que se puede crear, sin limitaciones de ningún

tipo, usando elementos ajenos sobre la base de un texto poético que es un referente en la poesía mapuche. Además la elección del estilo musical responde a la masividad que el texto pueda alcanzar y a las preferencias e influencias musicales de los integrantes.

Categoría 2. Construcción de identidades.

En cuanto a la construcción de identidades en el espacio textual se logra apreciar que en este texto está reflejada la identidad del mapuche, de aquel que participa en prácticas culturales ancestrales, que vivencia y comparte las energías de la ñuke mapu, que en una comunión armónica con la naturaleza vive y siente con ella el cambio que se produce cuando se comienza un nuevo ciclo en la vida del ecosistema. Entonces en el espacio textual está reflejada sólo la identidad cultural propia, dejando de lado la concepción que se tiene del otro, del winka, del chileno, para dar paso a la expresión de cómo se percibe desde la interioridad del emisor textual la “nueva salida del sol”.

1.1.1 *Relaciones transtextuales de primer nivel*

Este apartado corresponde a un primer nivel comparativo, en el que se ponen de manifiesto, tras el análisis individual de ambos textos, las relaciones que existen entre ellos en cuanto a sus similitudes como a sus diferencias.

En el caso de las canciones de “Pirulonko” existen diversas conexiones entre ellas, siendo la más evidente, la utilización del mapudungun, la que en el caso de “Inche kidungen” es una elección propia del grupo, pero que en el del texto “meli meli” es algo que viene dado desde el texto primario (poema de Elicura Chihuailaf). Sin embargo también cabe la posibilidad de que se hubiese elegido el castellano para la reinterpretación musical del texto primario, dado que éste utiliza la técnica de la doble codificación. De todas formas ambos textos están cantados en mapudungun.

Por otra parte notamos que el uso de instrumentos de origen occidental es una constante que se repite en ambos textos, conservando el estilo de la banda. Si bien este

estilo es mucho más marcado en el primer texto, en el segundo también se aprecia las influencias del rock, sobre todo en las técnicas musicales.

Una última similitud entre los textos es la ideología que los subyace, ya que en ambos se puede apreciar que sobre la base del rakiduum (pensamiento) mapuche, es posible explicar ciertos significados y simbolismos utilizados en el espacio textual. Esta condición se observa de forma mucho más explícita en el texto “meli meli”, debido al tema que se trata en ella y al objeto lírico que es la fiesta del We tripantü.

Por otro lado, tenemos que ambos textos también presentan diferencias entre sí, las que se evidencian en primer lugar en que la música que hay en ellos tiene características contrarias, por ejemplo el pulso que en el texto n° 1 es rápido, en el texto n°2 es lento; los efectos de “distorsión” usados en el texto 1, principalmente en la guitarra, en el otro texto se suavizan dando la impresión de un estilo más “unplugged” (desenchufado); la intención y color otorgado por la técnica vocal utilizada pasa desde la voz áspera y de baja tonalidad exigida, a una voz más natural, con bajos más armónicos, en concordancia con el tema de cada canción etc.

Otra diferencia entre estas canciones es que en “meli meli” se representa sólo una dimensión cultural, que muchas veces escapa al entendimiento de los no mapuche, en cambio en el texto “inche kidungen”, se presenta una dimensión cultural, pero que tiene que ver con el choque ideológico que se produce entre ambas culturas, por lo cual el sentido del texto es más fácil interpretarlo, siempre que el auditor sea hablante de mapudungun.

TEXTO 1. Mapuche en la historia de “Pewmayen”

Tal como ayer
hoy quieren doblegar
la fuerza del mapuche
con injusticias
sin valor ni humanidad

Como un puñal
que hiere sin piedad
así es la ley del winka
para el peñi siempre en cada tribunal
olvidan que el mapuche siempre estuvo
antes de constituciones, parlamentos
y hablar de legislaciones

dicen gobernar, a todos con igualdad
sólo quieren someter
al mapuche dominar

Mapuche en la historia
en la lucha
por defender derechos
no dan paz siembran dolor

Mapuche en la historia
en la lucha
contra perros rabiosos
sólo quieren destrucción
robando paz, siembran dolor
ignorantes, asesinos
que se esconden tras la ley
de esta nación.

Quieren romper toda comunidad
que defienden sus derechos
territorios con la fuerza policial
y la razón la han guardado en los
cañones
en los golpes, balaceras, crueldades
todo envuelto en su bandera

Hasta dónde llegará
se pregunta el pewen
se pregunta el canelo
hacia el cielo
a nuestro Chaw Ngenechen

ya se quedó el silencio
en esta tierra sagrada
cañones que disparan
armonía asesinada

Mapuche en la historia
en la lucha
por defender derechos
no dan paz siembran dolor

Mapuche en la historia
en la lucha
contra perros rabiosos
sólo quieren destrucción
robando paz, siembran dolor
ignorantes, asesinos
que se esconden tras la ley
de esta nación. (bis)

Categorías formales

Categoría 1. Soportes.

Los soportes utilizados en este texto son dos, fuera del sonido, que es el soporte común a cualquier pieza musical. En primer lugar está el soporte “oficial”, por así llamarlo, que es aquél en el que se publica la producción discográfica de “Pewmayen”, vale decir el disco compacto (CD). El segundo soporte dice relación con el medio por el cual se publica y masifica, en primera instancia, esta canción, que es el registro en vivo en formato MP3, o en su defecto, el formato MP3, pero en grabación de estudio, publicado en la red de redes (internet).

Categoría 2. Técnicas y lenguajes.

a) Las técnicas musicales en este texto se encuentran relacionadas con dos tradiciones musicales y culturales distintas, de las que se toman y fusionan elementos a través de los cuales es posible identificar ambos cánones musicales con claridad en el espacio textual.

Vemos que el ritmo de esta canción es el del choyke purrun, el cual se mantiene en toda la pieza. La estructura musical de esta canción emplea una introducción que emula la música mapuche tradicional. Decimos que “emula” o imita la música tradicional porque se reemplazan instrumentos mapuche tradicionales por otros occidentales. Si bien los instrumentos que intervienen en esta introducción son mayoritariamente de origen mapuche, la batería reemplaza al kultrun, siendo mapuche todos los otros instrumentos que se aprecian en esta parte de la canción: pifilka y trutruka. Tras la introducción entran los otros instrumentos de la banda (guitarra eléctrica, bajo) manteniéndose las pifilkas durante toda la canción y el ritmo de la batería sólo varía en ciertos cambios de compás. La guitarra es un instrumento principal en este texto, dado que en medio de la canción hay un intermedio instrumental donde la guitarra realiza un punteo destacándose sobre los otros instrumentos. Es en esta parte de

la canción donde vuelve a sonar la trutruka, como posicionándose en el mismo status que toma la guitarra en cuanto al realce de estos instrumentos sobre los otros.

En cuanto a las técnicas del texto escrito observamos que éste está versificado y en sus versos se aprecian rimas de todos los tipos (consonantes, asonantes y libres), las que no tienen ningún orden de alternancia. Se puede agregar que como una constante en este texto se reitera el coro o estribillo el cual es también el final de la canción, tal como la forma de la canción perteneciente a la tradición literaria occidental.

b) Por otra parte, el lenguaje notacional se da en esta pieza con características como una construcción de acordes simples, con punteos de guitarras que son de gran complejidad, tanto por su extensión como por su velocidad. En cuanto a la métrica de la canción la batería lleva, como ya se apuntó, el rimo del choyke purrun, lo que se traduce en la notación occidental como $2/4$ (donde cada compás posee dos golpes, lo que es igual a una corchea). Esta métrica permite la coordinación la para el ensamble de los instrumentos aerófonos mapuche.

Tenemos por otra parte el lenguaje verbal, donde se aprecia el uso del castellano en la totalidad de la pieza, salvo en algunas expresiones o palabras, las que se utilizan sólo en algunos versos, pero son tanto o más importantes que el resto del texto escrito, ya que la fuerza e intensidad que otorga el uso del mapudungun es relevante tanto como lo que estas frases quieren expresar potenciado su significado. El hecho de la elección del castellano para la codificación de las canciones responde a una estrategia que dice relación con la masividad que puede alcanzar el mensaje que los creadores textuales quieren transmitir, dado que la cantidad de jóvenes hablantes de mapudungun es menor que la de hablantes de español.

Categorías semánticas

Categoría 1. Tema del texto.

El tema del texto es la violencia ejercida hacia el pueblo Mapuche. Esta violencia es el motivo, según la interpretación que se hace de este texto, de la histórica posición de resistencia del pueblo mapuche expresado a través de la contingencia, pero mirando el pasado, la historia del pueblo mapuche como reflejo de la actual situación y conflicto que se mantiene con el estado chileno. Es específicamente en el título y la primera estrofa de la canción donde se refleja con más claridad el tema: “**Mapuche en la historia.** *Tal como ayer/ hoy quieren doblegar/ la fuerza del mapuche/ con injusticias/ sin valor ni humanidad...*”

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

El enunciador de este texto se sitúa en la perspectiva externa, hablando en tercera persona: “...olvidan que el mapuche siempre estuvo...” “...dicen gobernar, / a todos con igualdad/ sólo quieren someter/ al mapuche dominar...”. La perspectiva está determinada por el uso de verbos conjugados en tercera persona, lo cual tiene el efecto de situar al enunciador fuera del texto, como un ente que analiza y critica la situación.

Desde otra perspectiva podemos decir que pese a que el enunciador utiliza la tercera persona plural, se auto incluye como partícipe de la dimensión religiosa de la cultura mapuche, expresada en el texto en el verso: “*Hasta donde llegará/ se pregunta el pewen/ se pregunta el canelo/ hacia el cielo/ a nuestro Chaw Ngenechen...*”. Finalmente diremos que el enunciador está hablando claramente desde la perspectiva del ser mapuche, pues el uso de términos como “peñi” (hermano), para designar a los mapuche, produce este nexo entre el objeto lírico y quien enuncia.

En cuanto a la actitud lírica, la voz de este texto adopta la actitud apostrofica, ya que realiza una interpelación constante al otro, al winka, denunciando la situación

contingente en la que se encuentra el pueblo mapuche y criticando el actuar de uno de los poderes del estado chileno (judicial), cuestión que se refleja en versos como: “*Como un puñal/ que hiere sin piedad/ así es la ley del winka/ para el peñi siempre en cada tribunal...*”.

Categoría 3. Claves textuales.

Se encuentran en este texto ciertas claves textuales que ayudan al lector a comprender el tema o bien a relacionar ciertas dimensiones en el espacio textual, por ejemplo establecer la diferencia entre ambas identidades en forma dialéctica y la conexión con la dimensión sagrada.

Se debe comenzar con el título del texto, el cual constituye el nexo textual más importante con el tema del mismo. El título “Mapuche en la historia” nos marca el trayecto lector, ya que sitúa al “mapuche” en el contexto histórico relacionándolo con una constante transversal a la historia pre y post colombina del pueblo mapuche: la situación de resistencia y, por consiguiente, de dominación a la que se ha visto sometido.

Por otra parte tenemos que se relacionan desde el primer verso ambas situaciones históricas (pasado y presente) a través de este elemento diacrónico del que hemos venido hablando: “*Tal como ayer/ hoy quieren doblegar/ la fuerza del mapuche/ con injusticias/ sin valor ni humanidad...*”. Se resaltan las palabras claves que aluden tanto a la temporalidad como a la dominación. En otras palabras es el reflejo del pasado histórico en la actualidad y la contingencia.

Si apuntamos ahora a las claves textuales que nos revelen la diferenciación que se establece en el espacio textual entre mapuche y winka, veremos que se proponen asociaciones conceptuales para su caracterización, por ejemplo el winka es relacionado con el estado a través del poder judicial: “*Como un puñal/ que hiere sin piedad/ así es la ley del winka/ para el peñi siempre en cada tribunal...*”. Incluso en estos mismos versos

se aprecia que se sitúa al mapuche (peñi o hermano desde la perspectiva del emisor textual) en el lugar del oprimido, del que es juzgado por el poderoso. La posición otorgada al mapuche queda mejor precisada en los versos que siguen en la misma estrofa, apelando a la condición de pueblo originario: “...*olvidan que el mapuche siempre estuvo/ antes de constituciones, parlamentos/ y hablar de legislaciones.*”

En cuanto al nexo que se establece en el texto entre esta situación de asimetría y lo cultural-sagrado (cosmovisión) notamos que este se concreta en la incertidumbre propiciada por la violencia y la dominación territorial a través de la fuerza, la cual busca respuesta en lo divino: “*Hasta dónde llegará/ se pregunta el pewen/ se pregunta el canelo/ hacia el cielo/ a nuestro Chaw Ngenechen”*. Lo que se hace en esta estrofa es destacar el conflicto que se produce, desde la cosmovisión mapuche, cuando es intervenido el espacio natural, provocándose un desequilibrio en el orden natural: “*Ya se quedó en silencio/ en esta tierra sagrada/ cañones que disparan/ armonía asesinada...*”.

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

a) Los elementos propios que se encuentran en el texto están presentes en el nivel musical, constituyendo el ritmo de la canción y los instrumentos que se utilizan la razón fundamental para considerar esta expresión musical como “mapuche”. Sin embargo encontramos a nivel del texto escrito algunas expresiones que son propias de la cultura mapuche, como las alusiones al árbol sagrado (foye/canelo), a Chaw Ngenechen, pero sin duda los elementos propios más claros en este texto son los ritmos e instrumentos.

b) Los elementos ajenos, por su parte, se encuentran en ambos niveles del texto. En lo referente a lo musical, los instrumentos eléctricos y la batería son occidentales. También lo es el estilo rockero de la banda, la técnica vocal y la estructura formal de la canción. A nivel del texto escrito, la lengua castellana es la que se escoge para la codificación total del texto, siendo el elemento ajeno de mayor importancia. Se pueden nombrar

también la contingencia de la que se habla en el texto como un elemento ajeno, ya que en el canon musical mapuche tradicional no se emplean este tipo de temáticas.

Categorías pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

La función que cumple este texto es la función de resistencia cultural, frente a los embates de los winka mediante un mecanismo de visibilización de la contingencia socio-política, la que se presenta en forma de denuncia de los atropellos a las formas culturales ancestrales, y de la situación judicial a la que se enfrentan un gran número de personas mapuche que han llegado a esa instancia por verse involucrados en conflictos territoriales, fundamentalmente. Se dice que se visibiliza la contingencia porque esta temática de la canción apunta a la situación actual de los denominados “presos políticos mapuche”, reclusos en diversos centros penitenciarios de nuestra región y de otras regiones.

Categoría 2. Contexto de producción.

El contexto de producción está íntimamente ligado con la función que cumple el texto, ya que el contexto determina la inclusión de tal función, dado que este texto data aproximadamente del año 2007 - 2008 donde las movilizaciones de comunidades y mapuches que viven en la ciudad se multiplicaron en pos de demandas territoriales y de libertad para comuneros que se encontraban en situación de cárcel. Razón por la cual se tensionó la relación entre organizaciones mapuche y gubernamentales, en una relación que oscila desde ya muchos años entre la quietud aparente y la tensión otorgada por acciones conjuntas, como la toma de predios, en diversos lugares de la región.

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

El texto al estar dirigido a la contingencia, se vuelve una canción con un fuerte contenido ideológico-político, a la usanza de la canción protesta de los años 70 y 80.

Se aprecia claramente la idea de presentar dos entes opuestos (mapuche y chilenos winka) la que encuentra su raíz en la visión dialéctica de la historia, de la que no es la excepción la situación de los pueblos originarios del mundo.

Pese a que están presentes en el texto alusiones que son sólo posibles de explicar desde el kimün (conocimiento) mapuche, la totalidad de la canción está dirigida a subrayar la situación de resistencia histórica y la posición de pueblo oprimido en el juego económico-político del poder, tal como se concibe en el actual sistema social imperante.

Categoría 2. Construcción de identidades.

La construcción de identidades dentro del espacio textual es uno de los hilos conductores para el proceso de lectura e interpretación de este texto. Es esta diferencia explícita la que se reitera a lo largo de todo el texto y la que guía todo lo que se va diciendo, ya que el tema central es la situación de resistencia y, como ya se ha reiterado, para que exista la resistencia debe haber una situación adversa a la que se deba enfrentar forzosamente un pueblo. Es por ello que se establece desde el principio del texto la imagen del mapuche, con la que se identifica el enunciador, y la del winka, a la que se le asocian el poder, la riqueza, las armas y su posición de invasores, tanto en el pasado como en el presente.

TEXTO 2. Escudos de España de “Pewmayen”

Escudos de España
nuevas tierras quieren conquistar
se adentran en la selva
sagrada de una magia espiritual

Traen en su alma la ambición
de riqueza y poder
aturdido el corazón

Van dejando senderos,
llagas, cicatrices de dolor
es cruel el extranjero
“intruso” dice machi en el lof
la naturaleza protegerá
sus cuerpos desnudos
hijos de la ñuke mapu lucharán

Mapuche (winka conclepañelay), mapuche
(winka conclepañelay), mapuche (winka
conclepañelay)
Rewes Milenarios
sorprenen los ojos del invasor
la cruz y aquel calvario
testigo fiel de sangre y destrucción

Vientos de tiniebla
amenazan a su majestad
escribe un sacerdote
“este pueblo es fiero
y no hecha paso atrás”

Han sido liquidados/ vigilados
mucho tiempo atrás
toquis sigilosos
dan la orden, se abalanzan a matar

Espada contra piel
esa es la historia
el cielo, el sol se unen
crean gritos que dan paso a la victoria

Mapuche (winka conclepañelay),
mapuche (winka conclepañelay),
mapuche
(winka conclepañelay).

Más allá del tiempo hay resistencia
cultura son costumbres invencibles
en vida y en consecuencia.

Mapuche, mapuche, mapuche...

Categorías formales

Categoría 1. Soportes.

El soporte en el cual se ha accedido al texto es el MP3, ya que se han conseguido en la web las canciones que se incluyen en su producción “Mapuche en la historia y en la lucha”. Pese a que el soporte oficial de esta producción es el C.D., Pewmayen, en una estrategia de difusión de su obra, subieron 5 de sus canciones a su “myspace”⁶⁰, sitio web que funciona como una red social, creado para la difusión de bandas emergentes, dando la posibilidad de subir a la red las canciones de quien crea el sitio.

Categoría 2. Técnicas y lenguajes.

a) Las técnicas musicales que se emplean en este texto encuentran su origen en la tradición rockera, ligada a los sonidos estridentes de las guitarras, las que remarcan el bajo y una batería que ocupa bastantes platillos. La técnica vocal tiene una particularidad que la diferencia de otros estilos del rock y es que la voz de Pablo Sandoval (vocalista) tiene un registro agudo, característico de un rock más melódico, donde la impostación de la voz, los matices de tonalidades y tempos adquieren relevancia y otorgan al texto una atmósfera de remembranza histórica y de mucha fuerza (*newen*), lo que se conjuga equilibradamente con el tema del texto. Además de ello se presentan técnicas corales como el canon, donde una voz dice una frase en mapudungun, mientras se canta el coro “*mapuche, mapuche...*”. Finalmente, en cuanto a las técnicas rítmicas veremos que esta pieza se basa en el ritmo tradicional del choye purrun, sólo que el tempo es más rápido, pero el principio rítmico es el mismo.

En relación a las técnicas del texto escrito diremos que este está versificado, presentando rimas consonantes y asonantes. También es posible señalar que se incluye un coro y que sobre el final del texto hay una estrofa que cierra el sentido total del texto, la cual le proporciona el significado transversal, técnica que es muy bien implementada para realzar el tema del texto.

b) El lenguaje notacional es más complejo que en los textos anteriores, por la cantidad de tonalidades que hay en la canción. Sin embargo los acordes que se emplean en la pieza no son de una construcción compleja, ni tampoco superan los 5 acordes distintos. La complejidad mayor la da la primera guitarra (que lleva un punteo melódico) sobre la base de la canción y de la segunda guitarra que lleva los acordes. Este punteo tiene varias notas y se hace acompañado también de la trutruka, donde guitarra y trutruka ocupan el mismo sitio en cuanto al orden de los sistemas instrumentales. Vale decir que en canciones del rock clásico, donde escuchamos una guitarra que hace un “solo”, en esta propuesta escucharemos también el sonido inconfundible de la trutruka.

En cuanto al lenguaje verbal diremos que se emplea el castellano para la codificación total del texto, pero que se emplean algunas palabras y frases en mapudungun, que designan conceptos centrales en la vida cultural mapuche: “ñuke mapu”, “rewes”, “toquis”.

Categorías semánticas

Categoría 1. Tema del texto.

El tema de este texto es la violencia ejercida sobre el pueblo Mapuche por los conquistadores en el pasado. La posición de resistencia del pueblo mapuche que se extiende hasta nuestro tiempo, deviene de esta situación, cuestión que es expresada en el texto.

Este tema se evidencia desde el título, el cual alude a los “escudos” como figura simbólica de confrontación, ya que un escudo representa el arma de defensa. Pero en la concepción occidental-española la figura del escudo tiene un significado más profundo ya que en él se encuentra contenido el linaje de una persona, vale decir su identidad familiar. También se nombra a España como la nación-imperio que trató de conquistar el territorio de lo que hoy es Chile y la gente que en él habitaba. Finalmente se alude a otras formas de dominación, empleadas también en el proceso de conquista como lo fue la dominación espiritual. La institución religiosa se muestra en el espacio textual como cómplice de esta violencia ejercida frente al pueblo mapuche, actuando en conjunto con la realeza, cabeza del imperio dominador.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

El enunciador en “*Escudos de España*”, está determinado por esta relación dialéctica que se da entre mapuche y español, entre invasor e invadido. En este caso

quien enuncia, el emisor textual, está situado en la perspectiva del que resiste, de quien se ve invadido por la acción del imperio extranjero y que ve prolongada esta situación de resistencia hasta el presente, como un mecanismo de defensa de la cultura, la que se ha preservado gracias a esta postura propia de un pueblo que desde siglos ha resistido los embates de distintos invasores (incas, españoles y chilenos). Ahora, en cuanto a la focalización del emisor textual, él enuncia los versos en tercera persona “*traen (ellos) en su alma la ambición...*”, lo que denota que se habla de otros, de los invasores.

La actitud lírica del emisor textual en este texto oscila entre, la actitud enunciativa y la apostrófica. Se ve lo enunciativo en lo que se cuenta acerca de dominación española y la resistencia mapuche, pero también se observa lo apostrófico cuando el hablante se dirige a los españoles invasores, al imperio y sus colaboradores en el proceso de conquista: “*vientos de tiniebla/ amenazan a su majestad/ escribe un sacerdote / “este pueblo es fiero/ y no hecha paso atrás”...*”. Sin embargo la predominancia la tiene la función apostrófica, por ser la actitud que más utiliza el enunciador.

Categoría 3. Claves textuales.

Las claves textuales que aparecen en este texto están relacionadas con el tema del mismo, evidenciando dos aspectos: a) la dominación como temática transversal en el texto y b) la separación simbólica (territorialización simbólica) en el espacio textual del mapuche y el winka, dejando claramente establecido la visión que se tiene del “otro” desde la posición cultural del emisor textual.

En primer lugar encontramos en el inicio de la canción el siguiente párrafo: “*Escudos de España/ Nuevas tierras quieren conquistar/ Se adentran en la selva/ Sagrada de una magia espiritual...*” en él se da cuenta de ambos aspectos mencionados, ya que se habla de España como el conquistador y se establece la diferencia entre ellos (invasores) y el territorio invadido, dándole el carácter de “sagrado”, tal como concibe la cosmovisión mapuche el elemento central de su cultura: La Tierra. Sin embargo se

habla de “*Escudos de España*” refiriéndose, como ya se señaló a los escudos, es decir al linaje de los conquistadores, símbolo potente de el origen familiar de los españoles, lo cual quiere significar en el espacio textual que la confrontación de mapuches y españoles es a nivel de pueblos, de familia y de sociedades. Vale decir que en el enfrentamiento entre personas se contraponen mucho más que dos fuerzas físicas, dado que los españoles en sus escudos llevan contenidos la tradición y honor familiar y patrio, y el mapuche pelea en nombre de la tierra, y por tanto de su lof.

Se encuentran otras claves que definen el carácter de la invasión realizada, reforzando la imagen del “winka”: “*Traen en su alma la ambición/ de riqueza y poder/ aturcido el corazón*”. El tema de la dominación trae consigo la resistencia de los pueblos a los que se quiere someter, la cual está presente en el texto en versos como: “*escribe un sacerdote / “este pueblo es fiero/ y no hecha paso atrás”...*”. Pero la situación de resistencia política y cultural se extiende hasta nuestros días, cambiando los actores, pero manteniéndose el statu quo del winka invasor y el pueblo mapuche como invadido: “*Más allá del tiempo hay resistencia/ cultura son costumbres invencibles, en vida y consecuencia.*”

En el segundo aspecto, desde el inicio del texto se establece la diferenciación entre mapuches y extranjeros invasores, diciendo: “*es cruel el extranjero*”, por una parte, y por otra de “*Hijos de la ñuke mapu...*” a los que protegen las fuerzas de la naturaleza. También se realza la imagen de imperio conquistador cuando en el texto se dice: “*Vientos de tiniebla/ amenazan a su majestad...*”, y su relación con el poder eclesiástico: “*...la cruz y aquel calvario/ testigo fiel de sangre y destrucción...*”. Finalmente podemos citar la referencia más explícita que se encuentra en el texto, constituida por el coro de la canción, que hace alusión a esta separación de la que se ha estado hablando, porque se reitera la palabra “*Mapuche*”, pero en un juego vocal la segunda voz dice una frase en mapudungun referente al winka: “*winka conclepañelay*” / “*winka bienvenido a la muerte (a morir)*”

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

a) En este texto los elementos propios se observan en el ámbito musical, ya que los ritmos e instrumentos que se emplean pertenecen a la cultura mapuche, utilizando como base para esta canción el ritmo del “choyke purrun”, lo que facilita a su vez la introducción de instrumentos como pifilkas y trutrukas.

Otro elemento propio que encontramos dentro de esta pieza, específicamente en el coro, es una frase en mapudungun, “*winka conclepañelay*”, la que sin duda constituye la más importante y de mayor fuerza dentro del texto, ya que está en mapudungun y se refiere al winka en forma directamente confrontacional, dejando clara la relación entre ambas fuerzas. Por otra parte, en algunas estrofas, hay palabras en mapudungun que determinan aspectos del texto que se conectan con dimensiones y elementos culturales, tales como:

- la visión de sí mismos como “gente de la tierra”: “*Hijos de la ñuke mapu...*”
- elementos culturales que existían antes de la llegada de los españoles: “*Rewes milenarios/ soreprenden los ojos del invasor...*”
- formas de organización: “*...toquis sigilosos...*” “*intruso dice la machi en el lof*”
- y la diferencia antagónica que se establece de manera textual (mapuche/winka)

b) En cuanto a los elementos ajenos, éstos se encuentran en varios niveles del texto.

El primero y más explícito es el componente lingüístico, el cual presenta algunas palabras y frases en mapudungun, pero el texto escrito está codificado mayoritariamente en castellano. También encontramos a nivel formal, la estructura de la canción occidental, versificada y rimada, tal como se señaló más arriba.

En cuanto al nivel musical, el estilo de la banda (rock), los instrumentos (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería), la técnica vocal y los juegos instrumentales provienen

del canon musical occidental, influyendo directamente en la propuesta estética de la banda.

Categorías pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

Este texto, acorde con el tema del mismo, cumple la función de visibilizar y recalcar la histórica posición de resistencia del pueblo mapuche frente a quienes han tratado de usurparlo de tierras y cultura, proyectando esta imagen de pueblo aguerrido que resiste la invasión hasta nuestros días.

Sin embargo existe una segunda función en el texto, la de denuncia, lo cual se relaciona directamente con la primera función (visibilización) y que se manifiesta en la forma en que el hablante nos presenta su visión de cómo la conquista española violentó sistemáticamente las formas culturales ancestrales del pueblo mapuche, a través de diversas formas de dominación: política, ideológico-religiosa, territorial, etc.

Categoría 2. Contexto de producción.

La publicación oficial de este texto se hizo en el trabajo discográfico de Pewmayen “mapuche en la historia y en la lucha” (2009), pero su creación es anterior a dicha publicación. En cuanto al contexto socio-político que se vive en la región, éste está marcado por el tensionamiento de las relaciones entre comunidades mapuche, los intereses económicos de grandes empresas (mineras, forestales, etc.) y el estado chileno, trayendo consigo movilizaciones y tomas de terrenos, enfrentamientos con la policía y personas heridas, incluso teniendo consecuencias fatales, como la muerte de jóvenes mapuche. Es en este contexto donde se crean canciones en las que se alude a la resistencia, se hacen símiles entre el proceso de conquista que data de más de quinientos

años atrás y la tensionada relación pasada y actual con el estado y sus respectivas administraciones.

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

En este texto encontramos la convergencia de dos formas de ver e interpretar la forma en que el pueblo Mapuche ha intentado conservar su cultura, formas de vida y organización ancestrales, tanto en el pasado como en el presente, haciendo un símil entre ambos momentos históricos. La primera de ellas tiene que ver con una interpretación crítica del proceso de conquista y colonización llevado a cabo por el imperio español, denunciando en el espacio textual la invasión y usurpación de tierras, ante lo cual se resiste, en correspondencia con la naturaleza de un pueblo de grandes weichafes (guerreros).

La segunda forma dice relación con la resistencia política, ideológica y cultural ante la permanencia de esta situación de asimetría y dominación, la cual permite, según el emisor textual, conservar la cultura, haciendo de ella una forma de vida en nuestra actual sociedad: “...*Más allá del tiempo hay resistencia/ cultura son costumbres invencibles/ en vida y en consecuencia.*”

Categoría 2. Construcción de identidades.

La construcción de imágenes identitarias en el espacio textual tiene un carácter dialéctico, en consecuencia con el tema y función del texto, ya que se habla de dos entes culturales antagónicos, que adoptan posiciones socio-políticas marcadas, en primera instancia y como raíz del conflicto, por intereses económicos, seguida por todo el problema cultural que ello trae consigo. Es por esta razón que se generan dos identidades en el espacio textual, la del mapuche y la del winka o invasor. La primera es de donde se enuncia el texto, desde la posición de resistencia cultural, perfilando al

mapuche como una parte más del entorno, como hijo de la tierra y realizando su relación las fuerzas naturales. La segunda es la caracterización negativa, la que se hace en la mayor parte del texto, relacionando al winka con características como la ambición, la riqueza y su relación con el poder, la crueldad, la relación poder-iglesia (realeza-poder eclesiástico), la violencia y la muerte.

Quedan, entonces, claramente delimitados en el texto ambas posiciones antagónicas, realizando un proceso dialéctico de construcción de identidades anclado en la visión e ideología del creador textual respecto de la posición histórica del pueblo Mapuche y su situación actual.

1.2.1 Relaciones transtextuales de primer nivel

En cuanto a las relaciones de similitud que hay entre los dos textos de “Pewmayen” podemos destacar las siguientes: el estilo musical que no varía en lo absoluto, manteniendo en ambas canciones los ritmos y matices del rock. También los instrumentos de origen mapuche que se utilizan; la función de resistencia que tienen los textos; la construcción de identidades en el espacio textual; el uso del castellano en casi la totalidad de sus letras, entre otras, se reconocen como similitudes entre ellos.

En cuanto a algún tipo de relación transtextual entre ellos, sólo podríamos reconocer la architextualidad, ya que ambas canciones pertenecen al mismo género musical.

En lo referido a las diferencias entre estas canciones encontramos que una de las más relevantes, es la estrategia textual que se utiliza para expresar ideas muy similares. En el caso de “Escudos de España” el hablante proyecta desde el pasado histórico, una visión diacrónica de la situación de resistencia del pueblo Mapuche que se ha prolongado hasta nuestros días. En contraste, en el caso de “Mapuche en la Historia” se realiza la misma reflexión acerca de la situación de resistencia histórica, pero desde alusiones directas a la contingencia política, denunciando situaciones específicas, como

por ejemplo la violencia policial en las comunidades, el encarcelamiento de algunos mapuche, entre otros.

1.3 TEXTO 1. “Inchiñ Ngein”⁶¹ de Wechekeche ñi trawün

Inchiñgein
(afafan)

mari mari pu peñi pu lamien
inchin ngein wechekeche ñi trawün mew
inchin ngein mapuche mollfün
taiñ piuke mapuche ngeiñ
mapuche ngeiñ taiñ ñuke mapu ngeiñ
mapuche ngeiñ taiñ ñuke mapu ngeiñ
tüfachi mapu mew taiñ mapungeiñ
pukullin puliwen taiñ weneý ñelleitun
wangülen antu taiñ weneý ñelleitun
tüfachi admapu taiñ ñukengey

Nosotros tenemos mapuche mollfüng
sangre mapuche corre por mis venas
vivo en armonía con mi ñuke mapu
respetando cada ser viviente de esta tierra
la luna, el sol, plantas, animales, árboles
todos son hermanos nuestros

pu peñi, pu lamien,
fewla fachantüngeiñ chem trokiñ taiñ
pueblo
toda la sabiduría de nuestro pueblo
radica en la historia de nuestros ancestros
Kalfulkan, Leftraru, Michimalonko
Kafey taiñ putreng ka abuelos

Fütra chacha fütra papai
Ülcha domo weche Wentru
taiñ kumeke kuifikengeyngun
taiñ kumeke kuifikengeyngun
tüfachi admapu taiñ ñukengey
newentuaiñ pu peñi ka pu lamien
marichiwew! (afafan)

Traducción al castellano
Somos

Hola hermanos y hermanas
Nosotros somos la reunión de la gente
joven
Nosotros somos de sangre mapuche
Nuestro corazón es mapuche
Mapuche es nuestra madre tierra
Esta tierra es mapuche
Los animales, los árboles son nuestros
amigos
Las estrellas y el sol son nuestros amigos
Hoy nuestra forma de vida es nuestra
madre

Nosotros tenemos sangre mapuche
sangre mapuche corre por mis venas
vivo en armonía con mi madre tierra
respetando cada ser viviente de esta tierra
la luna, el sol, plantas, animales, árboles
todos son hermanos nuestros

hermano, hermana,
hoy vemos qué es el origen de nuestro
pueblo
toda la sabiduría de nuestro pueblo
radica en la historia de nuestros ancestros
Kalfulkan, Leftraru, Michimalonko
Y también nuestros abuelos

Gran Anciano, gran anciana
Joven mujer, joven hombre
Nuestros buenos y antiguos dueños de la
sabiduría
Nuestro pensamiento es nuestra madre
¡Hagamos fuerza! hermano, hermana
Diez veces venceremos.
por defender derechos
no dan paz siembran dolor

Mapuche en la historia
en la lucha
contra perros rabiosos
sólo quieren destrucción
robando paz, siembran dolor
ignorantes, asesinos
que se esconden tras la ley
de esta nación. (bis)

Categorías formales

Categoría 1. Soportes.

Aparte de reiterar que el sonido es el soporte de todos los textos musicales, este texto se encuentra incluido en la producción discográfica “Wechekeche Ülkanun” la que se presenta en formato CD. Algunas de sus canciones están en el “myspace” del grupo, en formato MP3, pero la tecnología permite transformar un CD de audio original en formato MP3 de forma íntegra, produciéndose dos fenómenos, por un lado la masificación más rápida del texto y por otro la copia del material fonográfico sin la autorización de quien la crea.

Categoría 2. Técnicas y lenguajes.

a) Las técnicas musicales que se utilizan en este texto dicen relación con el uso de instrumentos tradicionales los que se transforman en la base de la canción. El estilo que hay en esta canción es el RAP, por lo que sus características a nivel formal se reiteran, haciendo necesaria la implementación de una base rítmica que permita a la voz cantar a tempo con esa métrica. Usualmente las bases o beat box en el RAP se hacen sólo mediante programas computacionales, lo que en el caso de este texto no es así, ya que la base, está hecha mediante el sonido del kultrun y las pifilkas. El programa computacional sólo se usa para marcar el pulso de toda la pieza a través del sonido de una caja y el platillo hi hat, en un volumen casi imperceptible.

Respecto a la técnica vocal en el inicio de la canción se canta con la entonación, ritmo y pausas que se usan en el ñil mapuche, la que cambia luego de la entrada de la trutruka, que da el pase a al canto “rapeado”, que es como se le llama a cantar en versos rimados que concuerden métricamente con una base rítmica.

De la técnica utilizada en el texto escrito se puede decir que este está separado por estrofas en la medida en que se canta en castellano o mapudungun. Los versos responden a la concordancia que se debe dar entre la técnica vocal y el texto escrito, ya que la técnica que utiliza el RAP exige la versificación del texto, así como las rimas. La rima en este texto es mayoritariamente asonante, siendo importante la concordancia métrica entre sílabas y el ritmo de la base.

b) El lenguaje notacional no se aprecia en este texto con claridad, ya que la voz es casi hablada, monótona, y en cuanto a los instrumentos, las pifilkas y trutruka tienen notas pero es casi imposible determinar cuáles son éstas, sino es con la ayuda de algún instrumento electrónico (tuner). En cuanto a las figuras que determinan el ritmo, se podría simbolizar lo que toca el kultrun, utilizando la notación musical occidental, con una corchea que se repite hasta el final de la canción.

Respecto del lenguaje en el que se nos presenta el texto, tenemos en este caso que confluyen ambas lenguas (mapudungun y español) en el mismo espacio textual, concordando el canto en mapudungun con la técnica vocal del ñil y el canto en castellano con la del RAP. Se hace también una mezcla de ambas lenguas en algunos versos cuando el cantante está “rapeando”, específicamente al referirse a los mapuche, haciéndolo en mapudungun.

Se puede establecer, entonces, que en este espacio textual existe una fusión simétrica de ambas lenguas, lo cual tiene una explicación basada en la estrategia textual utilizada por el (los) emisor (es).

Categorías semánticas

Categoría 1. Tema del texto.

El tema de este texto es la pertenencia étnico-cultural mapuche. El texto está relacionado con una presentación y definición de la posición cultural desde la cual el hablante nos enunciará este texto, ya que en el espacio del macro texto, que es la obra discográfica total, esta canción cumple la función, al ser la primera de disco, de introducir y delimitar no sólo el lugar propio de la enunciación, sino también la posición de los otros enunciadores, a nivel intratextual, y de los otros creadores, los otros integrantes del grupo, a nivel extratextual. Es por ello que el tema central de este texto es la pertenencia étnico-cultural, que actúa como una definición de la posición cultural, como una suerte de “manifiesto”, basado en el rakiduum mapuche.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

En este texto el enunciador nos habla desde la perspectiva cultural propia (desde la primera persona plural), al presentarse a través del texto, frente a los posibles auditores, realizando una definición de su posición cultural de manera explícita, además de esbozar algunas características de su cosmovisión, a través de la alusión a “preceptos” (admapu) del pensar mapuche, como el respeto a la naturaleza, la posición del hombre al mismo nivel que los otros seres (plantas, animales, árboles, etc.) y el valor de la sabiduría ancestral. Otro indicio que nos permite establecer la perspectiva del hablante es el uso del mapudungun, ya que al traducir al castellano lo que se dice en la primera estrofa, entendemos que el hablante nos cuenta acerca de su propia ascendencia sanguínea, concretando esta definición clara que ubica al lector en el lado cultural del enunciador o en el del “otro”, del chileno. Por tratarse de un grupo musical, se estima que el hecho de incluir un “nosotros” explícito tiene el efecto de incluir a los demás integrantes en esta presentación y definición que se hace en esta pieza.

En cuanto a la actitud lírica esta se puede determinar sólo en la parte en que se canta en castellano, ya que ahí se presenta con mayor claridad por el hecho de tener una estructura similar a la de la poesía occidental. Esta actitud dice relación con el “yo” interno, pero también con otras personas a las que se adscribe este “yo”, al compartir los rasgos culturales de los que habla. En el transcurrir de los versos el hablante realza su propio sentir, por lo cual la actitud lírica que adopta es carmínica o de la canción.

Categoría 3. Claves textuales.

Las claves textuales que nos llevan a comprender en forma más íntegra este texto tienen la particularidad de utilizar la doble codificación, la cual actúa como un mecanismo de “traducción” y tiene también la característica de mezclar frases en español y mapudungun dentro de un mismo verso u oración. En primer término tenemos el título de la canción, el cual es de carácter exegetico, puesto que éste se relaciona directamente con el tema del texto. El hecho de que título esté en mapudungun también es relevante, puesto que entre la lengua en la que se escribe y el significado hay una conexión evidente: “*Inchin ngeiñ*” (nosotros somos) es una frase, un verbo, que alude a una definición de lo propio, de uno mismo, lo que se es frente a los otros y el hecho de que esté escrito en mapudungun habla de una definición cultural, que es precisamente el tema del texto.

Por otra parte nos encontramos, al inicio de la canción, con un saludo y una presentación del grupo, ya que, recordemos, esta es la primera canción del disco, por lo cual actúa como un texto introductorio a toda la obra: “*mari mari pu peñi pu lamien/ inchin ngein wechekeche ñi trawün mew...*” Este saludo es seguido por la inmediata definición de la posición cultural desde dónde se enunciara el texto “*Inchin Ngeiñ mapuche mollfing...*” (nosotros somos de sangre mapuche).

Otra clave textual importante en el texto es la que conecta al lector con parte de la cosmovisión mapuche, que dice relación con el sitio del ser humano en la naturaleza, como parte de ella y no sobre ella “... *vivo en armonía con mi Ñuke Mapu/ respetando*

cada ser viviente de esta tierra/ la luna, el sol, plantas, animales, árboles/ todos son hermanos nuestros...”. Finalmente existe una frase que habla de la sabiduría y quien la posee, que alude a los ancestros a través del significado cultural que tiene la “familia sagrada mapuche” (los dos ancianos y los dos jóvenes): “*Fütra chacha fütra papai/ Ülcha domo weche Wentru/ taiñ kumeke kuifikengeyngun...*” (“*Gran anciano, gran anciana/ Joven mujer, joven hombre/ anuestros buenos y antiguos dueños de la sabiduría...*”). Se habla de la sabiduría y de la sagrada familia mapuche en reconocimiento de la tradición cultural y de la humildad que se debe guardar frente a la sabiduría, el kimün de los antiguos, cuestión que es parte de las “reglas” culturales, el respeto frente al conocimiento ancestral.

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

En cuanto a los elementos propios podemos decir que se encuentran tanto en el nivel musical, ya que la mayor parte de los instrumentos que se emplean son de origen mapuche (kultrun, trutruka, pifilkas), como en el nivel del texto escrito, contándose entre ellos el uso del mapudungun, la forma de cantar de las partes cantadas en mapudungun y el tema del texto.

Como elementos ajenos en el texto encontramos a nivel musical una base simple, de muy bajo volumen, compuesta de caja y platillo, el estilo vocal propio del RAP y la mezcla de frases en mapudungun que terminan con palabras en castellano.

Categorías pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

La función de este texto la podemos descubrir a través del tema del mismo, ya que si nos detenemos a analizar cuál es la trascendencia de una presentación y definición de la posición cultural del o los hablantes notaremos que ese acto tiene como fundamento la afirmación de la identidad propia, personal o grupal. Esta afirmación está

íntimamente ligada a la visibilización cultural, debido a que una persona o grupo, al reafirmar su identidad propia, este acto trae como consecuencia que el grupo se haga visible en el espacio social, a fin de marcar la diferencia con los otros. Es por ello que la función de este texto es la visibilización cultural.

Categoría 2. Contexto de producción.

Esta canción aparece en el disco “Wechekeche Ülkanun” el cual es publicado y lanzado oficialmente por la agrupación en el año 2005. En el país, por esos años, hay un clima de aparente calma, sin embargo el sesgo informativo que existe no permite que la mayor parte de la ciudadanía se entere de qué acontece en otras regiones, sino es por los medios de comunicación independientes. Así a través de la proliferación de estos medios de comunicación, especialmente en internet, es que se enteran en otras regiones (como Santiago, por ejemplo) de hechos como la detención de algunos comuneros mapuche y de personas dedicadas a la “contra-información”, como el director del periódico “Azkintuwe” ocurrida en junio de 2005. Además de ello está latente aún en la memoria colectiva el asesinato del joven Alex Lemún, muerto en un enfrentamiento con las fuerzas policiales. En este contexto social, donde tienen lugar diversos conflictos territoriales, de recursos naturales y socio ambientales que afectan a la Región de la Araucanía, aparece la primera obra discográfica de “Wechekeche” que contiene esta canción.

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

En este texto está presente la ideología mapuche, es decir el pensamiento moral y filosófico amparado en la cosmovisión del pueblo Mapuche que rescata el valor de la sabiduría ancestral, el respeto por la naturaleza y por la propia ascendencia cultural.

Asimismo se encuentra reflejada en esta propuesta musical la idea de la resistencia cultural a través del rescate de la lengua y la música mapuche tradicional, frente al sistema socio-político, no sólo chileno, sino occidental. Esta resistencia cultural que es la bandera de lucha de muchas agrupaciones de jóvenes mapuche, está ligada en este texto a la afirmación de la identidad estableciendo la diferencia a partir de la definición de lo propio. Estas son las características de una ideología de carácter intercultural, pero claramente contestataria frente a la situación hegemónica.

Categoría 2. Construcción de identidades.

En el caso de este espacio textual la construcción de la identidad se hace, como ya se ha dicho, en forma unidireccional, ya que no se caracteriza al otro, sino que se caracteriza al mapuche por sí mismo, en contraste con otros textos donde la descripción y caracterización se focaliza en el winka. Como el efecto perseguido en este texto es otro, vemos que su tema se centra en la definición del enunciador, que si bien se dirige en todo el texto a los auditores mapuche, desde su misma perspectiva cultural, también esta definición y afirmación que introduce el “nosotros somos” está focalizada indirectamente al otro, al no mapuche. Entonces el reconocimiento de la identidad del otro está dado por omisión, de forma tácita, ya que esta afirmación de lo que se es culturalmente se dirige a quien no lo sabe.

TEXTO 2. “Ragga Mongeleai taiñ raza” (Wechekeche ñi trawün)

Ragga Mongeleai taiñ raza	Ragga de la existencia de nuestra raza
Mari mari kom pu peñi kom pu lamien	“Hola hermanos y hermanas
Wechekeche ñi trawun gneiñ warria mew	Somos la reunión de los jóvenes de la
Fewla ulkantuaiñ	ciudad
Feimu purruntuaiñ amulepe!	Ahora cantaremos
Feimu ta pu peñi feimu ta pu lamien	¡Ustedes! ¡Bailemos! ¡Vamos!
Trepeleaimy taiñ mapuchengeiñ	
Trepeleaimy taiñ kuifike kimün	Ustedes hermanos, ustedes hermanas
Fenmuechi pieiñ marichiweu	Despierta tu ser mapuche
Fenmuechi pieiñ marichiweu (bis)	Despierta tu sabiduría ancestral
	Así diremos diez veces venceremos
	Así diremos diez veces venceremos”

Ahora me presento
Yo con mis ancestros
Para darte ahora
Una muestra de talento
Vengo yo rapiando
El mensaje que voy dando
Para estos winka que me estén escuchando
Ni yo ni mi raza
No nos rendiremos
Al contrario donde estemos
Siempre lucharemos
Oye ten cuidado de lo que estás hablando
Porque, mira winka yo te estoy
escuchando
Voy conmemorando el gran salto que voy
dando
Con la fuerza del árbol que se está
levantando
Con la fuerza del río y el libre albedrío
No nos moverán
De ti winka yo me río
No nos moverán, no nos podrán humillar
Porque soy valiente y me llamo Millapan
No nos moverán, no nos podrán humillar
Porque resistiremos luchando hasta el
final.

Y que si soy cabrón
Es mi tierra la nación
Mapuche con orgullo
Sentimiento en mi canción
Quiero darte mi newen

Que lo sienta el corazón
Sentimientos que no pueden acallar mi voz
Pienso en una lucha que a mi pueblo hay
que apoyar
Porque a nuestro canto nadie lo podrá
parar
Únete a nosotros, juntos vamos a luchar
Con nuestro newen siempre vamos a
ganar.

No me vengas con vergüenzas que
ancestro eres
Acoge el hablar de tus padres, ¿quieres?
Mapuche de orgullo
Raíces y cultura
Apellidos milenarios y de exportación
No tienes que confundirte con idiomas
extranjeros
No creas lo que dice ese winka forastero
Engorroso, poderoso, político mentiroso
Quiere parecer tu hermano
Porque es un codicioso.

No creas, no compres
Recuerda quieren votos
No creas, no compres
Recuerda quieren votos
Mira a tu lado al Mapuche que es tu
hermano
Mira a tu lado al Mapuche que es tu
hermano

Coro...

Más de medio siglo ha pasado
Mira mi pueblo no ha callado
El sentimiento de mis ancestros sigue vivo
Yo sigo combatiendo y soy agresivo
Porque la sangre de leftraru me hace ser
altivo
Orgullosos de nuestra raza y seguimos
luchando
Porque ahora nuestro pueblo se está
levantando
Por eso yo te digo, peñi ponte de pie
Por eso yo te digo, lamien levántate

Oye peñi pon tu cabeza en alto
Recuerda que somos dueños de esta tierra
Pero también parte de ella
Mis ancestros respetaron lo que el winka
no respeta
Matanza que contamina y destruye al
planeta

No creas, no compres
Recuerda quieren votos
No creas, no compres
Recuerda quieren votos
Mira a tu lado al Mapuche que es tu
hermano
Mira a tu lado al Mapuche que es tu
hermano

Es tu sangre la que corre por sus venas
Son sus manos las que amoldan nuestras
tierras
El canelo el que adoran y valoran
Es la lucha que veneran y no arrojan.

No te quedes mirando si no vas a actuar
Es tu vida la que el winka ya quiere
dominar
Y si nadie te escucha daremos la lucha
Taiñ keltawelmu
Taiñ trapelacucha
No se puede esperar ni jugar
Taiñ lamien sus tierras les quieren robar
Recuerda por qué luchas
También lo que eres
Que Leftrarú en batalla ganó lo que tú
tienes
Recuerda no te rindas, levanta tu mirar
Los latidos del kultrun ahora van a sonar
No te avergüences, tampoco tengas miedo
Abraza de una vez el kimun de tus abuelos

Coro...

Categorías formales.

Categoría 1. Soportes.

En este texto el soporte utilizado es el CD, llamado “Wechekeche ülkantun”, pero en él se reitera la constante de los soportes de la música mapuche que es la utilización del formato de sonido MP3 como estrategia de difusión y como fenómeno propiciado por la tecnología convirtiendo la obra completa de “Wechekeche ñi trawün” del formato “audio” a “MP3”, teniendo los efectos ya explicados más arriba, ya que esta situación es transversal a todos los textos.

Categoría 2. Técnicas y Lenguajes.

a) La técnica musical en este texto, presenta un rasgo característico general que es la hibridez propia de la fusión musical mapuche, la cual se manifiesta en la relación que existe en el espacio textual de instrumentos y recursos musicales utilizados en la pieza. Así se presentan los sonidos de instrumentos mapuche (trutruka y pifilka) acompañados de una base rítmica electrónica, propia del estilo raggamuffin. La trutruka comienza la canción sola incorporándose en los siguientes compases las pifilkas, seguido de la base electrónica con los sonidos accesorios (sonajas, cencerro, entre otras). Esta base es la que marca el estilo de la canción y la que se relaciona con el título del texto (dice que es un “ragga”, es decir una canción del estilo raggamuffin). Finalmente con respecto a la base debemos señalar que ésta es íntegramente electrónica, hecha a través de programas computacionales, tanto la base rítmica (percusión a través de beat box) como los acompañamientos de sonidos de piano y accesorios. En la canción son las pifilkas las que acompañan mayoritariamente la base rítmica, pero se aprecia en algunas partes que entran los demás instrumentos, como trutruka, piano o trompe, sobre todo al repetir el coro.

La técnica vocal es propia del RAP, el cual fusionado con otros ritmos, como el reggae, dan paso al raggamuffin, tal como se señaló en el marco teórico de esta

investigación. Entonces la forma de cantar en rimas es una técnica que le da el sello propio a esta canción.

La técnica del texto escrito se relaciona con el estilo de la canción, ya que presenta rimas entre los versos (asonantes y consonantes) y una estructura general que se ordena por estrofas de forma irregular. Quizás el orden más patente de las estrofas es que ellas cambian según cambia el cantante, pero tampoco es un orden fijo, ya que los cantantes intervienen de forma irregular, en lo que se llaman dentro del RAP “apoyos vocales”, es decir segundas voces que apoyan ciertas palabras o frases en la canción. También se debe señalar que a nivel formal la estructura es la de la canción occidental, teniendo un coro o estribillo con el que se empieza la canción, se repite tras algunas estrofas y se finaliza con el mismo, destacando el hecho de que este está cantado en mapudungun.

Existe una particularidad en el texto escrito que es la utilización del mapudungun en los coros y la mezcla de español y mapudungun en algunos versos, además de la introducción-presentación que está escrita también en mapudungun.

b) el lenguaje musical está marcado principalmente por la base rítmica de la canción que está en un tempo de 4/4 y escasa intervención de un piano que articula no más de 2 o 3 acordes, fuera del cual no hay más armonías, que las de la voz, la que por tratarse de una voz que “rapea”, es mayoritariamente un canto “hablado”, que tiene más ritmo que armonías musicales o técnicas de impostación de la voz.

Por otro lado el lenguaje verbal presenta una doble codificación, siendo el castellano la lengua que se emplea en la mayor parte de la canción y el mapudungun tan solo en los coros, la introducción y algunos versos que se mezclan ambas lenguas. Pero sin duda alguna, las partes donde se canta en la lengua propia son las más importantes para el sentido total del texto, tal como se verá en el análisis semántico del mismo.

Categorías Semánticas.

Categoría 1. Tema del texto.

El tema de este texto es el orgullo de la pertenencia étnica. A raíz de este sentimiento es que se realza la posición de resistencia actual del pueblo mapuche, la cual es reafirmada por los emisores textuales, los que la justifican y adhieren a ella desde su posición cultural, estableciendo para ello, en primer término, de dónde provienen los hablantes, para posteriormente establecer a quien está dirigido el texto, lo cual revela que se habla de la resistencia cultural y política, ya que al dirigir los versos al “winka” y decir “... *ni yo ni mi raza/ no nos rendiremos/ al contrario donde estemos/ siempre lucharemos...*” se habla explícitamente de la resistencia del pueblo mapuche en general. Existen otros versos en los que queda claramente expresado este tema: “...*Pienso en una lucha que a mi pueblo hay que apoyar...*”, siendo clara la alusión a la lucha y el llamado a la resistencia colectiva.

Pese a que en el texto también existe una constante reafirmación de la identidad, siempre se alude a través de ésta a la resistencia contra las ideas occidentales de la vida política, de la globalización y homogenización de la cultura, la destrucción del medio natural que se realiza bajo los preceptos occidentales del crecimiento económico y los conflictos territoriales que han afectado al pueblo Mapuche producto del choque de intereses a causa de la expansión económica de la que se hablaba.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

Según lo dicho en el texto y la forma en que el hablante enuncia su mensaje podemos apreciar que la perspectiva desde la cual se nos presenta el texto es desde lo personal, desde el “yo”, ya que el mensaje que se entrega dice relación la posición cultural de los hablantes, y para ello su estrategia textual inicia precisando quiénes son los hablantes, es decir que se identifican, como colectivo, frente a los auditores diciendo: “*Mari mari kom pu peñi kom pu lamien/ Wechekeche ñi trawun gneiñ ...*”

warria mew...” “*Hola hermanos y hermanas/ somos la reunión de los jóvenes de la ciudad...*”.

Queda expresada con esta frase introductoria al texto la perspectiva desde la cual se hablará, ya que al emplear el verbo “somos” se entrega la idea de colectivo, aludiendo con ello a la agrupación, que su nombre traducido al castellano significa “reunión de la gente joven”. Esta perspectiva grupal se transforma en personal al comenzar cada estrofa de la canción, ya que cada uno de los cantantes entrega en su parte de la canción aquello que siente frente a dos temas principales que se logran dilucidar en el texto: la resistencia político-cultural y la expresión de la identidad originaria. Ahora, si buscamos un fundamento textual para sostener que se habla desde la perspectiva de la identidad cultural, tanto grupal como personal, notaremos que siempre los cantantes están enunciando en primera persona, por ejemplo: “*Ahora me presento/ Yo con mis ancestros...*” o bien: “*...Mapuche con orgullo/ Sentimiento en mi canción/ Quiero darte mi newen/ Que lo sienta el corazón/ Sentimientos que no pueden acallar mi voz...*”. Con ello queda claramente ejemplificado cómo se aprecia la perspectiva desde la cual se enuncia el texto.

Categoría 3. Claves textuales.

En relación con las claves que se aprecian en el texto, las que nos sirven para llevar a cabo el proceso de lectura de forma íntegra y poder interpretar los significados que el texto contiene, diremos que ellas se aprecian, en primer lugar, en la dimensión formal del texto, ya que es en el coro de la canción donde se encuentran claves textuales de importancia para la lectura interpretativa del texto.

Como primera clave dentro del texto tenemos el título del mismo, el que, al ser traducido (“ragga de la existencia de nuestra raza”), revela su carácter exegético, puesto que nos adelanta parte del sentido total del texto. Llama la atención su hibridez desde el punto de vista lingüístico, que mixtura palabras en mapudungun, castellano y

extranjerismos, siendo un indicador, según nuestra interpretación, de la hibridez textual que se da como constante, en términos generales, en la música mapuche actual.

Otra clave textual importante es la coincidencia entre el coro y el uso del mapudungun para su codificación. Al traducir este coro notamos como primera cosa la utilización del verbo conjugado en primera persona plural (“*somos*”) lo cual tiene una implicancia ya explicada más arriba que dice relación con la perspectiva del emisor textual. En segundo término se aprecia el carácter festivo, alegre, de la música, ya que hay una exhortación del hablante a bailar, cuestión que en la cultura mapuche, generalmente, es una expresión de alegría. “...*Fewla ulkantuaiñ/ Purruntuaiñ amulepe!*...” (“...*Ahora cantaremos/ ¡ustedes!, ¡bailemos!, ¡vamos!*...”). Si bien este acto de habla directivo incita a los oyentes a bailar, el carácter festivo no se encuentra en el mensaje en sí, sino en la música que se emplea, en el estilo raggamuffin, que es una música que incita al baile y la festividad, por sí misma.

Sin embargo, la clave más importante del coro de esta canción se encuentra en los versos siguientes, ya que en ellos se interpela directamente a otros mapuche a revitalizar la identidad cultural originaria “...*Trepeleaimy taiñ mapuchengeiñ!*...” (“...*despierta tu ser mapuche!*...”), pero a través del conocimiento ancestral, “...*Trepeleaimy taiñ kuiñike kimün!*...”, con el fin de unir las fuerzas como mapuche, en pos de la postura histórica de resistencia cultural. Es por ello que el coro de esta canción tiene relevancia respecto a todo el texto, ya que en él se expresan los significados que son transversales en esta canción, por lo que el hecho de que esté cantado en mapudungun también es relevante, considerando que no hay otra parte en la canción que esté cantada íntegramente en mapudungun, existiendo en el texto la concordancia entre las claves textuales más importantes y la utilización de la lengua mapuche.

Otras claves textuales de importancia se dan en las estrofas que le siguen a los coros, las que desarrollan el tema central del texto. Lo primero que se aprecia es la definición del interlocutor al que está dirigido el texto: “...*Vengo yo rapiando/ El mensaje que voy dando/ Para estos winka que me estén escuchando!*...”. Es importante

esta precisión, puesto que si se habla de la resistencia, el mensaje específico debe estar dirigido a quien es el “otro”, al que se le opone resistencia.

La otra voz que canta las estrofas siguientes introduce en el texto la reafirmación de la identidad y su relación con los procesos de resistencia, los que el hablante relaciona a través de la exhortación a los oyentes a apoyar la lucha del pueblo Mapuche, sobre todo a los que se identifican como mapuche: “...*Mapuche con orgullo/ Sentimiento en mi canción...*” “...*Pienso en una lucha que a mi pueblo hay que apoyar/ Porque a nuestro canto nadie lo podrá parar/ Únete a nosotros, juntos vamos a luchar/ Con nuestro newen siempre vamos a ganar...*”. Es esta voz la que introduce algunos versos que se reiteran en una estrofa subsiguiente, el cual alude a la clase política a través de la crítica a las características del poder político y económico: “...*No creas, no compres/ Recuerda quieren votos/ mira a tu lado al mapuche que es tu hermano...*”, produciéndose la oposición entre mapuche/ winka, dicotomía que es transversal al texto.

Finalmente se consideran claves para el tema del texto los cuatro versos finales, antes de la repetición del coro los cuales engloban los aspectos señalados hasta el momento, realizando una conclusión que cierra el texto y el tema que trata: “...*Recuerda no te rindas, levanta tu mirar/ los latidos del kultrun ahora van a sonar/ no te avergüences, tampoco tengas miedo/ abraza de una vez el kimün de tus abuelos...*”

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

En cuanto a los elementos propios y ajenos que se aprecian, los que conforman el sistema estético total del texto, podemos definir que ellos se encuentran repartidos en dos niveles. Por una parte el nivel de la musicalidad y, por otra, el nivel del texto escrito.

a) En cuanto al primer nivel distinguimos como elementos propios los instrumentos que comienzan la pieza y que son el acompañamiento de la mayor parte de la base rítmica (trutruka, pifilka y en sólo en algunos compases el trompe). Estos

instrumentos son el nexo con la cultura musical mapuche, ya que son instrumentos tradicionales que se emplean en fiestas ceremonias propias. La particularidad que estos presentan es que su ejecución se ajusta al ritmo del raggamuffin, coincidiendo con la base rítmica.

En un segundo nivel, el del texto escrito, podemos distinguir elementos propios como el uso del mapudungun, sobre todo en el coro de la canción, el cual tiene una importancia preponderante para el texto en su totalidad, puesto que en él se cantan dos versos que de alguna manera engloban el sentido del texto, que se desarrolla en las estrofas que le siguen. Pero no sólo en el coro se pueden escuchar palabras o frases en mapudungun. Las constantes alusiones a los mapuches utilizando los sustantivos “peñi y lamien” (hermano y hermana, respectivamente) y a los chilenos o extranjeros usando la palabra “winka”, se pueden contar como elementos propios de la lengua mapuche, así como también las palabras y expresiones: “newen”, “Leftrararu”, “Taiñ keltawelmu”, “Taiñ trapelacucha”, “kulrun” y “kimun”, conceptos y expresiones que de alguna forma revelan el trayecto lector que se pretende, desde los creadores textuales, para el auditor del texto, al relacionarse estos conceptos entre sí.

También dichos conceptos son centrales en la cultura mapuche, por ejemplo el que alude a la trapelacucha, joya femenina mapuche que se relaciona con un “*sistema interpretativo integral del universo, cuya base reside en la conjunción de los opuestos que forman parejas de oposiciones*”⁶², vale decir una alusión a la cosmovisión, y que su significado o interpretación está referida a la interrelación entre los espíritus de la tierra de arriba (wenu mapu) y los espíritus que conviven en la tierra donde habitamos (mapu), incluyendo el espíritu de quien lleva la trapelacucha.

Otro elemento propio dentro del texto escrito lo encontramos en una conexión entre el nivel formal y el nivel semántico, debido a que en el principio del texto lo que se dice encuentra su fundamento en la formalidad de los textos tradicionales de los oradores mapuche, puesto que existe en la cultura mapuche una suerte de “protocolo” entre los ülkantufe, donde se incluyen en los relatos o canciones datos biográficos del

ülkantufe o una suerte de presentación a sus auditores. Es precisamente aquello lo que se hace al inicio del texto que estamos analizando y también al inicio de una de sus estrofas, ejemplos que han sido analizados más arriba. Esta situación se ve reflejada en el verso: “*Ahora me presento/ Yo con mis ancestros...*” o bien en el inicio: “*Mari mari kom pu peñi kom pu lamien/ Wechekeche ñi trawun gneiñ warria mew...*” (“*Hola hermanos y hermanas/ Somos la reunión de los jóvenes de la ciudad...*”).

b) Es la base rítmica y digitalizada, la que se perfila como el principal elemento ajeno dentro de este primer nivel de la musicalidad. Su mixtura con los instrumentos mapuches que sonaban solos hasta antes de su entrada, cambia completamente lo que sólo se podía apreciar a través del ritmo de éstos, siendo la base el principal indicador para el auditor del estilo musical que han escogido los creadores textuales para esta pieza (raggamuffin). Es por ello que los otros instrumentos (piano, bajo, platillos de batería y accesorios de percusión), probablemente logrados a través de programas computacionales, son secundarios y actúan de acompañamiento a la base rítmica. También ellos pueden clasificarse como elementos ajenos dada su procedencia y tradición musical.

En cuanto a los elementos ajenos del texto escrito (segundo nivel) podemos citar como el más importante el uso del castellano en la mayoría de la canción, cuestión que se explica como una estrategia textual, ya que si el mensaje está dirigido explícitamente a los “winka”, debe cantarse en castellano para que a quien se dirige el mensaje lo pueda entender. Esto lleva a afirmar que si es selectivo el uso del castellano, también lo es el del mapudungun, cobrando relevancia el significado de lo dicho.

Finalmente se distinguen como un elemento ajeno a la cultura mapuche, dentro del texto escrito, los modismos que se utilizan en la canción, los cuales no abundan en gran proporción, pero están presentes, en versos como: “*Y que si soy cabrón/ Es mi tierra la nación...*”, “*...Vengo yo rapeando...*”, “*...No creas, no compres...*”.

Categorías Pragmáticas.

Categoría 1. Función del texto.

Al analizar la relación entre este texto con el contexto en el cual se encuentra inserto, podemos apreciar que la contingencia está presente en él como una de las principales formas de conexión entre el espacio textual y el extra-textual. Es por este motivo que la función que adquiere el texto es la de resistencia, ya que es una constante en toda la canción las referencias a la lucha y la posición defensiva permanente: *“Ni yo ni mi raza/ No nos rendiremos/ Al contrario donde estemos/ Siempre lucharemos...”*, las que reafirman que el texto se propone ser un aliciente para sensibilizar al resto de la población acerca de las luchas sociales del pueblo mapuche, sus demandas y a continuar resistiendo frente a la situación de hegemonía de la cultura dominante y de la clase política: *“Pienso en una lucha que a mi pueblo hay que apoyar/ Porque a nuestro canto nadie lo podrá parar...”* *“No creas lo que dice ese winka forastero/ Engorroso, poderoso, político mentiroso/ Quiere parecer tu hermano/ Porque es un codicioso.”*

Categoría 2. Contexto de producción.

En cuanto al contexto de producción de este texto podemos señalar que se ubica a finales del año 2005, donde se lanzó oficialmente esta producción. En cuanto a las alusiones dentro del texto al contexto de producción del mismo, encontramos la crítica que se hace del poder político. Esto responde a que el año 2005 en Chile fue un año de elecciones presidenciales, por lo cual se hace visible en el espacio de la ciudad todo el aparataje propagandístico de las coaliciones políticas, lo cual es fuertemente criticado por los sectores más contestatarios, de los cuales esta agrupación de jóvenes mapuche es parte, desde el punto de vista cultural, más que político. Además de ello podemos decir que durante los años previos a la aparición de este disco de *“Wechekeche ñi trawün”*, se había comenzado a visibilizar con mucha más fuerza la problemática mapuche, en lo cual tiene mucha incidencia la aparición de jóvenes artistas mapuche que denuncian

estas situaciones a través de las diversas formas artísticas que ellos cultivan (muralismo, fotografía, pintura, poesía y por supuesto la música).

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

En el texto se puede observar una postura ideológica preponderante que es la que tiene que ver con la resistencia cultural, como una forma de preservar la cultura y las tradiciones. Sin embargo también existe una postura de los emisores, en cuanto a los temas políticos contingentes, frente a los que se realizan críticas que se basan en el discurso contra hegemónico que remarca la diferencia entre el mapuche y el chileno o winka, frente al cual se tiene desconfianza; diferencia que deriva en el mensaje de unión los mapuche: “... *mira a tu lado al mapuche que es tu hermano...*”.

La otra postura ideológica que se presenta a la par con la ya expuesta es la de revalorización cultural y afirmación de la identidad, como una forma de resistencia, la cual se ve reflejada en las interpelaciones que se hacen al auditor mapuche que llaman a rescatar el conocimiento ancestral, a valorar la ascendencia sanguínea y el uso del mapudungun, entre otras acciones de recuperación cultural.

Categoría 2. Construcción de identidades.

La construcción de identidades en el texto se hace a través de la delimitación de los opuestos, que actúa como un mecanismo dialéctico separador de dos formas de vida, de dos identidades en pugna: la del mapuche y la del winka, identificando con ello al mapuche como el que resiste, el que lucha y el que tiene de su lado las energías de la naturaleza, por su conexión con la tierra en su calidad de “mapuche”. Por su parte la identidad del winka está asociada a la política, al engaño y la usurpación, al daño ecológico y sobre todo a invisibilización del mapuche como un ser culturalmente distinto que sigue resistiendo en pos de la conservación de sus tradiciones culturales.

1.3.1 *Relaciones transtextuales de primer nivel*

Como se ha venido haciendo hasta aquí, se explicitarán en este apartado las conexiones que existen entre los dos textos analizados del grupo Wechekeche, tanto aquellas que los diferencian como las que constituyen un símil entre las canciones.

En primer término se pueden establecer ciertas similitudes entre los textos, tales como la utilización del mapudungun y del castellano para presentar el mensaje. Ambas canciones contienen partes en mapudungun, las que en el caso de “Inchin ngeiñ” corresponden a la primera y última estrofa; pero en el caso de “Ragga mongeleai taiñ raza” corresponde sólo al coro.

Otra similitud entre los textos es la temática que en ellos se trata, ya que por un lado tenemos la canción “inchin ngein” que tiene por tema la pertenencia étnico-cultural y, por su parte, el otro texto trata el tema del orgullo de ser mapuche, siendo el nexo entre ambos el factor cultural, ya sea para definirse a sí mismo, o para diferenciarse del otro, a través de diferentes estrategias.

Finalmente como una similitud entre ambos textos se puede señalar la utilización de los mismos instrumentos propios (trutruka, trompe, pifilkas, entre otros) los que en una canción sirven de acompañamiento a la base digitalizada (la del raggamufin) y en la otra constituyen la base de la canción no existiendo la intervención de programas computacionales.

Por su parte, las diferencias que se presentan entre estas canciones se aprecian, de forma más explícita, en el estilo que hay en ellas. En la canción “Inchin ngeiñ”, se puede percibir que se mezclan dos formas diferentes de canto. En el inicio del texto se escucha el canto en mapudungun que se entona a la usanza tradicional mapuche. Posteriormente se introduce el canto en castellano donde la forma de cantar es propia del estilo del RAP. Por otra parte el estilo de la canción “Ragga mongeleai taiñ raza”, tal

como se señala en el título, pertenece al estilo raggamufin, que si bien proviene de la fusión entre el RAP y el reggae, es un estilo diferente.

Otra diferencia entre estos textos es la ideología que los subyace, ya que al analizar el mensaje del texto n° 1 notamos que la ideología que está presente responde a una dimensión cultural, al rakiduam mapuche. Por otra parte el texto n° 2 presenta una ideología más ligada a la resistencia política, que deja ver ideas anti-sistémicas, presentando un discurso crítico que apunta al actuar de la clase política, de las políticas de estado frente al pueblo Mapuche, etc.

Finalmente una última diferencia se encuentra en la construcción de identidades en el texto. En el texto n° 1 se apunta sólo a la afirmación de la identidad cultural como mapuche, dejando de lado al winka. En cambio en el texto n° 2 se hace evidente la separación de dos identidades las que se encuentran en pugna, produciéndose una relación dialéctica entre ellas (mapuche v/s winka).

Categoría 2. Técnicas y lenguajes.

a) En cuanto a las técnicas musicales del texto encontramos que en él se mezclan recursos musicales de dos tradiciones distintas, una es la música mapuche tradicional y la otra es la trova, que tiene una tradición occidental muy antigua (los primeros trovadores de la edad media), pero que ha evolucionado hasta nuestros días concentrándose en formas como la nueva trova cubana (que es una de las más representativas del género) y la trova latinoamericana en general, que en Chile encuentra un símil en el llamado “Canto nuevo”. Resultado de esta fusión de estilos nace la música de “Weliwen” que tomando estos recursos y rasgos estéticos de la trova incorpora las temáticas referentes al pueblo mapuche, expresando el sentir de estos artistas frente a las diversas situaciones, tanto políticas como culturales, a través de instrumentos y rasgos formales de la música tradicional.

Así tenemos que este texto comienza con los golpes del kultrun, como llamando a la música, seguido de una introducción en guitarra y trompe, tras la cual entran los otros instrumentos (guitarra, kultrun, caskahuillas), dando inicio a la canción, cantando las voces de todos los integrantes del grupo. Se aprecia también el uso de pifilkas en algunas estrofas de la canción acompañando las dos voces que realizan un juego armónico que se mantiene en toda la canción. Finalmente termina el kultrun y los otros instrumentos en un final instrumental de no más de 5 compases.

En cuanto a las técnicas del texto escrito tenemos que la estructura del mismo responde a la de la canción, como forma literaria, presentando un estribillo que se reitera cada tres estrofas. Además de ello podemos señalar que el texto está versificado y se caracteriza por utilizar una rima asonante y en menor grado rimas consonantes. Podemos señalar también que las estrofas no responden a una forma rígida, sino que son irregulares, pese a que se repite en algunas de ellas la composición de 2 estrofas de 5 versos cada una, seguido de dos estrofas de tres versos cada una. Sin embargo esta composición formal no es una constante en el texto, cuestión que responde a una de las características de la nueva trova, que es la libertad formal en sus composiciones.

b) En cuanto a los lenguajes que se conjugan para dar forma a este texto, se aprecia que el lenguaje notacional oscila entre los 4 a 5 acordes, los que son de construcción simple. También se puede escuchar el uso del arpeggio en la introducción, lo que complejiza más la parte musical del texto.

Como otra característica del lenguaje notacional aparece el tempo de la canción el cual presenta 4 tiempos por compás, lo que en la notación musical se traduce en un ritmo en 4/4. Lo complejo de definir este rasgo del texto musical radica en que muchas veces el acompañamiento del kultrun, que es el instrumento de percusión que lleva el pulso de la canción, torna difusa la métrica, poniendo en duda si el pulso es de 4/4 o 6/8.

Por otra parte tenemos que el lenguaje verbal, el otro factor constituyente del texto que analizamos, presenta la característica que los creadores textuales han escogido el castellano para codificar la canción y no el mapudungun, la lengua propia, quizás porque como estrategia textual está elección influye en la masividad que puede alcanzar no sólo el texto en cuanto canción, sino también en relación al significado e interpretación del mismo, el que presenta un menor grado de dificultad en su lectura, al estar codificado en la lengua de la cultura mayoritaria o dominante. En este sentido se puede afirmar que esta canción al estar cantada en castellano cumple de mejor forma su objetivo, que es el de denunciar una situación contingente, produciéndose la coherencia entre estrategia textual y función del texto.

Categorías Semánticas

Categoría 1. Tema del texto.

El tema de este texto es la opresión a la que es sometido el mapuche. Se afirma que este es el tema del texto, ya que en él se contienen todas las demás situaciones que se tratan en la canción, como por ejemplo la resistencia del pueblo Mapuche y su lucha por el reconocimiento como pueblo-nación, más allá de las fronteras nacionales, la

denuncia de situaciones específicas que son contingentes (el procesamiento de mapuches bajo la denominada “ley antiterrorista”), la invisibilización a la que es expuesto el mapuche como ser cultural distinto y la reafirmación de la identidad cultural, entre otros.

En cuanto a todo lo que implica esta temática, existen en el texto versos que aluden directamente a la resistencia política y a la contingencia, como algo originado por el tema de fondo que es la opresión: “...*nos acusan de terroristas/ para privarnos de libertad/ mientras ellos nos violentan/ a nuestra gente a nuestra sociedad...*”. Así mismo se encuentran versos que relacionan la situación de resistencia con la supervivencia del pueblo y cultura mapuche: “...*pasarán los tiempos/ pasarán las sociedades/ la resistencia seguirá/ pasarán los tiempos/ pasarán las sociedades/ y el mapuche vivirá...*”. Con estos ejemplos textuales se fundamenta que la temática que trata la canción sea la apuntada en el principio de este apartado.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

La perspectiva del enunciador en este texto es siempre personal, dando a conocer sus sentimientos frente a la situación del pueblo Mapuche, tanto en lo referido a la contingencia, como en lo cultural. La voz lírica en este texto enuncia con propiedad aquello que dice relación con la dimensión cultural, ya que el autor textual, en su calidad de usuario de la cultura, conoce y vivencia aquello que afirma a través del hablante del texto.

Quizás la particularidad que presenta el texto es la alternancia entre la focalización del enunciador que oscila entre la inclusión del mismo en la problemática, como parte de la misma, y una perspectiva más analítica con ribetes de una voz premonitoria, que proyecta la situación actual del pueblo Mapuche al futuro.

Un ejemplo de lo dicho es que en las estrofas que se aluden a los Mapuches procesados por la “ley antiterrorista” se habla de “nosotros”: “*Nos acusan de*

1.4 **TEXTO 1.** “Nación mapuche.” de Weliwen

Nos acusan de terroristas para privarnos de libertad mientras ellos nos violentan a nuestra gente a nuestra sociedad a nuestra sociedad	Mapuche de la pampa del pewen y del norte del lafquen y del sur
nos acusan de terroristas para callar nuestra voz para que no se sepa la historia de nuestra nación de nuestra nación	una sola nación de respeto y paz por la tierra por la humanidad una sola nación de respeto y paz por la tierra por la humanidad
Mapuche en argentina Mapuche en chile Mapuche al final	nos acusan de terroristas para privarnos de libertad mientras ellos nos violentan a nuestra gente a nuestra sociedad a nuestra sociedad
y el mapuche vivirá	nos acusan de terroristas para callar nuestra voz para que no se sepa la historia de nuestra nación de nuestra nación
una sola nación de respeto y paz por la tierra por la humanidad una sola nación de respeto y paz por la tierra por la humanidad.	pasarán los tiempos pasarán las sociedades la resistencia seguirá pasarán los tiempos pasarán las sociedades

Categorías Formales

Categoría 1. Soportes.

El grupo Weliwen ha escogido como soporte el registro de sus canciones en una obra fonográfica, en formato CD. Sin embargo, como sucede con la mayoría de los grupos de música mapuche actual, su música puede ser conseguida a través de la web o de registros en vivo en formato mp3, alcanzando una mayor difusión, pero sin el consentimiento de los creadores.

terroristas/ para privarnos de libertad...”. Por otro lado en las estrofas en que se habla de los aspectos culturales y de la permanencia y supervivencia del pueblo mapuche, la perspectiva es externa, dando la impresión de que la voz predice algo, utilizando las conjugaciones verbales en futuro y realizando afirmaciones de una característica cultural del mapuche: “...pasarán los tiempos/ pasarán las sociedades/ y el mapuche vivirá...”; “...una sola nación/ de respeto y paz/ por la tierra por la humanidad...”.

En lo que se refiere a la actitud lírica, el enunciador adopta una actitud carmínica o de la canción, puesto que antepone su sentir ante las situaciones a las que se refiere. En el texto el hablante se centra en su emotividad, en sus sentimientos y percepciones acerca de la contingencia política y algunos aspectos culturales que son fundamentales en la relación de oposición, y por tanto de diferenciación, entre el mapuche y quien lo oprime. Así, en el espacio textual se evidencia esta relación dialéctica: “...mientras ellos nos violentan/ a nuestra gente a nuestra sociedad...”. En oposición a: “...una sola nación de respeto y paz/ por la tierra por la humanidad...”. Al referirse de tal forma al pueblo Mapuche y contrastar esa referencia con el opuesto, con la violencia y opresión, se persigue un efecto en el lector-auditor que parte desde la subjetividad del hablante, desde sus sentimientos, a la luz de lo cual podemos afirmar con propiedad que la actitud lírica adoptada por el hablante es carmínica o de la canción.

Categoría 3. Claves textuales.

En lo que se refiere a las marcas textuales explícitas, que sirven al lector-auditor para descifrar en forma más integral el sentido global del texto, debemos partir por el análisis de la más elemental de todas que es el título de la canción.

En primer término debemos decir que el título de este texto es de carácter exegético, ya que nos adelanta, antes de la lectura del texto, de qué se hablará en él. El título “*Nación Mapuche*” utiliza el concepto “nación”, concepto central en las demandas históricas no sólo de los mapuche sino de la gran mayoría de los pueblos originarios, el cual tiene entre sus características la autonomía y autodeterminación de quienes lo

ostentan, derecho por el cual el pueblo mapuche ha peleado desde que perdió completamente su soberanía como una cultura distinta de la cultura mayoritaria. Es por ello que desde el título del texto, previo a la lectura del mismo, se puede intuir que la resistencia cultural y política será uno de los temas que se abordarán en él.

En seguida aparece en los primeros versos la siguiente clave textual, que dice relación con visibilizar, a través de la diferencia, al opresor, que visto desde la cultura mapuche correspondería al concepto “winka”: “*Nos acusan de terroristas/ para privarnos de libertad...*”. Esta clave le da al lector inmediatamente la idea de que en el texto se hablará de dos fuerzas en pugna, pero no de cualquier disputa, sino aquella que tiene que ver con la contingencia política, por lo tanto también ayuda a contextualizar lo que se dice en el espacio textual.

La siguiente clave aparece en la segunda estrofa donde se utiliza el mismo recurso de la contingencia, pero esta vez para hacer una alusión a la invisibilidad a la que es sometido el mapuche principalmente como ser cultural, pero que también se puede leer como el silenciamiento forzado de la voz de protesta del mapuche en la actualidad: “*nos acusan de terroristas/ para callar nuestra voz/ para que no se sepa la historia/ de nuestra nación...*”

Sin embargo una de las claves más relevantes de todo el texto está presente en las estrofas siguientes, donde se habla del Mapuche en su aspecto cultural, ya que a través de estos versos se realiza una reafirmación de la identidad cultural, aludiendo a las identidades territoriales: “*Mapuche en argentina/ Mapuche en chile/ Mapuche al final/ Mapuche de la pampa/ del pewen y del norte/ del lafquen y del sur...*”.

Finalmente una clave que cierra el sentido del texto la constituyen dos versos que dan un carácter premonitorio a la canción, los cuales hablan de la relación entre la situación histórica de resistencia del pueblo mapuche y como ella le ha permitido y le permitirá a su cultura seguir viva en el tiempo: “*pasarán los tiempos/ pasarán las sociedades/ la resistencia seguirá...*” (...) “*...y el mapuche vivirá...*”

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

En esta canción podemos encontrar elementos propios de la cultura mapuche en varios niveles del texto. El primero de ellos es el nivel musical, donde encontramos la utilización de una gran cantidad de instrumentos como trompe, kaskawillas, kultrun, pifilka, y trutruka, los que acompañan toda la canción. Otro elemento propio está en el nivel del texto escrito, al referirse a las identidades territoriales usando conceptos como “pewen” y “lafquen”, para designar a los mapuche del mar (lafquenche) y los mapuche de la cordillera (pewenche). Finalmente se puede considerar un elemento propio, que se encuentra en el nivel semántico, la temática de la canción, que habla de la resistencia del pueblo mapuche y la reafirmación de la identidad cultural.

Por otra parte encontramos que los elementos ajenos, es decir pertenecientes al canon cultural occidental, están presentes en la mayoría del texto y en varios niveles. El primero de ellos y más visible es el uso del castellano para codificar el mensaje de la canción. A nivel formal observamos que la estructura responde a la de la canción occidental más que a la del ül mapuche, al presentar un coro que se reitera y estrofas que le siguen a éste. A nivel musical está presente como un elemento ajeno la técnica vocal, que utiliza armonías para dos voces, una introducción musical y el uso de la guitarra, como el único instrumento no mapuche en la canción. Finalmente hay que señalar que el estilo musical de este grupo también se toma de la tradición musical occidental, produciendo la fusión musical que se escucha en la obra de “Weliwen”. Este estilo es el de la trova del que se toman aspectos propios de la estética de los trovadores latinoamericanos, por ejemplo el acompañamiento con guitarra, la poca rigidez de las estructuras, tanto musicales como literarias, entre otros aspectos.

Categorías Pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

La función de este texto está relacionada con la resistencia cultural, dado que en él se habla de las situaciones contingentes, como la prisión de algunos mapuche, procesados bajo la “ley antiterrorista” y la violencia ejercida hacia el pueblo Mapuche, situación ante la cual se realiza una denuncia en el texto y se contrapone a ello otra visión del pueblo mapuche, aquella que está enunciada desde la perspectiva del creador textual, en su calidad de usuario de la cultura. Esta situación provoca que en el espacio textual se hable explícitamente de la resistencia como una forma de preservar la cultura y la identidad como mapuche.

Pero la función de resistencia cultural no sólo se aprecia en el texto en su nivel semántico, sino que en el texto en su totalidad, el cual hay leerlo atendiendo todos los niveles que lo componen.

Al escuchar el texto se puede percibir que la fusión que lo caracteriza es una clara estrategia que introduce en el texto la función de resistencia cultural, al poner en el tapete una temática tan delicada como la prisión política y la violencia, a través de la creación musical que mixtura instrumentos mapuche con el canto en castellano, para que su mensaje sea entendible para la gran mayoría de sus auditores y así hacer visible el compromiso del autor textual con la lucha del pueblo Mapuche, además de afirmar en el texto que sólo la lucha, la resistencia, ante un sistema que intenta acallar la voz del que no se adapta al mismo, mantendrá al mapuche como tal y preservará sus formas culturales ancestrales aún en el futuro.

Es por estas razones que se afirma que la función principal del texto es la de resistencia cultural, que ha hecho de este texto una canción emblemática para muchos mapuche que comparten en la actualidad el mismo sentimiento que ésta transmite.

Categoría 2. Contexto de producción.

El contexto en el que se conocen las canciones de “Weliwen” es de gran tensión, sobre todo en la región de la Araucanía, ya que se pone en boga el tema de los denominados “presos políticos mapuche”, al llevarse a cabo en marzo del 2006 una huelga de hambre que se prolongó por varios meses, motivo por el cual las manifestaciones ciudadanas se polarizaron, poniendo en la discusión colectiva las demandas históricas del pueblo Mapuche, así como la situación de las distintas comunidades que se declaran autónomas. El motivo de la huelga de aquel entonces era la acusación que se tenía en contra de cuatro personas bajo el cargo de “incendio terrorista”. Así, luego de este caso se sumaron más situaciones de otros mapuche procesados bajo la “ley antiterrorista”, la que a juicio de una parte importante de la ciudadanía estaba siendo utilizada contra los mapuche para contener y acallar las crecientes demandas de las comunidades.

Es en un contexto como el ya descrito donde comienzan a aparecer diversas expresiones artísticas en apoyo, no sólo de los presos mapuche, sino a favor de las demandas históricas que son compartidas por mapuche y por algunos pueblos originarios de todas las latitudes, como el derecho a la autodeterminación y el reconocimiento constitucional de ellos como un pueblo distinto a la cultura mayoritaria con la que conviven. Como pueblos que poseen toda una cultura y organización político-social distinta a la impuesta desde los últimos años del siglo XIX, en el caso de Chile y Argentina. Es por ello que el grupo “Weliwen” incluye entre sus temáticas, no sólo aquello que dice relación con lo cultural, sino también con las demandas político-sociales que el pueblo Mapuche ha levantado como bandera de lucha en los últimos 5 años.

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

La ideología que subyace a este texto es muy clara, ya que se establece a partir de las referencias textuales a las estigmatizaciones sociales que se han hecho de la lucha del pueblo Mapuche, frente a las cuales el hablante se siente aludido, cuestión que revela la posición ideológica del mismo, que se ubica en el lado de los “acusados”: “*Nos acusan de terroristas...*”, dice. Entonces se establece una relación de defensa e inmediatamente el lector intuye que lo que se dirá irá en esa dirección. Por esta razón la ideología presente en este texto se relaciona con la resistencia político-cultural, ante la situación de hegemonía de la cultura mayoritaria.

Sin embargo esta ideología, que se entiende es la misma del autor, tiene también una raíz cultural importante, ya que se aboga en el texto por la identidad del mapuche más allá de las fronteras impuestas por los estados, dando importancia a las identidades territoriales, que son parte de la cosmovisión mapuche, pero resaltando la idea de unidad cultural, de la unidad como pueblo-nación, realizando una valoración de la propia cultura, la que según el hablante posee ciertas características, completamente opuestas a las de violencia y represión, afirmaciones que no se apoyan sino en el conocimiento cultural del autor textual: “*una sola nación de respeto y paz/ por la tierra por la humanidad...*”

Categoría 2. Construcción de identidades.

Existen en esta canción mecanismos textuales que sirven para que el lector-auditor diferencie en el espacio textual dos fuerzas antagónicas que se encuentran en una relación de poder asimétrica, las que son posibles de reconocer como opresores y oprimidos.

Esta construcción de identidades tiene un carácter dialéctico que es transversal a todo el texto, puesto que el sentido global del mismo apunta a la resistencia de un pueblo y a cómo éste preserva su cultura a través de la lucha. Y si los conceptos centrales dicen relación con la resistencia, es porque el hablante identifica a un “ellos” implícito como los opresores. En otras palabras, se diferencian claramente en el texto dos identidades en pugna: el mapuche y el winka. Este último correspondería a esta identidad implícita de la que se habla, que también tiene un carácter indefinido: “Nos acusan de terroristas...”. Se denuncia una situación, pero no se denuncia de forma explícita quién es o son los causantes de ella, dando pie al proceso interpretativo que hasta aquí se ha realizado.

En resumen este texto presenta una caracterización de dos “tipos literarios” recurrentes en el arte mapuche actual, el mapuche, no sólo como individuo, sino como ser social representante de su cultura (“*una sola nación de respeto y paz...*”); y el winka, como símbolo de represión y violencia.

TEXTO 2. “Una sola lucha” de Weliwen

El silencio de la noche
Acompaña mi silencio
Cuando la soledad
Es mi compañía.

Cuando veo salir el sol
Puedo ver tu rostro hermano
Puedo ver tu lucha
Y ver la mía.

Una sola lucha
Un solo camino
Una sola verdad
/: Una sola lucha
Nuestra libertad. /: (bis)
Pero el enemigo
Nos confunde para dividirnos
Nos deja peleando entre nosotros
Mientras nuestros hermanos
Se mueren de hambre y dolor
Por la opresión del poderoso
del poderoso.

¿Y qué vas a hacer?
Esconderte o luchar
¿Y qué vas a hacer?
Te lo repito
Esconderte o luchar
¿Y qué voy a hacer?, si hace tiempo
Elegí luchar, elegí luchar,
Pero mi lucha no es de muerte
Mi lucha es por vivir
Pero mi lucha no es de destrucción
Mi lucha es por vivir
Pero mi lucha no es de muerte
Mi lucha es por vivir
Y no para matar
Mi lucha es por vivir
Mi lucha es por vivir

/: Un solo camino
Una sola verdad
Una sola lucha
Nuestra libertad /: (bis)

Pero el enemigo
Nos confunde para dividirnos
Nos deja peleando entre nosotros
Mientras nuestros hermanos
Se mueren de hambre y dolor
Por la opresión del poderoso
del poderoso.

¿Y qué vas a hacer?
Esconderte o luchar
¿Y qué vas a hacer?
Te lo repito
Esconderte o luchar
¿Y qué voy a hacer?, si hace tiempo
Elegí luchar, elegí luchar,
Pero mi lucha no es de muerte
Mi lucha es por vivir
Pero mi lucha no es de destrucción
Mi lucha es por vivir
Pero mi lucha no es de muerte
Mi lucha es por vivir
Y no para matar
Mi lucha es por vivir
Mi lucha es por vivir...

En libertad
Esa libertad que se nos fue arrebatada

Un sólo camino
Una sola verdad
Una sola lucha
Nuestra libertad
Una sola lucha
Nuestra...
de nuestra mente, de nuestro corazón y
de todo nuestro ser
Nuestra libertad.

Categorías Formales

Categoría 1. Soportes.

Los soportes de este texto no difieren de los anteriores soportes que hemos nombrado, puesto que se encuentra expuesto a la misma situación contextual que los otros textos. Esta canción pertenece a la misma producción discográfica que la anterior, razón por la cual se reitera el soporte CD en formato audio, en conjunto con el formato MP3, que es un registro en vivo de una presentación en la localidad de Lanco, en febrero de 2005. Cabe destacar que algunas canciones de “Weliwen” también se han registrado en vídeos de sus presentaciones, los que son subidos a la red, tal como algunas canciones en formato MP3. Aquello sucede también con este texto, por lo cual podemos decir que se encuentra en distintos soportes, pero que se ha utilizado en este trabajo el soporte en MP3 nombrado más arriba, por razones de disponibilidad.

Categoría 2. Técnicas y lenguajes.

a) Las técnicas que se observan en este texto, en el aspecto musical, dicen relación con la utilización de instrumentos mapuches y occidentales. En la introducción instrumental de esta canción se escucha, en primer lugar, el “kultrun” que sólo da algunos golpes a modo de “llamada” a los músicos, seguido de la guitarra, que mediante un arpegio combinado con punteo esboza los primeros acordes de la canción, entre los cuales se incorpora un “trompe”. Luego de ello la guitarra comienza a rasguear y en ese compás entran los demás instrumentos utilizados, como la trutruka, el kultrun que marca el pulso y las kaskawillas, como accesorio. La introducción que no dura más de un minuto, aproximadamente, da paso al canto, donde sólo quedan acompañando a la voz el kultrun y la guitarra, probablemente como una forma de resaltar el mensaje oral de la canción, dando equilibrio al texto sin recargarlo de elementos. Sin embargo entre las estrofas también suena la trutruka, lo que no cambia la condición anterior.

También podemos apuntar, en esta parte descriptiva de la técnica musical, que la técnica vocal que utilizan los músicos está bien lograda desde la perspectiva del juego armónico de la voz masculina y femenina que se aprecia en el coro de la canción, el que resalta la letra y le otorga al texto una diversidad tonal que lo enriquece. Un elemento que resalta en relación a la armonía vocal es el uso de la pifilka acompañando el coro. Finalmente se destaca sobre el final de la canción la técnica del “recitado” de un verso que realza el sentido total del texto, y lo llena de emotividad.

En relación a las técnicas que se aprecian en el texto escrito se destaca el texto versificado, separado por estrofas y la presencia de un coro compuesto por varias partes que se aprecian con mayor claridad al escuchar el texto completo. Cabe destacar el hecho de que la forma del texto no responde a la de la canción tradicional, puesto que no es regular su composición, no tan sólo en la métrica, sino que también en la extensión de los versos que componen las estrofas en relación con los del coro y la inclusión de versos que no estaban en las estrofas que se repiten. Es por ello que la forma del texto responde más al estilo musical del grupo (nueva trova), que a formas literarias de la tradición occidental.

Una última cuestión respecto de la técnica del texto escrito es el uso mayoritario de rimas libres, seguido de algunas coincidencias de rimas consonantes en los últimos versos de las dos primeras estrofas, que no son en ningún caso una constante en el texto.

b) Por otra parte los lenguajes que se conjugan para dar forma a este texto, se complementan para crear el ambiente necesario en el espacio textual para transmitir el sentimiento y la emotividad que posee este texto.

En primer lugar el lenguaje notacional está compuesto por acordes de simple construcción, salvo en la introducción donde el arpeggio combinado y los punteos complejizan mucho más la ejecución de la guitarra. Por otra parte la trutruka toca tonos de larga duración que compatibilizan armónicamente con las notas de la guitarra. En cuanto al pulso de la canción se puede apuntar que su lentitud responde a una métrica de 6/8 y que este está muy bien conjugado con el resto de los componentes textuales, ya

que en gran medida es el pulso de la canción el que le otorga la emotividad que el texto posee. El pulso está dirigido por el kultrun, como único instrumento de percusión y los otros instrumentos se ejecutan en torno a él.

En segundo lugar el lenguaje verbal que los creadores textuales han escogido para esta canción es el castellano, codificando el texto íntegramente en esta lengua, lo cual responde, posiblemente, a una estrategia de difusión del mensaje que esta transmite, ya que, como se ha apuntado antes, la cantidad de hablantes de castellano es muy superior a la de hablantes de mapudungun, por lo cual, en el caso de la música mapuche actual, la masividad del mensaje depende de la lengua que se utilice para codificarlo. Se debe precisar que esta no es una constante en el grupo “Weliwen”, ya que si bien ambos textos analizados en este trabajo están cantados en castellano, el grupo posee otras canciones que son completamente cantadas en mapudungun, por lo cual se infiere que sus integrantes manejan la lengua mapuche, haciendo un esfuerzo comunicativo en su producción artística, para facilitar el proceso dialógico de la lectura de sus textos.

Categorías Semánticas

Categoría 1. Tema del texto.

El tema de este texto es la unidad del pueblo Mapuche respecto a la lucha colectiva, es decir la unidad como pueblo que parte de la resistencia político-cultural conjunta.

Este tema se desarrolla en dos direcciones, la primera de ellas es de carácter “afirmativo-descriptivo”, puesto que se describe el ambiente a modo de introducción, y posteriormente se afirma que la lucha, la resistencia colectiva, es el único camino para conquistar la libertad como pueblo. También se puede decir que se desenmascaran las estrategias de la contraparte, como un mecanismo apelativo-persuasivo que identifica un enemigo común y a través de la emotividad convoca a luchar. Así se introduce la segunda dirección en la que se desarrolla el tema del texto que es de carácter

“apelativo”, ya que interpela al lector-auditor a luchar, pero no cualquier batalla, sino que aquella que es necesaria: “...*Pero mi lucha no es de muerte/ Mi lucha es por vivir/ Y no para matar...*”

Es por estos motivos que se sostiene que el tema central del texto es la unidad del pueblo Mapuche, entorno al cual se desarrollan las ideas propuestas en el espacio textual, mediante los mecanismos ya descritos.

Categoría 2. Perspectiva del enunciador y actitud lírica.

El enunciador en el texto mantiene una perspectiva personal, utilizando un “yo” implícito, que se alterna con un “nosotros”, al referirse a aquellos factores que atañen a la vida colectiva del pueblo mapuche, por ejemplo a la libertad y a un “enemigo” común. Esta perspectiva está determinada por la dimensión política que el hablante deja ver en los versos que aluden a las estrategias de este “enemigo” que buscan dividir el pensamiento colectivo ante las situaciones contingentes, del que el hablante forma parte: “...*Pero el enemigo/ Nos confunde para dividirnos/ Nos deja peleando entre nosotros...*”. Además de ello se puede apuntar que el enunciador se compromete con una de las partes que claramente se diferencian en el texto. Esta relación dialéctica es la que articula el texto, ya que es ella la que da sentido a lo enunciado por el hablante, que se centra en la confrontación de ideas y acciones que las secundan.

Por otra parte, la actitud lírica predominante en el texto es apostrofica, ya que el hablante interpela constantemente al auditor-lector, con el fin de sensibilizarlo y exhortarlo a que defina su posición frente a la situación política actual del pueblo Mapuche: “¿*Y qué vas a hacer?/ Esconderte o luchar...*”, con lo cual da paso a la definición de su propia posición, vale decir desde qué perspectiva ideológica se enuncia el texto: “...¿*Y qué voy a hacer? si hace tiempo/ Elegí luchar, elegí luchar...*”

Sin embargo, en el principio del texto la actitud lírica no es apostrofica sino que enunciativa, ya que se describe un ambiente que genera una atmósfera de reflexión en el

espacio textual, con lo que la actitud lírica apostrófica no es exclusiva, siendo esto un rasgo semántico distintivo en este texto.

Categoría 3. Claves textuales.

Las claves textuales que ayudan a comprender de mejor forma el sentido total del texto son de fácil reconocimiento, puesto que una de las características de este texto es la reiteración, recurso a través del cual se refuerzan ciertas ideas transversales que son el núcleo textual.

En primer término el título del texto es la clave textual por excelencia, sobre todo si se trata de un título exegético, como el de esta canción: “*Una sola lucha*”. En él se aprecia la idea central del texto que es la de unidad político-cultural en un contexto adverso. En otras palabras se trata de una clara referencia a la resistencia cultural, que ha sostenido el pueblo mapuche históricamente.

Otra clave del texto que es importante resaltar es el simbolismo que existe en las dos primeras estrofas de la canción, con las alusiones a la noche, como símbolo de la soledad y la reflexión, y al amanecer, que simboliza la claridad que permite ver al hablante que su sentir es también compartido y que los une un nexo cultural: “*Cuando veo salir el sol/ Puedo ver tu rostro hermano/ Puedo ver tu lucha/ Y ver la mía.*”

El uso del artículo “una” o “un” es una clave que da una clara señal de que se habla de lo mancomunado, de la unidad del mapuche como ser cultural: “*Una sola lucha/ Un solo camino/ Una sola verdad...*”. Unidad que va más allá de las diferencias de opinión acerca de lo contingente, ya que el hablante aboga por una conexión mucho más trascendente, que es la que tiene que ver con el pensamiento como mapuche y la tradición de un pueblo que resiste los embates de distintos invasores que históricamente han puesto en una importante disyuntiva al mapuche, la que también se refleja en el texto: “*¿Y qué vas a hacer?/ Esconderte o luchar...*”.

Finalmente hay que destacar aquella clave que separa en el espacio textual al mapuche del “enemigo”, del winka. Es en este lugar donde se articula el sentido del texto, que habla de la lucha y la resistencia, que como ya se ha dicho, es esta relación dialéctica el eje principal de la canción: *“Pero el enemigo/ Nos confunde para dividirnos/ Nos deja peleando entre nosotros/ Mientras nuestros hermanos/ Se mueren de hambre y dolor/ Por la opresión del poderoso...”*. Se dice que aquí se produce el quiebre u oposición de las identidades en pugna, dado que en la estrofa anterior se habla de un único camino para alcanzar la libertad y en esta de las divisiones internas que son provocadas por diversos mecanismos utilizados por el “enemigo”.

Categoría 4. Elementos propios y ajenos.

En cuanto a los elementos propios dentro de este texto encontramos, en el nivel musical, los instrumentos utilizados como “kultrun”, “trutruka”, “pifilkas”, “trompe” y “kaskawillas”, que acompañan la mayor parte de la canción. Así también está el ritmo utilizado, de pulso lento, que según nuestra interpretación está en métrica de 2/4, que es menos utilizado en la música tradicional, peor se suele escuchar en canciones con acompañamiento de trompe.

Otro elemento que podría interpretarse como propio del canon cultural mapuche es el recurso de la reiteración, que es muy utilizado en el ül, repitiendo más de una vez las frases o “estrofas”, si cabe esta clasificación para el canto tradicional mapuche. Así mismo en esta canción abunda la reiteración de las estrofas, probablemente para resaltar el mensaje de aquello que se repite.

Por otra parte se encuentran una mayor cantidad de elementos y recursos musicales ajenos en el texto, es decir provenientes del canon cultural occidental. El primero de ellos y más relevante es el uso del castellano, que al igual que en el texto anterior, responde a un efecto de masividad del mensaje. Además de ello el hecho de que este texto esté dirigido no sólo a los mapuche, sino también a los chilenos, justifica la utilización del idioma como parte de la estrategia textual.

Otros elementos ajenos se encuentran en el nivel musical, tales como la utilización de guitarra, como el principal instrumento que marca las armonías y líneas melódicas; la técnica vocal que conjuga armónicamente la voz femenina y masculina; y el estilo que se ha definido como proveniente del movimiento de “la nueva trova latinoamericana”.

Categorías Pragmáticas

Categoría 1. Función del texto.

La función de este texto es la de resistencia cultural, ya que en él se tocan algunas temáticas que dicen relación con la contingencia política, pero también con la situación histórica del pueblo mapuche, dando cuenta de que la unidad cultural como pueblo es más relevante, por sobre las confusiones que se generan entre los mismos mapuche a través de distintos mecanismos que son controlados por la cultura dominante, ya sean los medios de comunicación u otros, los que no se especifican en el texto, pero que sí se denuncian como una la estrategia del que tiene el poder para causar pugnas entre distintos mapuche, que desvían la atención de los problemas de fondo y de lo que es la coyuntura del momento, haciendo alusión, por ejemplo a la huelga de hambre de los denominados “presos políticos mapuche”.

Finalmente el llamado que hace este texto tiene que ver con lo apelativo, con la interpelación al lector-auditor, que no necesariamente debe ser mapuche, a definir su postura frente a la defensa de la cultura y el pensamiento mapuche, como una suerte de elección necesaria, que, por su puesto, el hablante la enuncia desde su propia subjetividad: “¿Y qué vas a hacer?/ Esconderte o luchar...”. Y quizás lo relevante de este texto y que está en concordancia con la función de resistencia que él posee es que el hablante se muestra decidido por una opción, que inmediatamente caracteriza desde la posición del que resiste, desde el ser mapuche y la diferencia de la del winka: “...Pero

*mi lucha no es de muerte/ Mi lucha es por vivir/ Y no para matar/ Mi lucha es por vivir/
Mi lucha es por vivir/ En libertad/ Esa libertad que se nos fue arrebatada...”*

Categoría 2. Contexto de producción.

El contexto de producción de este texto está relacionado con algunos hechos relevantes que tuvieron lugar en la región de la Araucanía, como lo fue la huelga de hambre de 4 comuneros mapuche, acusados de “incendio terrorista”, en el año 2006. Entre sus demandas se encontraban la no aplicación de la “ley antiterrorista”, el fin de la impunidad del responsable de la muerte del joven mapuche Alex Lemun, la desmilitarización de las comunidades en conflicto, entre otros. Estos hechos tensionaron el clima social en la Araucanía, puesto que las distintas organizaciones sociales se pronunciaron en apoyo a los huelguistas, con diversas manifestaciones públicas.

Son estos hechos los que de alguna manera inciden en la producción artística en general de algunos colectivos y agrupaciones que se permearon de las demandas y anhelos de justicia del pueblo mapuche y de los comuneros en huelga de hambre, temas que causaron revuelo y se posicionaron en la discusión nacional: “...*Nos deja peleando entre nosotros/ Mientras nuestros hermanos/ Se mueren de hambre y dolor/ Por la opresión del poderoso...*”. El caso del grupo “Weliwen”, como se aprecia, no es la excepción y se pueden notar en sus letras constantes alusiones a estos hechos, ya sea en forma muy puntual -como en el ejemplo anterior- o de manera general, por ejemplo al hablar de dos formas de lucha que se oponen, la aquel que ataca y violenta (“el enemigo”; “el poderoso”), y la de aquel que se defiende, que resiste ante los embates del poder: “*Mi lucha es por vivir/ Y no para matar...*”

Categorías de construcción de sentido

Categoría 1. Ideología y globalización.

En cuanto a la ideología que está presente en el texto, ésta puede ser analizada desde dos puntos de vista: el primero de ellos dice relación con una dimensión política, que se sustenta en la conciencia de la situación de opresión compartida como pueblo, lo que podría corresponder a la “conciencia de clase”, si se observa desde un punto de vista marxista, dado que el enunciador del texto apela a la visión de conjunto e incluso da a entender una relación dialéctica entre opresores y oprimidos, mediada por la hegemonía del poder.

El segundo punto de vista dice relación con el campo ideológico sustentado en razones culturales, donde el emisor nos muestra que la resistencia no tiene que ver con la cosmovisión mapuche, sino con una situación particular ante la cual hay que luchar, pero tal como dice el texto, la lucha que se lleva a cabo no posee el mismo carácter que la del “opresor”, porque es una lucha por la vida y no de agresión. Este razonamiento es propio del pensamiento mapuche, que según estos mismos autores, en el texto “nación mapuche”, es parte de la idiosincrasia mapuche ser un pueblo pacífico y respetuoso de la vida. Es por ello que se sostiene que existen dos formas de abordar la dimensión ideológica del texto, las cuales se complementan entre sí, reforzando las ideas que se sostienen en estas creaciones.

Categoría 2. Construcción de identidades.

La construcción de identidades en el texto está basada en un mecanismo dialéctico, tal como se apuntó más arriba, que separa en el espacio textual al mapuche (simbolizado por el “...rostro hermano...”) y al winka (que es simbolizado por “*el enemigo*”), división de la cual el hablante participa y se alinea con la lucha del mapuche, al sostener que su lucha y la del “hermano” es la misma, aludiendo a la unidad que preservará la libertad del mapuche. Se muestran mucho más claras estas

fuerzas, cuando el enunciador devela que el enemigo trata de dividir al mapuche utilizando artilugios para desviar la atención de lo que sucede en forma contingente. Es decir que claramente hay una relación de poder asimétrica, ante la cual el hablante propone dos opciones “...*esconderte o luchar...*”, entre las que opta claramente por la lucha, pero una lucha por la vida, diferenciado del enemigo que lucha bajo otros intereses, que lo llevan a destruir y matar.

1.4.1 Relaciones transtextuales y diferencias entre ambos textos de “Weliwen”.

Las similitudes que presentan entre ambos textos del grupo Weliwen se encuentran en varios niveles. A nivel lingüístico tenemos que ambos textos se presentan en castellano.

En cuanto al nivel musical, el estilo es el mismo, no varía en ninguna de las canciones, así como los instrumentos que se utilizan, tanto propios como ajenos y todas las técnicas musicales que se utilizan son también comunes entre ambas canciones.

Otra similitud se encuentra en las ideologías que se presentan en ellos, ya que ambas apuntan a la resistencia política, la conciencia de la posición social del pueblo Mapuche y también a una dimensión cultural.

Finalmente, diremos que la construcción de identidades en los textos de Weliwen que han sido analizados se realiza a través de un mecanismo dialéctico, que diferencia y caracteriza la figura del mapuche, como violentado y oprimido, y la del winka, no sólo como el chileno o extranjero, sino como el poderoso, el que usurpa la tierra, el que encarcela y el que mata.

Las diferencias que existen entre ambos textos son muy pocas, por lo cual se ha preferido establecer sólo las más relevantes. La primera de ellas dice relación con forma en que el hablante presenta el tema, que en el texto “nación mapuche” es mucho más descriptiva, centrándose en sus propios sentimientos, mientras que en el texto “una sola

lucha”, esta forma es predominantemente interpelativa, razón por la cual las actitudes de ambos hablantes líricos son diferentes: carmínica y apostrofica, respectivamente.

La segunda diferencia está relacionada con el mensaje de los textos y el objeto lírico que en ellos se presenta. En el texto nº 1 se advierte que se habla de la nación mapuche y la resistencia como una forma de preservar la cultura, mientras que en el texto nº 2 se habla de la unidad como pueblo para enfrentar al opresor, al enemigo.

2. Relaciones transtextuales de segundo nivel

Tal como se ha especificado en capítulos anteriores, en esta parte se procederá a realizar un análisis general que establezca las relaciones que existen entre todos los textos que conforman la muestra con la que se ha trabajado. Para ello recurriremos a algunos elementos teóricos, como la propuesta de G. Genette acerca de la transtextualidad.

Lo primero que se debe establecer es que según las categorías que este autor propone, entre estos textos que se han analizado no existen relaciones de paratextualidad, ya que en ellos no se aprecia la utilización de recursos como epígrafes, subtítulos, etc. Además de ello, las relaciones de tipo paratextual no se dan entre ninguno de los 8 textos analizados. La única posible relación entre ellos es la que se aprecia en los títulos de algunas canciones, los que expresan un sentimiento de pertenencia étnico-cultural. Así tenemos el ejemplo de los textos “Mapuche en la historia” (Pewmayen); “Inchin ngeiñ” y “Ragga mongeleai taiñ raza” (Wechekeche); y “Nación mapuche” (Weliwen). Todos estos títulos tienen algo en común y es que aluden al pueblo Mapuche y a la pertenencia étnico-cultural de los creadores textuales. Esta alusión se hace a través de diferentes denominaciones que corresponden a varios aspectos relacionados a la cultura, como la posición histórica, la afirmación identidad y la unidad política, respectivamente.

En cuanto a las relaciones de tipo architextual, podemos agrupar los textos según un criterio genérico-musical, vale decir según el estilo con el que se pueden identificar o clasificar. En este sentido tenemos las canciones en las que se escucha un estilo rock (ambos textos de “Pirulonko” y “Pewmayen”); las que tienen influencias del RAP (“Inchin ngeiñ”); del raggamufin (“Ragga mongeleai taiñ raza”); o bien, de la trova (ambos texto de “Weliwen”).

La hipertextualidad es otro tipo de relación que se puede establecer entre estos textos, aunque se presenta en una cantidad significativamente menor, ya que en tan sólo un texto hay una relación de derivación. En otras palabras, existe un texto A que da origen a un texto B, el que presenta una reinterpretación del original, sin cambiar su sentido total.

Estas características coinciden con las del texto “meli meli”, el que encuentra su hipotexto en el poema de Elicura Chihuilaf. La innovación que se realiza es la musicalización del mismo, razón por la cual diremos que este hipertexto que es la canción de “Pirulonko” deriva mediante el mecanismo de imitación como una continuación del texto primario. La “continuación” es una forma de imitación seria de la obra original, complementándola y prolongándola.

En cuanto a la última forma de transtextualidad que revisaremos respecto de los textos analizados -la intertextualidad- diremos que ella no se presenta directamente en las canciones como una relación de co-presencia textual, por lo cual esta relación no se encuentra expresada como tal.

Sin embargo existen similitudes que son ineluctables al momento de realizar este tipo de análisis general, como es el caso de la función de visibilización política y cultural, como una estrategia de resistencia que se presenta prácticamente en todos los textos, salvo en el texto “meli meli”, donde existe una función de retradicionalización. Sin embargo es el factor ideológico, que subyace al texto en general, y por su puesto a la función que este cumple, el que sí es un factor común a todos los textos, incluyendo

la excepción se nombra arriba, ya que la retradicionalización es también una forma estratégica de resistencia cultural. Es por estas razones que lo que verdaderamente conecta a todos estos textos, a veces con notables diferencias de toda índole (musical, formal, estética y semántica), es la ideología que hay tras ellos y se transmite simbólicamente en variadas formas. Esta ideología tiene como principal característica el presentar un discurso ligado a la resistencia político-cultural, que es expresado tanto a través de la fusión musical como del mensaje. También la caracteriza un fuerte fundamento cultural, amparado en el *rakidum* o “filosofía de vida” mapuche, que es lo que conecta a todos los creadores textuales entre sí: su pertenencia étnico-cultural.

Existe otra similitud importante de recalcar, que es la forma en que en los textos se construye la identidad, la que en la mayoría de ellos se hace a través de un mecanismo dialéctico que opone la figura del mapuche versus la del *winka* o invasor. Algunas veces en los textos se percibe que esta separación se hace a nivel personal, sobre todo cuando se interpela a los auditores, pero aún siendo así existe una lectura simbólica de esta oposición dialéctica, que es la que confronta más que a dos tipos de personas, a dos sistemas de vida, dos formas de ver el mundo que son antagónicas por la naturaleza del sistema político-cultural y social que las moldea. Concretamente nos referimos al sistema político-económico que rige la gran parte de la sociedad occidental, incluyendo la chilena, la que promueve valores y objetivos que van completamente en contra de la cosmovisión mapuche. De allí derivan los conflictos y la contingencia que muchas veces se denuncia en el arte mapuche actual. Tal es el caso de los textos “Mapuche en la historia”, “Escudos de España”, “Ragga mongeleai taiñ raza”, “Nación mapuche” y “Una sola lucha”.

En el caso de los textos faltantes (“*Inchin ngeiñ*”; “*Meli meli*” e “*Inche kidungen*”) existe una particularidad y es que en ellos también se realiza esta separación, pero de manera indirecta o por omisión. La estrategia textual que se utiliza para ello, que es común a estos textos restantes, es la de centrarse en la propia afirmación de la identidad, la definición del yo como parte indivisible de su dimensión socio-cultural. Es a través de esta estrategia que se realiza la diferencia. La pregunta que

cabe realizar ahora es: ¿diferenciarse de qué o de quién? Y la respuesta está en el párrafo anterior, diferenciarse del winka, pero esta vez a través de la omisión, ya que sin nombrarlo se pretende ser diferente: “Inchin ngeiñ”, nos dice “Wechekeche”, es decir “nosotros somos”, somos mapuche y nuestra forma de vida gira en torno a esta condición cultural y no a otra, la de la cultura mayoritaria. Así también se presenta el texto “Inche Kidungen” y más indirectamente el texto “meli meli”, probablemente porque no está escrito por quienes lo musicalizan y apunta más que nada a contar acerca de una manifestación cultural importante dentro del pueblo Mapuche.

Cabe destacar que estas similitudes que se han desarrollado hasta ahora, se han hecho de forma paralela a los tipos de relaciones transtextuales que se vieron más arriba, puesto que ellas no responden a las categorías teóricas que se analizaron.

Finalmente debemos precisar en este análisis general, panorámico si se prefiere, aquello que diferencia a estos textos entre sí. A nivel musical las diferencias son genéricas y técnicas. A nivel del texto escrito algunas diferencias son perceptibles de inmediato, ya que son explícitas, como el uso del mapudungun, del castellano o de la mezcla de ambos en un mismo texto, según sea el caso; el tema de los textos también es variado; los recursos estilísticos; y finalmente los elementos propios y ajenos que se utilizan en cada uno cambian, por ejemplo el caso de los instrumentos: se utilizan mayoritariamente instrumentos propios, como en el caso de las canciones de “Weliwen” y el texto “Inchin ngeiñ”, así como se utilizan sólo instrumentos ajenos en los temas de “Pirulonko” o la mixtura entre ellos, como el caso de los textos restantes. Otras diferencias son menos perceptibles, como la focalización del emisor textual, que en los textos varía entre distintas perspectivas determinadas por factores culturales y políticos; y como actitud del mismo, la que está presente en el texto según la intención que éste tenga, ya sea enunciativa, apostrofica y/o carmínica.

V. DISCUSIÓN Y CONSIDERACIONES FINALES

Tras este largo proceso de investigación, en el que se ha profundizado en variados aspectos relacionados con el desarrollo de la música mapuche actual, se ha llegado a ciertas conclusiones que son relevantes para este trabajo, en cuanto constituyen el resultado de la investigación llevada a cabo.

En primer lugar se debe señalar que la música mapuche actual es efectivamente un espacio de expresión, resignificación y validación de la identidad cultural, puesto que ella es el vehículo expresivo de un grupo de jóvenes que sienten la necesidad de crear, en un espacio social culturalmente diverso, un punto intersticial donde se entrecruzan las características culturales que los conforman como personas con una identidad propia, vale decir un tercer espacio de carácter intercultural, del que las creaciones artístico musicales sean su objetivación. En otras palabras, podemos afirmar que la música mapuche actual es uno de los factores que genera las condiciones para la expresión de la identidad propia, en un espacio intercultural regido por sus propias reglas.

La resignificación de la identidad se encuentra dentro de los textos musicales, ya que a través de los mecanismos y recursos de toda índole para la creación artística se deja ver una reformulación del significado original de algunos elementos, sobre todo culturales, los que se ponen al servicio del fin último de los textos: la resistencia y recuperación cultural.

Por otra parte tenemos que la validación de la identidad de los jóvenes artistas mapuche ante el medio social es una realidad, porque se han logrado posicionar como un grupo culturalmente diferenciado del resto de la sociedad, lo que también es una forma de resistencia político-cultural.

Tras estas consideraciones podemos concluir con propiedad que la hipótesis de esta investigación se ha comprobado a la luz de los análisis textuales individuales y generales que se han hecho.

En cuanto al análisis textual diremos que en él se evidencia la forma en que los textos introducen diversas estrategias musicales y textuales para cumplir con determinados objetivos y funciones que desean otorgarles los creadores textuales. Además, un análisis de carácter general como el que se ha realizado sobre la base de las nociones de transtextualidad arroja como resultado que entre los textos analizados se encuentran relaciones de tipo architextual, puesto que ellos se agrupan según criterios genéricos (estilos musicales); también existen relaciones hipertextuales en cuanto los textos derivan de otros, sobre todo en el caso de la musicalización de poemas (texto “meli meli” de Elicura Chihuilaf y su musicalización en la canción de “Pirulonko”). Los otros niveles de transtextualidad no se encuentran en los textos analizados, sin embargo hay otro tipo de características que los conecta entre ellos, como los son la ideología que los subyace, en cuanto a la resistencia cultural y al “rakidum” mapuche y la forma de construcción de las identidades presentes en los textos.

En segundo lugar se debe señalar que los objetivos de trabajo planteados al comienzo de este largo proceso, han sido cumplidos satisfactoriamente, puesto que se han logrado comprender las diferentes manifestaciones de la música mapuche actual de forma holística, integrando puntos de vista y categorías de análisis que se refieren a todas las dimensiones que un texto puede alcanzar en la semiósfera en la que se encuentra, concluyendo que es perfectamente compatible un texto artístico que contenga diversas estrategias y mecanismos de resistencia y recuperación cultural con los procesos de enseñanza en las escuelas de la región, ya que son una herramienta muy eficaz que va en apoyo de la construcción y reafirmación de la identidad cultural de jóvenes mapuche y no mapuche.

En tercer lugar se debe precisar que, en el aspecto musical, los textos que aquí se han analizado no representan una “amenaza” a la música tradicional mapuche, en el

sentido de que éstos no desvirtúan los propósitos culturales de ciertas expresiones musicales, por el contrario, propician el uso de instrumentos, ritmos y cantos de la tradición mapuche, los que al mezclarse en el espacio textual y ser componentes de una nueva propuesta estética, se hacen masivos, conocidos y/o reconocidos por los receptores de los textos. Además, a través ellos pueden surgir, al momento de enfrentarse a estos textos, la identificación de otras personas con la dimensión cultural mapuche, que reconoce las canciones como “música mapuche actual” precisamente por el uso de instrumentos tradicionales. Cabe destacar que este “reconocimiento” cultural se hace también a través de la lengua usada, ya que este elemento es uno de los principales factores de reconocimiento y pertenencia étnico-cultural.

En cuarto lugar diremos que se ha comprobado el hecho de que la interacción de lenguajes, musical y verbal, al provenir de distinta tradición cultural, otorga los textos analizados una particularidad característica, la que hace que podamos diferenciar estas piezas de otras canciones pertenecientes a los diversos estilos que se cultivan (rock, trova, RAP, entre otros), vale decir que otorga al sistema estético del texto la autonomía necesaria para que podamos clasificarlas como parte de una nueva tendencia en la tradición musical: *música mapuche actual*.

En quinto lugar se debe mencionar el hecho de que propuestas para la enseñanza como las que aquí se plantean pueden tener una trascendencia vital para el mejoramiento de las relaciones sociales y el diálogo intercultural, en cuanto ellas promueven la adquisición de competencias culturales que moldean un perfil de ciudadanos comprometidos con la tolerancia a otras formas culturales y con la libertad de que cada cultura; que, por minoritaria que ésta sea, pueda expresar su forma particular de ver el mundo y que esa cosmovisión sea considerada desde los espacios del poder, para que aquellas culturas que no se sienten cercanas a un determinado modelo económico-político y social, puedan también ser respetadas en su propia forma de vida y no invisibilizadas y reducidas a través de la violencia física e ideológica, para que no se interpongan en el camino de modelos avasalladores, como el que hoy día impera en gran parte de la sociedad mundial.

Finalmente debemos decir que no es posible dejar de lado los aspectos ideológicos en temas como este, ya que por una parte el mismo objeto de estudio tiene alcances ideológicos por naturaleza, y por otra, el pensamiento político de quien escribe está plasmado, tal como el de los artistas en sus canciones, en esta investigación, que como fin último se propuso colaborar en la apertura de un espacio entre los estudios formales del arte para la música mapuche actual, la que tiene méritos artísticos para ser puesta bajo el análisis del lente teórico occidental y ser considerada como una herramienta de utilidad entre lo más fundamental para la construcción de una sociedad más respetuosa, tolerante e igualitaria desde todo punto de vista: la educación popular.

ANEXO

I. LA INVESTIGACIÓN

Nos planteamos el siguiente problema de investigación, expresado en forma de interrogante,

¿Es la música compuesta de elementos propiamente Mapuche y fusionada con ritmos y estilos marcadamente urbanos y de tradición occidental un espacio de expresión, resignificación y validación de la identidad originaria en un contexto de asimetría cultural?

A la luz de esta interrogante es que surgen variables que intervienen tanto en la hipótesis como en los hechos musicales que conforman la muestra de la presente investigación, tales como la construcción y/o reafirmación de la identidad cultural y la histórica situación de resistencia cultural que ha adoptado el pueblo Mapuche desde la conquista hasta nuestros días.

1. Hipótesis:

Los textos musicales que han aparecido producto del choque e influencia cultural, propia de la dinámica intercultural, pasan por un proceso creativo caracterizado por la necesidad compartida de expresión de la identidad cultural propia.

La resignificación y validación de la misma identidad, son procesos que están marcados por la interpenetración de elementos propios y representativos de cada cultura. Es así como se presentan productos estéticos provistos de una significación profunda en la cual se fusionan estas influencias recíprocas, lo que implica un proceso

de deconstrucción cultural y estética y, a su vez, de validación de elementos culturales propios del pueblo mapuche frente a la cultura chilena y occidental, cuestiones que se conjugan para dar forma a las distintas obras musicales que se analizarán. La validación cultural comprende la aceptación de cánones estético-musicales occidentales y de igual forma la utilización, fuera de los espacios tradicionalmente aceptados por la comunidad mapuche, de elementos culturales propios, lo cual le otorga a la obra musical la función de visibilización en un contexto de hegemonía cultural.

Las obras, como innovación, introducen la función de resistencia y recuperación cultural, lo cual apunta en la dirección de la resignificación y validación de la identidad originaria, respectivamente.

Con todos estos antecedentes y la proposición de la hipótesis de trabajo es que estamos en condiciones de plantearnos los siguientes objetivos para la investigación:

2. Objetivo general:

- Comprender las manifestaciones musicales mapuche actuales en relación a la expresión de la identidad cultural a través de diferentes estrategias para la resistencia y recuperación cultural, y a su posible utilización en las escuelas, principalmente de la región.

3. Objetivos específicos:

- Observar en las manifestaciones musicales mapuches actuales el proceso de reafirmación y/o construcción de la identidad cultural vinculada a la resistencia cultural.
- Establecer cuáles son los mecanismos y funciones a través de los cuales los creadores mapuche actuales validan sus propuestas estético-musicales ante la

tradición cultural, en cuanto arte mapuche, y en cuanto expresión de la resistencia y recuperación cultural.

- Establecer nexos entre la música mapuche actual y el proceso construcción y reafirmación de la identidad cultural de los estudiantes mapuches de establecimientos y/o escuelas de la región de la Araucanía.

II. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Proponer los pasos metodológicos a seguir, para una investigación con estas características supone delimitar desde el tipo de investigación hasta la forma en que se realizará el análisis textual, los criterios para la selección del corpus y de la muestra, las lineamientos de la propuesta pedagógica, entre otras cosas.

1. Estrategia de investigación.

1.1 Investigación Exploratoria

El tipo de investigación que se ha emprendido es exploratoria-descriptiva, ya que el tema que en él se aborda no ha sido estudiado con anterioridad, sino en algunos artículos y libros, como la ya citada investigación de los docentes Mabel García, Hugo Carrasco, Verónica Contreras “*Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*”, libro en el que se habla del arte mapuche en general, pero poco se dice la música mapuche actual. Así también se han encontrado investigaciones que dicen relación con la música tradicional, como la realizada por Jaime Hernández entre los meses de agosto de 2000 y febrero de 2001, titulada “*La música mapuche-williche del lago Maihue*”⁶³, la que incluye un CD y un libro explicativo con fotografías, que documentan la investigación.⁶⁴ Por otra parte, otro libro que habla de la música mapuche, es el de José Pérez de Arce titulado “*Música Mapuche*”⁶⁵, el cual es el primer libro que habla de este tema, pero también se refiere a la música tradicional. Otros artículos y entrevistas que hablan de los mapuche urbanos y el surgimiento de una nueva estética en el arte mapuche actual se encuentran en diversos sitios web⁶⁶, pero

tampoco se perfilan como investigaciones que den cuenta de la música mapuche actual y sus características. Otros trabajos e investigaciones acerca de la música mapuche se han realizado recientemente, como la tesis de Diego Tapia⁶⁷, dirigida por Jorge Martínez Ulloa, la que se centra en el concepto de “newen”, pero otra vez dentro de la música tradicional. Quizás el trabajo de investigación más cercano a la temática que aquí se trata es la tesis de Paola Linconao Caniulaf⁶⁸ *“La reconstrucción de la memoria ancestral en las temáticas de bandas rock mapuche de la región de la Araucanía”*, la que aborda el tema de la música mapuche actual. La diferencia con la presente investigación es que aquí se abordan una variedad de estilos musicales, realizando una panorámica general del estado de la música mapuche actual, vinculada con la identidad y la función de resistencia y reivindicación cultural.

Finalmente está el artículo ya citado del Musicólogo y compositor Jorge Martínez Ulloa *“La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”*, el cual es un artículo que más que referirse a la música mapuche actual, como lo hace la presente investigación, se refiere al contexto y forma de producción musical de los mapuche urbanos y la creación o recreación de espacios culturales tradicionales en la urbe.

Es por este motivo que algunos datos recabados, apreciaciones y análisis propuestos en este trabajo pueden constituir una base importante para el desarrollo de trabajos posteriores, en esta línea investigativa. Es este alcance de la investigación el que da el carácter de “exploratoria”.

1.2 Investigación descriptiva

Por otra parte esta investigación se puede clasificar como descriptiva, en lo que a su objeto de estudio se refiere, ya que en ella se intentará dar cuenta de las principales características que tiene la música mapuche actual, sus influencias y rasgos distintivos. Así lo plantean Hernández, Fernández y Baptista en su metodología de la investigación: *“Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas,*

grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (Hernández, et al; 1991)⁶⁹.

2. Análisis y corpus

2.1 Análisis

El tipo de análisis que se realizará estará centrado en algunos textos que se establecen como representativos de la música mapuche actual. El concepto operativo de “texto” que aquí utilizaremos, tal como se ha señalado en el capítulo anterior, dice relación con las unidades de sentido que conviven en el espacio cultural (semiósfera) y que se relacionan entre ellas, provocando procesos de lectura que son fructíferos en cuanto a la producción de nuevos significados e interpretaciones, las que aportan una cuota de significación al mismo texto (función creativa). Al ingresar un nuevo texto al espacio de la semiósfera, éste tenderá a rearticular el sistema, por lo que se hará necesario que el lector realice un proceso de creación de lenguaje, que se adapte al nuevo texto, para así poder generar una lectura e interpretación capaz de resignificar aquello que el texto contiene, formando parte de la cadena textual, aquello que Lotman denomina “Continuum semiótico”.

En la situación particular de los textos que tratamos aquí, este espacio de la semiósfera -el intercultural- se encuentra cruzado por significados que devienen de dos culturas diferentes, lo que demanda un mayor esfuerzo por su decodificación, donde el mismo espacio textual se territorializa simbólicamente compartiendo los rasgos y formando parte de la dinámica social de intercambio de elementos culturales de una y otra tradición cultural.

Dado que la noción de texto es una noción central para la comprensión del problema es que nos centraremos en el análisis textual, para dilucidar la cuestión de fondo del presente trabajo: la comprobación o refutación de la premisa que la música mapuche actual es un espacio de expresión, validación y resignificación de la identidad

originaria en un contexto de asimetría cultural; en otras palabras, reflexionar acerca de si la conformación de esta nueva semiósfera está compuesta de textos que sean el mecanismo artístico que canalice la expresión de la identidad cultural de los jóvenes mapuche.

2.2 Criterios de selección

El corpus ha sido elegido según algunos criterios que se especifican a continuación.

Criterio 1

Diversidad geográfica al interior del territorio mapuche actual.

Se considera relevante que las bandas seleccionadas para integrar el corpus pertenezcan a distintas zonas geográficas, ya que este factor nos da la opción de contrastar el trabajo musical que realizan agrupaciones constituidas por jóvenes que habitan en las grandes urbes con el de otras que pertenecen a zonas urbano-rurales.

Criterio 2

Diversidad de estilos para la expresión musical

En pos de una visión de conjunto del fenómeno musical mapuche actual es que se ha considerado el hecho de que estas agrupaciones presenten una diversidad de estilos musicales, los que se tornan, a su vez, representativos de ciertas formas de ver el mundo que comparten grupos de jóvenes dentro de la sociedad. Es por esta razón que se han incluido bandas con estilos como: rock, hip-hop, trova, entre otros. Respecto a esto último, cabe destacar que estas “tendencias” se multiplican, ya que la aparición de nuevos estilos en el último tiempo ha sido vertiginosa y es por ello que agrupaciones como “Wechekeche ñi trawün” cultivan estilos muy diversos entre sí. Claro que esta situación responde también a ciertas estrategias que utiliza esta agrupación en cuanto a la difusión que puedan alcanzar sus canciones.

Criterio 3

Factor étnico-cultural.

Es relevante considerar que las agrupaciones musicales que practican la fusión musical, integrando en un mismo texto las influencias musicales occidentales y mapuche, sean integradas por jóvenes que tengan ascendencia mapuche, ya que al ser así existe en ellos un cierto dominio de elementos como la lengua y conocimiento de varias prácticas culturales, las que eventualmente se incluyen en las temáticas de las obras que crean. Esta situación se da en el caso de que a través de la enseñanza familiar y la participación en prácticas culturales tales como fiestas, ritos, rogativas, entre otras, se hayan adquirido estos conocimientos, pero no siempre las familias participan activamente de estas prácticas, generando así un proceso aculturación.

a) Composición étnica

Se han privilegiado bandas de música donde la mayoría de sus integrantes se reconozcan a sí mismos como mapuche. Normalmente estas bandas están conformadas por mapuches y no mapuches, por lo que se distinguen distintos niveles de competencia cultural entre los integrantes, en aspectos como el manejo de la lengua, la relación con el mundo mapuche rural, y en este sentido, con algunas prácticas culturales, entre otros factores. Esta competencia cultural está íntimamente ligada a cómo se conciben fenómenos como el arte y su función, además de fenómenos socio-políticos que acontecen en la cotidianeidad (contingencia). Incluso el factor étnico incide directamente en los aspectos formales de las diversas expresiones artísticas, lo que da ciertos rasgos característicos a los textos musicales y artísticos mapuche en general.

b) Utilización de elementos culturales propios de la cultura mapuche

Por otra parte conviene explicar que una de las consideraciones que se toma como fundamento para clasificar algunas expresiones artísticas como pertenecientes al

mundo mapuche, es que están hechas por mapuches o, en su defecto, contienen una cantidad significativa de elementos propios del canon cultural mapuche, por ejemplo el uso y manejo del mapudungun. Es por ello que estos grupos seleccionados están, en su mayoría, integrados por jóvenes de origen mapuche, los que en el proceso de creación artística dejan su impronta, la que encuentra su raíz en la identidad cultural de quien es el creador, el artista.

Criterio 4

Vigencia de los grupos en el espacio público y producción musical.

Finalmente se ha considerado la vigencia de las bandas en los espacios públicos, de la cual los principales indicadores son la cantidad de presentaciones que estos realizan y la cantidad de material editado (y por tanto disponible ya sea en la red u otros registros). En primer término, se considera la producción musical porque en ella radica, en gran parte, el reconocimiento social que tengan las distintas agrupaciones, en conjunto con las presentaciones en lugares públicos. En segundo término, la vigencia de un grupo depende de lo prolífico que éste sea en cuanto a su producción artística, pues sus canciones se van renovando, entregando nuevos mensajes acordes con las situaciones que se presentan en el ámbito social y político, ya que como se verá, los grupos, en su mayoría abordan temáticas contingentes, y sobre la base de estas temáticas crean sus canciones. Además de estas razones podemos aludir el hecho de que a mayor cantidad de producciones tenga una banda mayor es el espectro temático que pueden abordar sus obras, ya que existe una gran posibilidad de tratar temáticas variadas, no tan sólo referentes a la contingencia, sino a aspectos culturales generales y, por lo tanto, es mayor el número de jóvenes los que, virtualmente, lleguen a identificarse con los mensajes que entrega una determinada agrupación musical.

A partir de estos criterios de selección es que se han escogido algunas agrupaciones musicales que responden a estos criterios y que, por lo tanto, son representativas de la gran y creciente cantidad de bandas que cultivan la música fusión mapuche.

2.3 Selección del corpus

Las bandas seleccionadas para integrar el corpus y realizar este análisis son las siguientes: “Pirulonko”; “Pewmayen”; “Wechekeche ñi trawün” y “Weliwen”. Ellas han sido escogidas por responder a los criterios estipulados anteriormente. Así tenemos el caso de “Wechekeche ñi trawün” y “Pirulonko”, que son agrupaciones de Santiago y Temuco, respectivamente. Por otro lado está el caso de Pewmayen y Weliwen que son grupos que se han formado en Padre las Casas y Loncoche, respectivamente. Por otro lado en cuanto al criterio n° 2 se han seleccionado bandas que sean representativas de una diversidad de estilos, entre ellos: “Pirulonko” y “Pewmayen” (rock); “Weliwen” (trova); y en el caso de “Wechekeche”, el estilo de ellos es misceláneo por tratarse de una agrupación que reúne a distintos jóvenes, los que muestran distintos intereses y preferencias musicales. Sin embargo el grupo “Wechekeche” se ha tomado como representativo del hip-hop, entre otros estilos que se presentan en su propuesta musical. También el criterio n° 3 se cumple en relación a la pertenencia étnico-cultural. Finalmente, el último criterio se ajusta a la situación de todas las bandas, ya que ellas constantemente realizan presentaciones en espacios públicos y tienen a su haber un número significativo de canciones y/o producciones (en el caso de “Wechekeche”).

Razones de elección de cada una de las bandas:

Pirulonko (Temuco, Región de la Araucanía), cuya formación original es: Cristian Collipal (voz), Sergio Caniuqueo (bajo), Gastón Pinto (guitarra), Paolo Castillo (guitarra), Edgardo Cisternas (batería) y Freddy Peña (chelo)⁷⁰.

Esta banda ha sido seleccionada, en primera instancia, por ser la primera agrupación que hizo una propuesta estético-musical de carácter mapuche. En este sentido Pirulonko es la banda pionera en hacer “rock mapuche” en la región, lo cual marca un precedente en el quehacer artístico regional y nacional, dando paso a un nuevo proyecto estético y a una nueva forma de plantear la cultura mapuche, captando la

atención de muchos jóvenes que se sienten identificados con esta forma de vivir la cultura propia, en un contexto urbano marcado por la exclusión y asimetría cultural. Además de ello, esta agrupación cumple con los criterios establecidos para la selección del corpus, formándose en Temuco (1997), cultivando el estilo rock, siendo mapuches y reconociéndose como tales, haciendo uso varios elementos culturales propios y, por supuesto, manteniéndose vigentes en el espacio público a través de presentaciones y participando en actos político-culturales en pro de las demandas del pueblo mapuche.

Pewmayen (Padre las Casas, Región de la Araucanía), cuyos integrantes son: Pablo Sandoval Hueche (voz e instrumentación Mapuche), Carlos Epul (batería), Nawel Huisca (bajo e Instrumentación Mapuche), Rodrigo Riquelme (Guitarra, Pifilka) y Angelo Riquelme (guitarra).

La razón fundamental para la elección de esta banda es que ella cultiva el rock mapuche, pero desde la perspectiva de la denuncia política, utilizando instrumentos mapuche y siendo representativos de una zona urbano-rural. Además presenta algunos rasgos innovadores en el aspecto musical, respecto de otras bandas rockeras, por ejemplo los definidos ritmos mapuche (canciones basadas en el ritmo del choyke purrun), la utilización de instrumentos tradicionales y su fusión armónica con las letras de sus canciones, cantadas en español, a diferencia de Pirulonko, quienes privilegian el canto en mapudungun.

Wechekeche ñi trawün (Santiago, Región Metropolitana), cuyos integrantes son: Paul Paillafilu (hip-hop, salsa, cumbia rock, soul, raggamufin, dance hall, ranchera), Axel Paillafilu (hip-hop), Mauricio Llancapán (rock), Cristian Cuyanao (rock) y Felipe Llancapán (rock)⁷¹.

La agrupación Wechekeche ñi trawün, ha sido considerada en esta investigación, en primer término por ser una banda de alto impacto mediático. Son reconocidos a nivel nacional como internacional, suscitando gran interés entre las personas debido a su propuesta de fusión musical mapuche, la cual se mueve en estilos tan diversos como el

rap, raggammufin, cumbias, rancheras, punk rock, entre otros, con predominancia en el rap y raggammufin.

Además de este impacto mediático y social que produce la banda, ellos se formaron en Santiago (región metropolitana), razón por la cual sus integrantes son el ejemplo más claro de lo que el escritor mapuche David Aníñir denominaría “mapurbes”, vale decir mapuches urbanos, jóvenes que han crecido y se han formado en las grandes ciudades, encontrando o reencontrando su identidad cultural y ciertos espacios de expresión de la misma en diversas formas artísticas, sino identificándose con ellas, en una ciudad donde los espacios culturales de las personas de origen mapuche son muy reducidos, salvo por la acción de algunas agrupaciones mapuche. Es en este contexto de la gran urbe donde se forma esta banda, que realiza la fusión musical de variados estilos y pone su arte al servicio de la denuncia política, la contingencia social y de mensajes dirigidos a los jóvenes mapuche relacionados con la valorización de la cultura propia y el autorreconocimiento orgulloso de ser “gente de la tierra”.

Claramente esta banda cumple con los criterios establecidos, resaltando entre ellos el que dice relación con la vigencia en los espacios públicos, ya que fuera de su prolífico trabajo musical (5 producciones discográficas editadas), su actualización ante la contingencia es constante. Ejemplo claro de ello es su canción referida al pasado terremoto vivido en el país, donde se plasma cómo se explican estos fenómenos naturales desde la cosmovisión mapuche y su relación con la ñuke mapu (madre tierra).

Finalmente está el grupo **Weliwen** (Loncoche), del que no se han podido obtener los nombres de sus integrantes.

La razón principal por la que se ha escogido este grupo radica en el estilo que ellos cultivan. Su fusión más apegada a la trova, pero con temáticas mapuche, utilización de instrumentos tradicionales y algunos cantos en mapudungun y otros en castellano, hacen de esta agrupación una de las pocas que realiza este tipo de fusión y, por lo tanto, se torna de fácil reconocimiento para el auditor no especializado.

El criterio de diversidad geográfica aquí cobra mayor validez, ya que “Weliwen” pertenece a un sector rural de la comuna de Loncoche y se han hecho conocidos en el ámbito urbano por su alta participación en actividades públicas de conmemoración (la muerte de jóvenes mapuche en recuperaciones territoriales) y actos de apoyo a movilizaciones (recientemente la huelga de hambre efectuada por mapuches al interior de recintos penitenciarios en varias ciudades), entre otras actividades.

2.4 Análisis textual

Por otro lado, el análisis textual se realizará desde una perspectiva semiótica, de la cual no se tiene registro o antecedentes, salvo en las excepciones que se han nombrado más arriba, las cuales tampoco presentan un panorama general del fenómeno de la música mapuche actual, ni incorporan un análisis de textos como el propuesto. Este análisis se realizará a través de un modelo que intentará cubrir los aspectos relevantes que se encuentran al interior de los textos musicales seleccionados para analizarlos en función de cómo estas expresiones artísticas concretas se relacionan con el fenómeno social de la resistencia y recuperación cultural; y por otra parte, si estos textos, como representativos de los principales estilos en los que se cultiva la música mapuche actual, se convierten en un espacio de expresión, resignificación y validación de la identidad originaria.

2.5 Categorías de análisis

A través de la proposición de categorías de análisis que dicen relación con algunos de los conceptos fundamentales tratados en el marco teórico, se pretenden establecer los parámetros entre los que oscilará dicho análisis. Estas categorías se encuentran referidas a los procedimientos y estrategias formales, semánticas, pragmáticas, de construcciones de sentido, musicales y culturales que se pueden encontrar en algunas de las obras de estos grupos ya mencionados. Sobre esta base se proponen concretamente las categorías de análisis para las unidades textuales, en

primera instancia, y para las relaciones textuales, en segunda instancia. En ambos casos éstas integrarán aquellos elementos de índole cultural y las referidas a los aspectos meramente textuales, sin olvidar, por supuesto, que ambos aspectos analizados se interrelacionan en el espacio semiótico real, en la semiósfera donde ellos actúan como los creadores de un espacio cultural intermedio.

Se proponen, entonces, las siguientes categorías de análisis para las unidades textuales:

2.5.1 Formales: Soportes, técnicas y lenguajes.

Los soportes corresponden a aquello en lo que se sustenta el texto, su “materia prima”. En el caso de los textos musicales se da que todos comparten un mismo soporte: el sonido. Pero también son un soporte los formatos electrónicos como el MP3, por ejemplo, el que colabora con la masificación que los textos pueden alcanzar al ser transmitidos en este formato a través de la web. Hecho bien conocido es que el medio masivo de comunicación por excelencia, que parece ser el más abierto, y en este sentido libre de censura (al menos más que la televisión o las radios), es la Internet y que utilizando las posibilidades que éste brinda a sus usuarios, se pueden crear páginas web, “blogs”, “facebook”, “myspaces”, entre otros espacios virtuales en los que se difunden, no sólo las obras de la música mapuche actual (las que deben emplear este formato de sonido), sino una gran cantidad y variedad de textos del arte mapuche en general. Otros soportes que se utilizan para la difusión musical son el CD y el cassette. Este último ya no se emplea, pero cuando comenzaron a hacer su aparición las bandas de música fusión mapuche, sí se grababa en este formato, que ha ido desplazando el avance tecnológico dando paso a los discos compactos (CD’s) y al formato MP3.

Acerca de las técnicas podemos decir que son aquellas que dicen relación, por una parte, con el aspecto meramente musical, y que van desde los instrumentos utilizados hasta la forma en que se mezclan los tempos, armonías, melodías y otras técnicas musicales, tanto en lo vocal como lo instrumental. Por otra parte se emplean

ciertas técnicas de distinta naturaleza en el texto escrito, por ejemplo si este está versificado, si posee rimas o tiene una métrica especial.

En cuanto a los diversos lenguajes que se relacionan en el texto musical, podemos encontrar que a nivel formal los textos a analizar poseen la estructura común de la canción occidental, por lo que también encontramos la misma interacción de lenguajes que en ella: el lenguaje verbal y el lenguaje musical, componentes fundamentales de la pieza. En el lenguaje verbal podemos observar el componente lingüístico, en qué lengua se canta o está escrita la canción (en este caso mapudungun o castellano). Este hecho es de la mayor relevancia, porque la lengua es un componente importante de reconocimiento de la identidad, un componente cultural que otorga unidad y a su vez diferencia o separa dos ámbitos culturales. Es también a través del lenguaje que podemos diferenciar de forma más explícita la pertenencia de una obra a una u otra esfera y tradición cultural.

En cuanto al lenguaje musical diremos que en él se conjugan ritmos, timbres de voz, melodías y armonías, elementos que como en todo lenguaje se conjugan de una forma especial para comunicar ciertas emociones y mensajes.

2.5.2 Semánticas: Tema del texto, enunciador, claves textuales, elementos propios y ajenos.

En cuanto a las categorías semánticas podemos señalar que estas se harán cargo de analizar aquello que dice relación con el significado de los textos, vale decir que introducen el análisis del texto escrito, incluyendo el tema, la focalización del enunciador, actitud lírica, claves textuales y, finalmente, los elementos propios y ajenos que en él se pueden hallar.

2.5.3 Pragmáticas: Función del texto y contexto de producción.

En cuanto a las categorías que incorporan en el análisis factores socio-culturales diremos que ellas aportan una dimensión al análisis que lo complementa y relaciona al texto con su contexto, con la semiósfera. Las categorías pragmáticas se encargarán de analizar aspectos como la función que cumple el texto en relación al espacio extra-textual y el contexto de producción, vale decir desde dónde se enuncia el texto en cuanto a las circunstancias sociales de su producción.

2.5.4 Construcción de sentido: Ideología y globalización, construcción de identidades.

Las categorías de construcción de sentido dicen relación con las ideologías subyacentes a los textos así como a la construcción de imágenes que identifican al “otro”, lo que en el caso de los textos de la música mapuche actual se traduce en la construcción de identidades al interior del texto del “mapuche” y del “chileno” o bien del winka, pero siempre en una relación dialéctica, de oposición o antagonismos.

2.6 Relación entre unidades y análisis general

Así mismo se proponen categorías de análisis para las relaciones entre las unidades textuales, las que se harán en dos niveles, puesto que las relaciones transtextuales se dan tanto entre los textos de una misma agrupación, como entre todos los textos que componen la muestra.

Para ello se utilizará la propuesta teórica del francés Gérard Genette, el cual define la transtextualidad como aquellas relaciones, que de forma explícita o implícita, conecta un texto con otros. Estas relaciones se dan en cinco niveles distintos, o bien, hay quiénes lo interpretan como cinco tipos de transtextualidad, entre los que se cuentan los siguientes: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad e intertextualidad. Pero como todo modelo de análisis y las categorías que en ellos se

proponen, de estas formas de transtextualidad sólo se pueden percibir algunas de ellas en los textos que aquí se analizarán. Sin embargo se puede adelantar que son cuatro tipos los más relevantes para efectos de esta investigación: la paratextualidad, en lo que se refiere a los títulos de las canciones; la architextualidad, en cuanto a su dimensión genérica, lo que aplicado a los textos musicales se traduce en el estilo al que pertenecen; la hipertextualidad, en el caso de los textos que derivan de otros (hipotexto); y la intertextualidad en cuanto a las relaciones de co-presencia de otros textos en las canciones seleccionadas, a través de alusiones u otros mecanismos. Se dejará de lado la metatextualidad, dado que los comentarios y/o críticas de los textos no caben en nuestra muestra.

En otro aspecto de este análisis general, de carácter “panorámico”, se considerarán aquellos aspectos que diferencian un texto de los otros, puesto que las relaciones de transtextualidad sólo atienden las similitudes entre los textos, dejando fuera aquellos aspectos que los diferencian y muchas que veces los enriquecen y perfilan como textos originales, que marcan un precedente en su ámbito de influencia y en la semiósfera en la que operan.

Cabe destacar que esta segunda instancia de análisis consta de dos partes. La primera de ellas se realiza tras el análisis individual del segundo texto de cada grupo, donde en un apartado se precisan qué tipo de relaciones transtextuales existen entre las dos canciones analizadas. La segunda parte de este análisis es la que dice relación con el estudio de las relaciones transtextuales entre todos los textos de la muestra de esta investigación para complementar lo anterior de manera más rigurosa, con una perspectiva sistémica que dé cuenta de las similitudes y diferencias entre ellos.

3. Muestra

Los textos que conforman la muestra que se analizará han sido escogidos mediante una “selección aleatoria controlada”, método que consiste básicamente en escoger dos textos (los dos primeros) de los álbumes o discos de los grupos que se han considerado en esta investigación. Se le denomina selección aleatoria controlada, por el

hecho de que la selección no ha sido completamente al azar, pero tampoco ha sido completamente controlada por el investigador, básicamente para no dar lugar a dudas acerca de la fidelidad del análisis y de la posible manipulación de los resultados del mismo. Así, a través de este proceso de selección de las muestras, se tratará de demostrar si en los textos (cualquiera que se escoja de entre el repertorio de las bandas) está presente la función de resistencia y recuperación cultural y si ellos, como representativos de la música mapuche actual, conforman, como un sistema estético establecido y diferenciado, un espacio de expresión, resignificación y validación de la identidad originaria.

Los textos particulares que se analizarán se separarán por autoría y las categorías antes establecidas se aplicarán a cada uno de ellos por separado. Cabe destacar que las canciones seleccionadas, han sido extraídas de los mismos cds o se han obtenido de la información que los mismos miembros del grupo han proporcionado. Los textos que se utilizarán serán los siguientes:

“Pirulonko” (rock mapuche): del disco “Wayontu Mapu”

- Texto n° 1: “Inche kidungen”
- Texto n° 2: “meli meli”

“Pewmayen” (rock mapuche): del disco “Mapuche en la historia y en la lucha”

- Texto n° 1: “Mapuche en la historia y en la lucha”
- Texto n° 2: “Escudos de España”

“Wechekeche ñi trawün” (hip-hop y fusión mapuche)⁷² del disco “Wechekeche Ûlkantun”

- Texto n° 1: “Inchiñ Ngein”
- Texto n° 2: “Ragga Mongeleai”

“**Weliwen**” del disco “En vivo en Lanco”

- Texto n° 1: “Nación Mapuche”
- Texto n° 2: “Una sola lucha”

Finalmente hay que dejar establecido que el análisis se hará respetando el orden de las categorías que han sido propuestas, las que se aplicarán texto por texto, explicando cómo se encuentran y expresan en cada uno, acudiendo a la información proporcionada por uno o más integrantes de los grupos, como a la interpretación personal, cuando proceda.

4. Canciones utilizadas en la muestra.

En este trabajo se han utilizado ocho textos musicales de cuatro grupos distintos, para el análisis que se ha llevado a cabo. Pero un análisis con características como las que aquí se presentaron, no puede ser comprendido por los lectores de forma íntegra si éste no conoce las canciones, que como textos musicales no existe otra forma de conocerlos si no son escuchados. Es por este motivo que se ha incorporado un CD en formato MP3 con las canciones que constituyen la muestra analizada.

5. Apoyo en entrevistas

Como ya se ha mencionado, el análisis que se pueda realizar de estos productos artístico-musicales se concentrará en las posibles interpretaciones y/o lecturas que de ciertas obras y propuestas estéticas se puedan hacer, para lo cual será necesario acudir a las fuentes directas, vale decir a la información que puedan proporcionar los propios creadores acerca de sus obras y de su situación como usuarios de la cultura, la que eventualmente permita realizar trayectos lectores pertinentes a sus estrategias de creación, muchas de las cuales están en directa relación con la cultura de origen de estos artistas. También el dar a conocer ciertas significaciones tales como las ya mencionadas es de gran importancia, ya que sin ellas no sería posible lograr una lectura acabada y

una interpretación pertinente de la música mapuche actual, en especial de la muestra seleccionada en este trabajo.

Para poder alcanzar esta información, que es herramienta y medio para la comprensión del fenómeno artístico-cultural que se aprecia en el arte mapuche actual, se utilizará la modalidad de la entrevista estructurada, aplicando un cuestionario a alguno de los integrantes de las bandas que conforman dicho corpus. Será a través de esta modalidad que se recopilará la percepción de los propios creadores frente a sus producciones musicales, pero también a través de la información que proporcionen los entrevistados se podrá concluir parte del metadiscursio artístico que mantienen los artistas que hacen música mapuche, así como sus conexiones con la contingencia política, con la tradición cultural y con sus procesos internos en la construcción de sus propias identidades, elementos que son centrales en esta investigación. Las entrevistas han sido realizadas en distintos momentos de acuerdo a la disponibilidad de los entrevistados y a su ubicación. Las preguntas han sido previamente elaboradas, razón por la cual se habla de un tipo de entrevista estructurada, no así las respuestas, ya que ellas han sido esbozadas por los sujetos entrevistados en el momento de su formulación. Esto se ha preferido que sea así para que las respuestas de las personas a las que se les ha aplicado este cuestionario sean más “puras”, en el sentido de su elaboración y de la información que de ellas se pueda extraer, la cual no ha sido previamente planificada por los sujetos entrevistados.

Cabe destacar que estas entrevistas son complementarias al estudio del corpus, lo que no significa que sean menos importantes, ya que en ellas se ha vertido mucha información que ha facilitado el análisis. Ellas se encuentran transcritas de forma íntegra en el apartado “anexos”, que cierra esta investigación.

Se presenta, entonces, el instrumento con el cual se ha recopilado la información, el que se traduce en un cuestionario de preguntas abiertas, previamente formuladas, a través del cuál se guiaron las entrevistas realizadas, las que se han

transcrito y que se encuentran en los anexos de esta investigación. Este instrumento está acompañado del objetivo que se persigue al aplicar el mismo.

El objetivo principal de realizar las entrevistas a los músicos mapuche es comprender en profundidad ciertos aspectos que dicen relación con la creación musical en su conjunto (estilos, temáticas, aspectos musicales, etc.), la elección de ciertos procedimientos y estrategias textuales, los discursos que los creadores textuales manejan acerca del fenómeno del arte mapuche actual y la conciencia que puedan tener los mismos acerca de la utilización de ciertos recursos en sus obras, tanto de nivel textual, como socio-cultural, en cuanto la expresión artística es reflejo de las dinámicas socio-culturales.

III. TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS

Entrevista n° 1. Christian Collipal, vocalista del grupo Pirulonko.

Nombre del grupo: Pirulonko

Nombre del integrante: Christian Collipal

1.- a.- ¿Te reconoces como mapuche? ¿Provienes de una familia mapuche? ¿Cuál es tu lof? ¿Participas en él, cómo?

- Christian: Sí, claro que me reconozco como mapuche. Yo vengo... mi familia viene de Boroa, de Rapa Boroa, de la comunidad Collipal. Mi familia, toda mi familia que vive en el campo vive allá, vive en la comunidad, allá en Boroa.

- *Me imagino que vas recurrentemente para allá...*

- Christian: Ahora no he ido tanto, porque como estoy viviendo más al sur, me cuesta más ir, pero sí, claro que mentemos lazos y contacto; nos visitamos...

- *¿Y tu vas si te invitan a un nguillatun?*

- Christian: Sí, claro. Aunque el nguillatun ahí por hartó tiempo no se celebraba, pero ahora empezó de nuevo a celebrarse hace un par de años.

- *¿Y por qué no se celebraba?*

- Christian: Porque en algunos lugares se dejó de practicar no más. Por la influencia también, porque hay mucha influencia del catolicismo ahí. Por la “misión Boroa”, pero eso se ha ido cambiando. Hace como 4 años que retomaron el nguillatun ahí.

- *b.- ¿Cómo te relacionas con la contingencia política, los problemas históricos y la posición de resistencia que ha tenido el pueblo Mapuche?*

- Christian: Bueno, porque uno tiene apego a su cultura está igual atento a lo que pasa, atento a los procesos que se están viviendo.

- *¿Consideras que la música que realiza el grupo es música mapuche, por qué?*

- Christian: Esa yo creo que es una pregunta que la gente se hace ¿no?, si es realmente mapuche o no. Bueno, si nos remitimos estrictamente a lo tradicional, no sería música mapuche, porque la música mapuche estaría supeditada a la tradición y a lo que la tradición dice qué es lo que es la música mapuche y también al espacio de la comunidad. Pero como hoy en día la realidad ha cambiado muchísimo y de alguna manera la vida mapuche también ha cambiado, entonces ha habido que ir enfrentando ciertas realidades que son... que hay mucha inmigración de la población mapuche a la ciudad, que muchas generaciones de mapuches se han criado en la ciudad, entonces en esos espacios no había espacio para la música mapuche, en los espacios de la gente joven no habían espacios donde la gente pudiera sentirse identificada y qué se sentía identificada la gente en ese tiempo era el rock, las bandas musicales y todo eso. Entonces de ahí parte la necesidad de incluir el rock, de incluir a la música mapuche la música que se está haciendo ahora.

- *En ese tiempo no existía algo similar al “rock mapuche”, era algo nuevo.*

- Christian: Volviendo al tema de si es mapuche o no es mapuche, yo creo que sí, en la medida en que son mapuches los que la están haciendo, entonces ya no parte de una recreación solamente, sino que también de una creación en el arte mapuche. Entonces, claro, eso provoca polémica y provoca discusión, pero si yo tuviera que considerarla como mapuche o no mapuche, tendría que decir que es mapuche, en el sentido que va al rescate de la cultura, al uso del idioma, a crear a través de la propia lengua.

3.- *¿Qué opinión tienen los otros miembros del lof acerca de la música que ustedes hacen?*

- Christian: Bueno, yo no vivo en la comunidad, por lo menos en mi comunidad no vivo. Ahora estoy en la comunidad de Lloncura, que es otro sector acá en el sur (...) bueno, depende, hay como muchas reacciones, pero por lo menos al público que yo quería llegar, creo que ha tenido reacciones positivas, porque la idea del grupo era llegar a la gente joven, llegar a los mapuches que viven en la ciudad, a los mapuche urbanos, al mapuche que nació en la ciudad y también al mapuche joven en general y encuentro que en ese sentido sí tuvo harta llegada, porque mucha gente en una etapa como de búsqueda de identidad, ha escuchado a los Pirulonko y se ha sentido como identificada y de alguna manera ha gatillado como una conciencia estética y una conciencia cultural a ciertos sectores de personas.

- *Me imagino que la gente que tiene más edad, si se enfrentaran a ese tipo de expresiones, sería distinta la reacción...*

- Christian: Sí, es bien particular eso, porque hay gente que le gusta, gente anciana que dice “está bien lo que están haciendo, está bueno”. Yo creo que los ancianos son los menos preocupados de ese tema, porque ellos ven que uno está reactivando la cultura de alguna manera en el medio urbano. Igual por lo menos gente como longo que han escuchado, a lo mejor se ríen un poco por los mensajes que uno tiene en las canciones, o el nombre del grupo, pero fuera de eso, también se dan cuenta de que es algo serio y generalmente hay apoyo. Y cuando ha habido conciertos han estado largos y la gente se para, aplaude, y esos son signos de que hay una buena recepción.

4.- *¿Cómo ha sido tu proceso de asumir la identidad mapuche y cómo esto se representa en tu música y la del grupo?*

- Christian: Bueno, eso ha sido desde chico en realidad. Es que yo tuve la suerte de que mis viejos me dejaron ir mucho al campo cuando niño, así que eso repercutió hartito, entonces yo tenía mis tías que eran solteras y yo era muy regalón de mis tías, me la pasaba en el campo todo el verano, en invierno también iba, me quedaba hartito tiempo

con ellas, cuidaba ovejas, por ahí me juntaba con otros niños y jugábamos palín, andaba a caballo, viví las cosechas, salíamos a cazar con los tíos, escuchaba en el fogón hablar a los tíos en mapuche, cuando hablaban de cosas con los más antiguos, con los más viejitos, siempre hablaban en mapuche, entonces había como ese espíritu y ese espíritu se quedó, de alguna manera, siempre presente en mí, a pesar de que yo en algunos momentos estaba en la urbanidad, sabía que de alguna manera había una cultura distinta ahí, que me pertenecía y que no era solamente lo que se me mostraba en la escuela ni lo que se me mostraba en la educación. Porque yo siempre tuve dudas en la educación, por ejemplo cuando empezaban a pasar el tema de historia, es como... hay una contradicción ahí, y esa contradicción, yo creo que a todos los mapuches les pasa que no la entienden, que no la logran asumir de primera. Porque se habla de los araucanos y después de los mapuches y después que vienen los williches y los pikunches y uno no entiende todas esas diferencias que inventan de alguna manera, esas clasificaciones históricas de los “araucanos” y todo eso y al final yo pensaba que “araucanos” era otro pueblo. Tenía esas confusiones... porque hay una contradicción en la historia y esa contradicción quien pertenece al interior del pueblo o quien lo siente desde adentro, no la entiende.

Entonces la formación de mi identidad se mezcla con esa vivencia en el campo, en la comunidad, en Boroa, se mezcla con mis tíos y se mezcla con mi abuelo. Mi abuelo ahí es un personaje importante.

- Él te enseñó varias cosas, me imagino...

- Sí... él más que tener un discurso, era su manera de ser no más. La manera en que él preguntaba las cosas. Yo me daba cuenta que en su manera de presentarse, de conocer a otro, había algo distinto al resto de la gente. Entonces mi abuelo era un tipo muy creativo también. Yo creo que eso influyó. Él era maquinista. Él tenía su propio taller. Él mismo fundía sus materiales para hacer piezas, hacer martillos, de todo. Todo lo hacía él a mano. Tenía tornos de madera mecánicos, sabía de mecánica, tenía cualquier afición... yo creo que la parte creativa viene por ahí.

- *¿Cómo se refleja ese proceso de acercarte cada vez más a la identidad como mapuche y finalmente decir “sí yo me asumo como tal” en la música que haces?*

- Christian: No, no fue la música, en realidad fue mucho antes.

- *Pero como se refleja en la música que tú haces*

- Christian: Claro. Primeramente se refleja en que existe la necesidad de crear música mapuche, de crear una estética propia con el mundo mapuche... en el momento en que tú identificas necesitas pensar en “un mundo en mapuche”. Un mundo en mapuche significa un mundo donde hallan cosas en mapuche, como la música, como el arte, como el cotidiano y eso necesita que quien tiene conciencia se ponga a actuar y a ser, en lo que se pueda, consecuente frente al tema.

Yo en ese sentido creo que el arte mapuche... esa idea de reducción que hay, del lof y toda la cosa, que por supuesto que es importante en el sentido energético para uno, pero es una cosa de ahora. Eso como que todo tiene que estar en la comunidad y la comunidad. Y antiguamente los viejos, antes de la reducción, los viejos salían, iban de aquí pa'ya, iban a Argentina, volvían. Porque el concepto del territorio era más amplio. Entonces ahora como que todo se redujo a la reducción. Entonces como que ahí se da todo. Y ese concepto hay que volver a romperlo y recuperar los espacios que eran nuestros. O sea la ciudad de Temuco está creada en territorio mapuche y es espacio nuestro y hay que intervenirlo. Hay que entrar ahí, entrar con la música, entrar con la estética nuestra y hacerla presente en todo lo que se pueda, para crear un equilibrio por lo menos en términos estéticos frente a la realidad que la ciudad de Temuco y otras ciudades de acá de la región tienen una afluyente del mundo mapuche importante.

5.- *Pasando a otro tema. ¿Cómo caracterizan al mapuche y al winka en los distintos textos musicales que componen, es decir que visión tienen de cada uno?*

- Christian: Es que en la música mapuche que hago yo no estoy hablando prácticamente del tema del winka. No se habla... no hay un lenguaje político muy panfletario, sino que va más bien hacia lo interno, pero de la misma manera, tu sabes que lo micro es lo macro o lo macro es lo micro, es como lo que sucede al interior de un sector, también puede suceder al sector de los winkas y toda la cuestión.

6.- *¿Cuál es la función o el fin que tiene la música que realizan respecto de la situación de resistencia cultural?*

- Christian: aa. Mucho. Porque, primeramente, como estaba hablando de la idea intervenir con una estética propia dentro del espacio urbano. Segundo, darle importancia al idioma, o sea, tú cachai que la mayoría de las canciones que la mayoría de las mayoría de las canciones que hablan del tema mapuche en Pirulonko prácticamente están en mapudungun todas. Entonces primeramente tenemos que usar el idioma, tenemos que practicarlo, tenemos que hacerlo visible, no esconderlo dentro de la ciudad, no solamente dejarlo en el tema de la reducción; salir de ese trauma pos guerra que tenemos de la reducción y sacarlo y expresarlo donde sea. Tú sabes que hay mucha gente que tiene “tranca” de hablar en mapudungun, lo entiende perfectamente, todo, y no lo habla y eso es por un trauma, un trauma que no le permite hablar su propia lengua y manifestarse en esa lengua, a pesar de que la entiende entera. Entonces eso hay que irlo rompiendo. Yo creo que ahí, la idea de Pirulonko era eso, rescatar el idioma, hacerlo presente, hacerlo valer, ponerlo al mismo nivel, demostrar que se puede hacer música, rock, cualquier música, hip hop o la huevada que sea en el idioma de uno.

- *¿Qué recursos musicales y de puesta en los escenarios emplean para este objetivo?*

- Christian: En que la puesta en escena de Pirulonko tenía esa cosa como “ritualística” y tenía como la idea de... la idea es como que si uno está presagiando algo con las canciones, presagiando lo que viene: “estamos mal, está muriendo la cosa, estamos dejando que se muera la cosa” entonces qué vamos a hacer, yo, a los espíritus les digo “qué vamos a hacer” esta cuestión está muriendo, está muriendo todo, la lengua, la

cultura, el rakidum, todo está muriendo. Entonces que la gente se cuestione hacia adentro ¿Por qué estamos dejando que esto muera? ¿Por qué estamos dejando que este sistema nos haga escondernos, nos haga reprimir la esencia de la cual somos parte? Esa es como la idea.

7.- *¿Por qué la elección de un (os) determinado(s) estilo (s) para concretar su propuesta?*

- Christian: Mira, porque en ese momento era lo que “estaba pegando”, porque personalmente en ese momento yo escuchaba Víctor Jara, Silvio Rodríguez, esos eran como mis... la música que a mí me gustaba, pero yo sentía que era un reto hacer rock en mapuche, partió como un reto y claro, al final me terminó también gustando la idea de hacer rock... o de hacer música en general, en ese momento no importaba si era probar si se podía hacer como música punky, o si se podía hacer como un poco más rock...

- *Con otros instrumentos, de repente con cello... ahí hay una fusión importante a nivel de los instrumentos. Al utilizar, por ejemplo, el chelo que es de una tradición más docta con las guitarras eléctricas...*

- Christian: Si po... es que yo vi a bandas de otras partes, europeas, que cantaban en otro idioma y usaban esos instrumentos y dije yo: “por qué no los podemos usar nosotros”, por qué no podemos demostrar que nosotros podemos... y darle la misma intensidad, trabajar al mismo nivel de intensidad estético- mapuche, pero con otros instrumentos, eso era... para mí era un desafío, en ese momento era un desafío.

10.- *¿Qué elementos integran de la música mapuche tradicional ancestral al estilo musical que ustedes tienen?*

- Christian: Yo creo que no se integraron en ese momento los instrumentos, porque también quería yo como demostrar que se podía hacer sin los instrumentos y darle la misma intensidad, pero a la vez se integraban los ritmos, porque por ejemplo los ritmos

de “mapu ankay mapu” son como si fuera un kultrun el que está tocando, como más cardíaco, son ritmos cardíacos. Son como ritmos al ritmo del corazón. Esa era la idea, darle la misma energía pero a través de las guitarras.

- ¿era como el ritmo del purrun? ¿O el ritmo del purrun es otro?

- Christian: eee... el ritmo del purrun es otro. Bueno, en el mundo mapuche existen diferentes ritmos de tocar el kultrun, pero el ritmo del purrun es otro. En esto era como más en el momento del kuymin, como de la tensión en la ceremonia, como de donde uno va diciendo en el ngulam, va diciendo todo, va sacando las palabras, va diciendo o que va a pasar, va presagiando lo que va a venir...

11.- ¿Creen que a través de la música se logra una visibilización y difusión del discurso mapuche frente a la situación política actual?

- Christian: Yo creo que aquí se podría decir que las primeras canciones de Pirulonko están más “tiradas” hacia el machi ül, hacia el canto de machi, más de presagio, más de decir cosas más internas. Están en un lenguaje más poético, más espiritual.

- Entonces no tienen tanto que ver con la contingencia...

- Christian: sí tiene que ver con la contingencia, pero no la de ahora. O sea la canción de Pirulonko de hace 10 años de “mapu ankay mapu”, puede seguir ahora y en 100 años más, porque está bajo el kimun mapuche, está bajo los preceptos del kimun, del manejo del tema de los espíritus...

- Entonces tiene vigencia siempre

- Christian: si po, pa’ mi manera de pensar va a tener vigencia siempre, porque está basado en eso, en el rakiduum.

12.- Y finalmente, ¿Crees que la música que ustedes hacen podría ayudar de alguna manera a la reafirmación de la identidad de jóvenes estudiantes mapuche de educación

media, en cuanto la música mapuche actual es considerada como una herramienta de resistencia y recuperación cultural?

- Christian: Sí claro, de hecho lo ha hecho... de hecho yo creo que muchos huevones que están en el movimiento mapuche o se cuestionaron su identidad como mapuches escucharon en algún momento Pirulonko. Eso fue como “ahh mira igual hay rock mapuche” y ahí... una puerta pa’ entro. Pa’ entrar a reconocerse, a aprender, a saber más qué esta pasando en lo político... o ya cachabay algo y escuchaste a los Pirulonko y como que se te abrió una puerta, “ah, esto yo lo siento como mío también, como parte mío, esto también es mío.

- Entonces, la conclusión que se desea alcanzar con la investigación es si la música mapuche es un proceso de resistencia y de recuperación cultural.

- Christian: Claro que sí, claro que lo es, sin duda. Yo creo que, sin duda, todas las manifestaciones del arte en el mundo mapuche van para ese lado, de la recuperación, de la revitalización del discurso interno, de tratar de levantar ciertas cosas que están dormidas, ponerlas en el tapete...

- Y eso tiene que ver con la resistencia...

- Christian: Si po, ahí se hace esa conexión.

Entrevista n° 2. Nawel Huisca, Bajista e instrumentación mapuche del grupo Pewmayen.

Nombre del grupo: Pewmayen

Nombre del integrante: Nawel Huisca

1.- a.- ¿Te reconoces como mapuche?

- Nawel: Sí

- ¿Provienes de una familia mapuche?

- Nawel: Provengo de una familia mapuche por parte de madre y por parte de mi padre.

- ¿Cuál es tu lof?

- Nawel: Mi lof. Un poco difícil de explicar... si nos vamos por la línea sanguínea paterna, que es como actualmente se utiliza el asunto del lof, sería Chaura, que es la comunidad donde nació mi padre. Que eso es cerca del lago Villarrica, lago Calafquen, esa zona, camino a Lincan Ray, esa sería mi zona. Entonces mi identidad territorial sería Huilliche.

-¿Dónde naciste tú?

- Nawel: yo nací acá en Temuco. Por eso te decía... decidir cuál es mi lof... si yo nací en Temuco, me crié en Temuco, he vivido toda mi vida acá, pero mi padre es Huilliche...

- ¿Y tu madre?

- Nawel: También, son de comunidades... no vecinas, pero cercanas.

- ¿Participas en el lof. ¿Cómo?

- Nawel: Si po. Constantemente voy para allá, por diferentes motivos: familiares, sociales, culturales, porque somos participantes activos de lo que es el Nguillatun, entonces para allá, no fallamos en ese sentido... culturalmente conectados siempre con el lof.

2.- *¿Consideras que la música que realiza el grupo es música mapuche, porqué?*

- Nawel: Pewmayen... siempre la definición que hemos dado a la gente, en todas partes hemos tratado de definirnos como “Rock fusión mapuche”. Hacemos rock y ocupamos elementos de la música mapuche: la sonoridad, ritmos... ocupamos ritmos... principalmente en las composiciones que hace el peñi “colelo” (Pablo Sandoval) se basan en el ritmo del choyke purrun y la mayoría de las canciones están basadas en ese ritmo, o sea esa es la base de la mayoría de las canciones de Pewayen y de ahí ya acompañamos con instrumentos mapuche, siguiendo el mismo ritmo y van quedando la mayoría de los arreglos.

- *Pero entonces tú consideras que no es música mapuche... “pura”... sino que la definición es “rock fusión mapuche”.*

- Nawel: Sí, es que pa’ mí..., no sé si es más “purista”..., pero música mapuche es la que no lleva incluida en su instrumentación otros instrumentos. La música tradicional es para mí la música mapuche. Escuchamos de repente a peñis que hacen rap con elementos mapuche, o cantan en mapudungun, ya no sería música mapuche, sino rap en mapudungun...

- *¿Tú piensas que hay que hacer esa diferencia? Que es más pertinente hablar de “rap en mapudungun” o “rock fusión mapuche”*

- Nawel: Sí, yo creo que es mejor así, porque son cosas muy diferentes. Si fuera “rock mapuche” sería un elemento que se podría incluir en una ceremonia y nunca aparecería

un rock mapuche en una ceremonia. Sería como... no cuadra, para nada. Lo que existe en la ceremonia, ahí se ve lo netamente “mapuche”... y si ponemos algo ajeno... aunque se han incluido cosas ajenas a lo que son las ceremonias. Por ejemplo por allá en mi zona se escuchan clarines o cornetas en vez de tutrukas, ese es el único elemento que se ha agregado. En otras partes se agregaron acordeones, guitarras, pero igual la ceremonia sigue igual... ha cambiado un poco, igual se está, un poco, “occidentalizando”. Hay una... no solamente que ingresen instrumentos, sino que hay otro tipo de ideologías que están ingresando y que de repente... hay ciertas cosas en la ceremonias... hay una base, un núcleo, que no se desmorona, pero sí hay ciertas cosas que van cambiando, se van fusionando.

3.- Si vive en alguna comunidad ¿qué opinión tienen los otros miembros del lof acerca de la música que ustedes hacen?

- Nawel: Sí, hemos conversado, hemos tenido la posibilidad de ir a comunidades, comunidades que siempre están en conflicto, unas comunidades que están en la cordillera, hemos ido a la costa, este fin de semana fuimos a la costa y hemos conversado con lonkos, nos han conversado a nosotros. De repente nosotros nos acercamos, o “colelo”, principalmente él, como es la cara visible del grupo y además que tiene más “bla bla”, más llegá, por ser el vocalista además, los lonkos nos han felicitado y les parece sorprendente... escuchábamos a un lonko, un lonko de la precordillera, de Pullinque, la zona de Pocura, el lonko de ahí (...) hablaba de que le parecía increíble de cómo se puede hacer este tipo de música, o sea, principalmente... bueno, yo creo que igual la relación que se hizo él, es que cuando vamos a comunidades nosotros hacemos música acústica, no enchufado... guitarras sí, guitarras acústicas, pero con trutrukas, kultrun, pifilkas y bajo de repente, igual todo como acompañamiento, y le parece más o menos increíble... yo creo que... uno la rítmica, la rítmica para ellos se les hace bien fácil de... porque es la rítmica que conocen en los ritmos mapuches... pero es por el tipo de letra, el tipo de letra es el que más le llama la atención, de cómo la música, podemos hoy en día llegar, hacer llegar a la gente el tema del conflicto, de lo que está sucediendo en las comunidades, de los atropellos y todo eso

4.- *¿Cómo ha sido tu proceso de asumir la identidad mapuche y cómo esto se representa en tu música y la del grupo?*

- Nawel: Bueno, yo creo que el haber nacido en la ciudad, como muchos de estos grupos que hacemos fusión, que hacemos música, en sí queremos siempre llegar a lo medular, queremos llegar al centro de todo, a lo mapuche. En sí tenemos bastante desconocimiento, a pesar de que tenemos padres hablantes, no todos hablan el cien por ciento, pero sí tienen un conocimiento, pero igual nosotros como jóvenes tenemos nuestras inquietudes y en sí queremos agarrar todo lo que venga a nuestro alrededor que sea mapuche, entonces empezamos... no se po' a adquirir para nosotros, ya sea vestimenta, como identidad propia; después, cuando nos unimos a un grupo, empezamos a buscar un discurso en común, sacar una voz en común, para la gente, que sea nuestra propia identidad, que sea más mapuche, ir adentrándonos cada vez más en lo mapuche "neto" y para ello, también conversamos mucho, investigamos mucho sobre la línea Mapuche antigua, conversando con gente que sabe, con kimche, lonko y cada vez queriendo ser más Mapuche y, quizás en el futuro, eso de ser Mapuche nos aleje un poco de lo que estamos haciendo, del rock mapuche. Quizás vamos a hacer música más netamente mapuche. O quizás vamos a hacer otro tipo de fusiones.

El tema de la identidad, aparte del tema del conflicto, que podemos hablar del tema de las represas, el tema de lo que pasa en las comunidades, allá en temucucui, que es una de las más nombradas. Son temas netamente del conflicto. Pero también tenemos temas que son del ámbito más cultural, se le podría llamar, hay temas como hacia el "pewmayen", como antiguamente una de las formas en que las parejas se unían era a través del "ñapitun", que es el rapto de la novia, como se le conoce, entonces hay una canción entera que habla de eso. Hay otras canciones que hablan del weichafe en sí y también, ahora que vamos aprendiendo más, ya las letras van transformándose y también queremos, como hacemos música, nuestra música nosotros la queremos hacer llegar a la gente, para que, gente sobre todo no tanto para el mapuche que está ahí, in situ, luchando... bueno también, para que siga luchando, pero también para aquellas

personas que desconocen bastante del mundo mapuche, que a través de nosotros, de nuestras canciones, puedan ir conociendo y adentrándose en lo mapuche, o sea ir identificándose como mapuche, por eso que nosotros además investigamos bastante del tema mapuche, para hacer cosas concretas y concisas y con raíces.

5.- *¿Cómo caracterizan al mapuche y al winka en los distintos textos musicales que componen, es decir que visión tienen de cada uno?*

- Nawel: Bueno, en sí igual el grupo... somos un grupo mapuche, pero que no se conforma cien por ciento de mapuches. Hemos varios que son... igual pa' nosotros son peñi, porque están en una misma causa política... si hablamos de qué es Pewmayen, es un grupo político (...)

La lucha en sí no es contra el winka, la lucha, a pesar de que siempre existen roces, ya sean raciales, ya sean en el trabajo, en el colegio, en distintas partes, la lucha del mapuche, como nosotros la vemos, como yo creo que es, es con el estado. Nuestras letras reflejan más o menos de qué forma el mapuche lucha contra el estado. Es el estado el que reprime, son los carabineros, que son los "guardianes" del estado... o de los ricos..., entonces la lucha va en ese sentido, no contra el winka.

- O sea la lucha no es contra personas, sino contra un sistema...

- Nawel: Sí, contra un sistema, contra el gobierno de turno... o sea "contestatario", como le decimos.

6.- *¿Cuál es la función o el fin que tiene la música que realizan respecto de la situación de resistencia cultural? ¿Qué recursos musicales y de puesta en los escenarios emplean para este objetivo?*

- Nawel: Bueno, el fin es la identificación, llegar a personas que se identifican con la lucha. Hay mucha gente... yo me he dado cuenta de que se habla tanto en los medios de la lucha mapuche, que es como un asunto tremendo. Sin uno va a las comunidades, ve

que las mismas comunidades están divididas y que, en sí, los grupos que están luchando son pocos y ayudan... hemos ido a conversar con los peñis que están presos y ellos mismos nos dicen que la lucha... de que la gente es poca la que hay... la gente no solamente quiere que vaya gente que luche frontal, sino que gente que haga, como nosotros, canciones respecto al tema, gente que haga poesía respecto al tema, que haga notar esta crítica y... como decía, poemas, pinturas... y que se haga notar que hay una lucha... y pareciera que fueran muchos los que están luchando, los que están dando la vida por luchar... nosotros estamos desde otro tipo de trinchera, quizás, un poco, como espectadores también, de pronto quizás nos va tocar luchar también. Yo creo que, en ese sentido, no nos tenemos que tapar los ojos y decir en algún momento a lo mejor igual tendremos que ir a una lucha frontal, fuerte. Y a eso queremos llegar, o sea... identificación, que la gente escuche los temas, que vaya a apoyar a su gente, que vaya a visitar a los presos. Ellos quieren que vaya alguien y les converse algo, o que les lleven un poco de azúcar, que le lleven informaciones de la gente, y con ese apoyo, queremos ir llegando a más gente y que esa gente despierte.

- *¿Y qué recursos musicales ustedes emplean para reflejar esto mismo?*

- Nawel: Claro... el tema de la resistencia, el tema de la lucha, los peñis que han caído, como Alex Lemun, hay un tema "Weichafe Alex Lemun", un tema que se llama "Weichafe", "Escudos de España", todos más o menos apuntan a la misma letra. Recursos musicales... utilizamos la fuerza del rock, un rock casi "metálico". Por la misma influencia que tuvieron mis compañeros, que son los fundadores de Pewmayen, que ellos vienen de una base rock-metalera... ellos se criaron escuchando "Megadeth", son bastante "trash". De hecho los dos guitarristas tienen una banda de "death metal", súper pesa'o. aparte de Pewmayen, tienen la parte "oscura"... El vocalista se crió escuchando temas súper melódicos, el tiene un rango vocal bien alto, entonces, bien variado, y en sí la música... esa es como la primera base... después ya parte composición, parte porque el vocalista, "colelo" (Pablo), el hace las letras y la música y él se basa en una lucha social. Él, por vivir en Padre las Casas, es un lugar donde hay mucho movimiento social, hay campamentos, juntas de vecinos, entonces el tiene

mucho de la lucha social y de por ahí saca mucho de lo que es Víctor Jara. Víctor Jara es como nuestro gran referente, “letrístico”, musical y además después les sumamos el rock de Megadeth, de Halloween, crea toda esta fusión, con la temática mapuche.

7.- *¿Por qué la elección de un (os) determinado(s) estilo (s) para concretar su propuesta?*

- Nawel: Bueno, como decía la otra vez un peñi, “el chino”, en una entrevista, Pewmayen... bueno que, en realidad, yo soy el más nuevo del grupo, ellos comenzaron en el liceo, ya todos tenemos cerca de treinta... bueno... pasado de los veinticinco para no ser... tan extremo... empezaron haciendo rock, haciendo covers, ya comenzaron en un momento con Los Prisioneros y si hablamos de Los Prisioneros, ya tienen una letra, tienen un estilo musical “anti sistémico”, después ya fueron más rock, más pesado, pero siempre en la línea Megadeth que tiene esa cosa también anti sistémica, anti gobierno, anti Bush. Y por qué rock... porque era lo que teníamos más a mano. Es como la influencia que tenemos todos. Yo... mi influencia un poco más rock, rock más clásico, me gusta más el rock nacional, igual tuve una etapa más metalero, pero fue un período, me gusta más el rock, un poco la música más melódica, me gusta más el jazz, cosas así.

8.- *¿Se incorpora la utilización de instrumentos mapuches? ¿Quién toca y cómo aprendió?*

- Nawel: Claro, lo que pasa es que cuando “colelo” hace las canciones, él toma su guitarra de palo, entonces siempre la base rítmica es siempre la del choyke purrun, en la mayoría de los temas, ya después entre nosotros les hacemos los arreglos... ahí sobre todo “el chino” es el que se maneja con los arreglos, él es como el “director de orquesta”, entonces ahí le agrega otras partes, porque tiene unas partes melódicas de guitarras y cosas, que no iban incluidas antes en la canción, después ya las canciones se alargan mucho más.

- *Y ¿quién toca los instrumentos mapuches ahí?*

- Nawel: Entre todos tratamos de hacer instrumentos mapuches... el Pablo, yo y el “el chino” son los que más tocamos instrumentos mapuches. Esperamos que cada uno vaya ingresando cada vez más instrumentos mapuches. Cuando yo ingresé al grupo hacía instrumentación mapuche.

- *¿Y tú que instrumento tocas?*

- Nawel: eee... kultrun, pifilka, trompe, casi todos menos trutruka.

- *¿Y cómo aprendiste a tocar?*

- Nawel: Fui aprendiendo, bueno igual como tengo conexión con mi lof, nunca he fallado en tocar pifilka, tocar kultrun. Además de niño siempre estuve inserto en un grupo de niños mapuche que hacían actividades, celebrábamos We tripantu. Tenemos una agrupación en la sociedad “newen” que tiene una agrupación de niños, éramos como veinte o más, durante aproximadamente más de dos años y ahí conocí mucha gente de las cuales ahora están en el movimiento mapuche... hay una lamien que, por ejemplo se casó con el guitarrista de Pewmayen, que yo la conocí de niña... entonces más o menos de ahí viene todo, mi papá siempre ha sido un interesado de que en nosotros nunca se pierda la cultura. Después de algún modo nos dejó sueltos, “ya hagan lo que quieran”, pero teniendo esa base, mi hermana y yo, siempre hemos seguido con lo mapuche. Yo creo que hemos dejado muchas cosas de lado por aprender mapudungun. De repente hasta pegas... es que estamos haciendo un diplomado con Armando Marileo, y es los sábados, entonces ella tenía pega. la decisión estaba ahí, porque el mismo peñi Armando le había dicho de que él hace mucho tiempo tuvo que elegir, entre ser mapuche o ser winka, ser mapuche siempre es más... por los mismos mapuches siempre se dice... el mundo occidental ve qué lindo es el mapuche, la relación que tiene con la naturaleza, pero en sí el ser mapuche es una cosa bien complicada. Al tener tanta conexión con la naturaleza, a la vez los pasos que tienen que

dar dentro de la misma naturaleza tienen que ser cada vez más cuidadosos, porque todo es una cosa de energías, es una balanza, en todo momento es una balanza, entonces es una cosa de energías. Si en un momento hay una ruptura de energías el afectado es el que rompió la energía y el mapuche por estar más unido todavía a la tierra es mucho más afectado (...)

9.- *¿Se puede hablar directamente de música mapuche aunque se incorporan elementos de la cultura occidental? ¿Por qué?*

10.- *¿Qué elementos integran de la música mapuche tradicional ancestral al estilo musical que ustedes tienen?*

- Nawel: Principalmente los instrumentos y los ritmos.

11.- *¿Creen que a través de la música se logra una visibilización y difusión del discurso mapuche frente a la situación política actual?*

- Nawel: Sí po. Claramente. Es como formar un tipo de personas, por ejemplo, uno escucha a los punk y son letras políticas y Pewmayen son letras políticas, entonces estamos formando un grupo de gente. Me he dado cuenta, sobre todo en los estudiantes, que llegamos hartos también. En los hogares, acá en “Las encinas”, el hogar Pewenche, estamos súper unidos, tenemos buenos amigos en el hogar de Valdivia y... no sé si todos escucharan rock, metal... yo creo que no es tanto por ahí, va más por la letra. Incluso hay gente que les gusta más el punk, no son tan metaleros y les gusta mucho Pewmayen, por las letras. Hay gente que tiene más conocimiento respecto a las letras, otras son más sensibles a la música. Musicalmente somos bien melódicos y creo que eso igual llega

12.- *¿Crees que la música que ustedes hacen podría ayudar de alguna manera a la reafirmación de la identidad de jóvenes estudiantes mapuche de educación media, en*

cuanto la música mapuche actual es considerada como una herramienta de resistencia y recuperación cultural?

- Nawel: Yo creo que muchas personas a las que queremos llegar... quedan un poco lejos del tema de la “reafirmación”, primero tienen que identificarse. Hay mucha gente, peñi, que no se identifican y, como te decía yo, a ése es más o menos al público que nosotros queremos llegar, gente que quizás, mucha gente que se ve beneficiada por tener becas, por tener solamente el apellido mapuche, pero de mapuche, ellos no se sienten mucho... pero primero que haya una identificación ahí... la parte de la reafirmación... yo creo que sí ayuda, pero no creo que sea el total...

- El primer paso, en el fondo, no es ese...

- Nawel: No. Es la identificación. Con la temática... no podríamos decir netamente con lo cultural, porque no hacemos música netamente de mapuches, como hacemos fusión, es más que nada con la llegada, con las letras, si fuera reafirmarse con la música, sería escuchar otras cosas... pa' eso uno tiene que ir a conocer a los viejos que hablan mapudungun, ir a donde ellos, a las comunidades, no solamente en las comunidades hay kimche, aquí en las ciudades hay mucha gente que sabe mucho.

- Bueno, eso era, muchas gracias por la entrevista.

- Nawel: De nada, cuando quiera.

Estas entrevistas se han realizado y guiado a través del siguiente instrumento:

Nombre del grupo.....

Nombre del integrante.....

1.- a.- ¿Te reconoces como mapuche?

¿Provienes de una familia mapuche?

¿Cuál es tu lof?

¿Participas en él, cómo?

b.- Si no eres mapuche, te identificas con el pueblo mapuche y sus costumbres y problemas histórico-políticos, porqué.

2.- ¿Consideras que la música que realiza el grupo es música mapuche, porqué?

3.- Si vive en alguna comunidad ¿qué opinión tienen los otros miembros del lof acerca de la música que ustedes hacen?

4.- ¿Cómo ha sido tu proceso de asumir la identidad mapuche y cómo esto se representa en tu música y la del grupo?

5.- ¿Cómo caracterizan al mapuche y al winka en los distintos textos musicales que componen?

6.- ¿Cuál es la función o el fin que tiene la música que realizan respecto de la situación de resistencia cultural? ¿Qué recursos musicales y de puesta en los escenarios emplean para este objetivo?

7.- ¿Por qué la elección de un (os) determinado(s) estilo (s) para concretar su propuesta?

8.- ¿Se incorpora la utilización de instrumentos mapuches? ¿Quién toca y cómo aprendió?

9.- ¿Se puede hablar directamente de música mapuche aunque se incorporan elementos de la cultura occidental?

10.- ¿Qué elementos integran de la música mapuche tradicional ancestral al estilo musical que ustedes tienen?

11.- ¿Creen que a través de la música se logra una visibilización y difusión del discurso mapuche frente a la situación política actual?

12.- ¿Crees que la música que ustedes hacen podría ayudar de alguna manera a la reafirmación de la identidad de jóvenes estudiantes mapuche de educación media, en cuanto la música mapuche actual es considerada como una herramienta de resistencia y recuperación cultural?

IV. PROPUESTA PEDAGÓGICA

El hecho de estudiar y tratar de comprender cuál es el estado actual de la música mapuche, cuáles son sus efectos en la configuración del entramado socio-cultural como una nueva forma de expresión de la identidad cultural y su resignificación en el ámbito urbano tiene un fin que va más allá del puramente descriptivo y analítico, el cual adopta una forma propositiva en un ámbito clave en la construcción de la identidad de las personas: la educación.

El trabajo docente se relaciona directamente con estos procesos internos que viven sobretodo los jóvenes y adolescentes, ya que es en esta etapa donde se reafirman los rasgos de la identidad personal y cultural, trayendo consigo una serie de actitudes sociales que definen al individuo y proyectan una imagen social de la que éste se hace más consciente, por lo cual la preocupación por definirse a nivel personal y público también aumenta.

Es por ello que esta investigación sobre la música mapuche actual puede ser una herramienta para la reafirmación de la identidad cultural de los jóvenes mapuche, ya que en ella, en cuanto proceso de creación artística, se evidencia el esfuerzo de los jóvenes músicos por generar una propuesta estética distinta que manifieste esta raíz cultural, donde constantemente se realiza una reafirmación de la identidad como mapuche.

Pero esta herramienta no sólo debe ir dirigida a los estudiantes de ascendencia mapuche, ya que en los colegios de la región, si bien existe un alto porcentaje de estudiantes pertenecientes a esta cultura, la gran mayoría son chilenos o poseen una ascendencia sanguínea compartida. Es por eso que se debe pensar en esta característica no sólo de la población escolar, sino de toda la sociedad, la que está contenida en la naturaleza las distintas expresiones el arte mapuche actual, ya que este es por definición intercultural. Por esta razón es aún más pertinente utilizar este recurso como docentes, ya que nace bajo características sociales similares a las que viven los estudiantes.

Además de ello, a través de la puesta en práctica de ciertas estrategias educativas relacionadas al arte se potencian situaciones de entendimiento intercultural en la medida en que los textos de la música mapuche actual, como portadores de significados, generan el diálogo, la discusión y la reflexión crítica en torno a su mensaje. Es por esta situación que se ven reforzadas las competencias culturales y artísticas de los estudiantes, construyendo con y en ellos un perfil de personas con gran sentido de la identidad cultural, conscientes de la configuración multicultural de su medio social y a su vez mucho más tolerantes ante las diversas manifestaciones de otras culturas. Es a través de este efecto que se comienzan a abrir los espacios educativos al diálogo intercultural simétrico, ya no con ribetes impositivos, sino mucho más abiertos a la diversidad, los que fomentan un cambio social necesario en una sociedad multicultural como la nuestra.

Es por ello que a continuación se proponen algunas formas de abordar el tema de la construcción y reafirmación de la identidad cultural con actividades metodológicas, atendiendo a los requerimientos de los planes y programas elaborados por el MINEDUC, en las que se incorporan algunos textos musicales que se han analizado en la presente investigación:

1. Implementación y contexto

La implementación de la propuesta está pensada para los colegios y liceos de enseñanza científico-humanista, especialmente aquellos de las regiones con mayor presencia de estudiantes de origen mapuche (región del Bío-Bío; de la Araucanía y de Los Ríos) y sobretodo a los colegios y liceos “interculturales”. Sin embargo esta propuesta es posible de implementar en establecimientos de otras regiones, ya que el tema de la construcción de la identidad cultural se trata transversalmente.

2. Estudiantes

Esta propuesta pedagógica está dirigida a los estudiantes de tercero y cuarto medio, cursos en los que se implementa la modalidad de formación diferenciada humanístico-científica. Este plan diferenciado, para el subsector de Lengua Castellana y Comunicación tiene como base el concepto de identidad, el cual se trata en sus diversas formas. Nuestra propuesta pedagógica se centrará en la identidad cultural, expresada a través no de la literatura propiamente tal (el programa se llama “Literatura e identidad”), sino que a través de la música, expresión artística que es muy cercana a la literaria.

Es conveniente señalar que la proposición de ciertas actividades metodológicas se realiza atendiendo a la pertinencia entre ellas y los objetivos fundamentales, contenidos mínimos y distribución por unidades que se sugieren en este documento.

3. Objetivos

A continuación se presentan los objetivos para esta propuesta pedagógica, los que difieren de los objetivos de las actividades en sí, que están relacionados con los planes y programas del MINEDUC.

Objetivo general:

- Reflexionar en torno al tema de la expresión de la identidad cultural, a través de la apreciación y discusión de algunos textos pertenecientes a la música mapuche actual.

Objetivos específicos:

- Reconocer el tema de la identidad cultural en diversos textos de la música mapuche y comparar los puntos de vista con textos de otras expresiones artísticas.
- Comprender las estrategias y recursos utilizados en la música mapuche actual para la expresión y validación de la identidad cultural.

- Valorar las diferentes propuestas estéticas del arte mapuche actual como formas de expresión de la identidad cultural.

4. Actividades metodológicas

Objetivos fundamentales:

- *“Apreciar la significación e importancia del tema de la identidad en algunos de sus aspectos y manifestaciones literarias.”*
- *“Valorar la literatura como medio de expresión y de conocimiento de los procesos y problemas de constitución y afirmación de las identidades personales, culturales e históricas.”*

Unidad 1. Aspectos y formas discursivas del tema de la identidad

Contenidos mínimos:

- Reconocimiento de la presencia del tema de la identidad y de la diversidad de concepciones, perspectivas y modos en que él se manifiesta, en situaciones reales de comunicación, en obras literarias y en producciones de los medios.
- Reconocimiento de las relaciones que el tratamiento del tema de la identidad en obras ensayísticas y literarias tiene con las experiencias personales de vida de los estudiantes, y apreciación de su valor y significación formativos en los procesos de conocimiento y comprensión de sí mismos, de los otros y del mundo y de búsqueda, afirmación y reconocimiento de la propia identidad.

Actividades

- Analizan el texto “meli meli” del poeta mapuche Elicura Chihuailaf. Reflexionan en torno al tema del mismo y cómo a través de este texto se presenta la identidad cultural del emisor textual.
- Realizar una comparación del texto anterior con la canción del grupo “Pirulonko” y discutir en torno a la innovación que se introduce a nivel estético.

Unidad 2. La identidad como tema permanente de la literatura.

Contenidos mínimos:

- Investigación acerca del papel de la literatura y el arte (pintura, música, escultura, arquitectura) como expresión de la identidad cultural.
- Participación en discusiones, debates, foros acerca de los rasgos caracterizadores de la identidad cultural en esas manifestaciones.

Actividades

- Investigan acerca de diversas expresiones artísticas que traten algunas problemáticas referentes a la identidad étnico-cultural en Chile. Posteriormente exponen al grupo curso sus observaciones, dando paso a la discusión socializada.
- Escuchan al menos 3 canciones de diferentes grupos que cultiven la fusión musical mapuche (pueden ser los sugeridos en este trabajo u otros). Reconocen y discuten en torno a aquellas características que los hacen distintos a lo comúnmente escuchado en un género determinado. Posteriormente responder: ¿Se forma un nuevo estilo musical a través de canciones como éstas? ¿A través de las canciones escuchadas se logra apreciar un discurso artístico que se relacione con la expresión de la identidad cultural y con la realidad de los estudiantes?

Con estas sugerencias de actividades metodológicas aplicadas al plan diferenciado de Lenguaje y Comunicación se pretende aportar de alguna manera al quehacer docente, que en una región como la nuestra debe necesariamente atender a

necesidades educativas como la comprensión de un medio social culturalmente diverso y no exento de conflictos, producto del choque cultural; y la tolerancia y simetría al momento de instaurar un diálogo intercultural, el cual hasta la fecha se produce bajo la misma dinámica social gastada de una cultura mayoritaria que es dominante e impositiva (no desde las personas sino desde las esferas de poder), y de una cultura minoritaria que es continuamente invisibilizada, y que se ve en la obligación de generar nuevos espacios, por ejemplo a través de la innovación artística, que posibiliten este diálogo intercultural simétrico. En cierto modo es por ello, antes de que ocurra este cambio en la sociedad, que a veces se ve tan cercano y otras más distante que nunca, que la música mapuche actual se plantea como una forma de resistencia y recuperación cultural, en la necesidad compartida por los jóvenes de expresar y validar aquello que se es culturalmente y que si se hace un esfuerzo desde todos los sectores de la sociedad, en especial desde la educación, esta expresión no tendrá que ser “defendida”, porque será aceptada y respetada por el “otro”, por lo tanto la resistencia ante un modelo de sociedad que rompe el histórico esquema de la hegemonía político-cultural frente a los pueblos originarios, no será necesaria.

5. Propuesta Pedagógica

Las características y rasgos distintivos que posee el arte mapuche actual, en particular la rama de la música, potencian la posible utilización de estas expresiones como una herramienta pedagógica que apoye la afirmación identitaria de estudiantes mapuche y la conciencia de otros estudiantes de origen no mapuche sobre la configuración del espacio social intercultural y sobre las dinámicas discursivas y comunicativas (en este caso de índole artística) que en él se generan. Estas se visualizan como expresiones de resistencia cultural frente a la cultura dominante, expresiones que son válidas, tanto como aquéllas de origen foráneo, en cuanto ellas dan cuenta de una realidad local y de una postura política compartida entre la mayoría de los artistas mapuches y de otros jóvenes, frente al actual escenario socio-político. Es por ello que la música mapuche actual es un recurso pedagógico que se puede explotar en pro de una

enseñanza que potencie el diálogo intercultural, la tolerancia y la reafirmación de la identidad cultural de los jóvenes.

La escuela, como agente formador de personas, de ciudadanos e individuos que sean partícipes activos de su entorno social, no puede quedar ajena a esta situación, como tampoco el ejercicio docente, el cual debe siempre actualizarse frente a los vaivenes de una sociedad que cambia cada vez más vertiginosamente. Atendiendo a esta necesidad social, que se traspa al ámbito educativo, es que en esta investigación se pretende aplicar lo relacionado con la música mapuche actual al sub sector de Lenguaje y Comunicación, proponiendo ciertas actividades metodológicas en las que eventualmente se incorporen algunos textos de la música mapuche actual. Ellos se utilizarán, en cuanto textos, para ser analizados en diversos niveles: ya sea la comprensión del sentido global del texto, el análisis del contexto de producción, como expresión de una visión particular del mundo, como portadora de argumentos, como análisis poético (la parte escrita del texto musical), como representación de un discurso artístico local, o como claros ejemplos de expresión de la identidad cultural, entre otras posibilidades.

La trascendencia de esta posible incorporación de los textos musicales mapuche actuales al quehacer pedagógico cotidiano estriba en que, por una parte se hace mucho más atractivo para los estudiantes el analizar textos que se adscriben a estilos musicales más cercanos a ellos, generacionalmente hablando, y así la atención en el aula y la comprensión de los contenidos aumenta significativamente. Conocido es el hecho de que una estrategia de enseñanza que emplea recursos artísticos como la música, es capaz de propiciar un aprendizaje más significativo que los métodos tradicionales, por la innovación que se presenta en las formas de aplicar los contenidos a través de nuevas actividades de aprendizaje. Pero por otro lado -y he aquí lo más relevante de esta estrategia de enseñanza- se fortalece el proceso de construcción y/o reafirmación de la identidad cultural de los educando de origen mapuche, que muchas veces coincide con el proceso que experimentan los autores de los textos que se les presentan, y, en cuanto a los estudiantes no mapuches, se refuerza la conciencia del entorno socio-cultural, sus

características multiculturales, y se potencian entre estudiantes mapuches y no mapuches las relaciones interculturales simétricas, dejando atrás la reproducción de las dinámicas sociales de asimetría cultural, que históricamente se han visto representadas en la escuela.

NOTAS

- * Inscrito en el proyecto de investigación DIUFRO D-109-0010 “Arte mapuche actual: constitución de un sistema estético-cultural propio y diferenciado” de la Universidad de la Frontera.
- 1 Hegel, G.W.F. Introducción a la estética. Editorial Península, Barcelona 1997 (trad. Ricardo Mazo).
- 2 García, Mabel, et. al. Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu. Universidad de La Frontera, Temuco 2005
- 3 García, Mabel. “Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de Autonomía estético-cultural”. Memorias 50 años. Congreso de la federación latinoamericana de ciencias sociales FLACSO. pp. 283-301. Quito. Ecuador. 2009.
- 44 Lenz, Rodolfo. Estudios araucanos. Santiago de Chile 1897.
- 5 Golluscio, Lucía. Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche. En Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, 29-31 de agosto de 1984. Universidad de la Frontera-Instituto Lingüístico de Verano. Temuco 1984.
- 6 Carrasco, Hugo. 1984. Citado en Cuentan los mapuches. Ediciones Nuevo Siglo S.A. Argentina 1995.
- 7 Fernández, César. Cuentan los mapuches. Ediciones Nuevo Siglo S.A. Argentina 1995.
- 8 Núñez de Pineda y Bascuñán, F. Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile. Imprenta del Ferrocarril. Santiago de Chile 1863.
- 9 El rewe es un elemento de carácter sagrado para la machi, éste equivale a un “altar” en la concepción occidental y en él se ven representados las plataformas del árbol cósmico de los mapuche, según los niveles o peldaños que éste tenga, ya que existen rewes de cuatro peldaños que representan los “”meli ñom wenu” (4 lugares de arriba); y los de siete, donde se representan todos los niveles de una concepción vertical del cosmos. Para mayor información véase Grebe, María et. al. Cosmovisión Mapuche. En Cuadernos de la Realidad Nacional. 1972
- 10 Juego tradicional mapuche.
- 11 Ñanculef, Juan. “La filosofía e ideología mapuches”. Ed. Nütram. 1990
- 12 Martínez, Jorge. La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos. En Revista Musical Chilena, Año LVI, Julio-Diciembre, 2002, N° 198, pp. 21-44.
- 13 García, Mabel. Formulación proyecto DIUFRO D109-0010. Universidad de la Frontera, Temuco 2009
- 14 García, Mabel; Carrasco, Hugo. “Insistencias de diálogo. Interrogantes a cerca del estado actual del arte y la poesía mapuche”. Págs.13-22 en Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu. Mabel García B. (Editora). Universidad de La Frontera, Temuco 2005
- 15 Michels, Ulrich. Atlas de música. Alianza Editorial. Madrid 2004 ISBN 84-206-6999-7. 1985.
- 16 Debussy, Claude. Citado por Eugenio Trías en El canto de las sirenas: argumentos musicales. Editorial Galaxia Gutenberg. 2007

- 17 Kant, Immanuel. La crítica de la facultad de juzgar. Ed. Monte Ávila. 1992. En torno a este punto existe una discusión basada en diversas lecturas interpretativas que se han hecho de esta obra de Kant, resultando de ella estudiosos expertos en la filosofía kantiana que lo postulan como no autonomista. Refiérase a este respecto Guyer, Paul. Kant's conceptions of Fine Arts 1989. También respecto de dicha discusión teórico-filosófica se refiere la profesora Inés Moreno en el artículo Kant y la autonomía del arte obtenido del sitio web <http://www.fhuce.edu.uy/public/actio/Textos/6/moreno.pdf>
- 18 García Canepa, Julio. Cultura musical 1. Ángel Estrada. Buenos Aires 1991
- 19 Benvenuto, E.L. Benvenuto, E.G. Compendio de cultura musical 4º año. 7ª edición. Editorial Cesarini Hnos. Buenos Aires 1961
- 20 Ñanculef, Juan. s/f. Citado en Fredes, Ivan. Los Hits de la Música Mapuche.2000. extraído del sitio web <http://www.mapuche.info/news01/merc000906.html>
- 21 Un choyke purrun interpretado por la reconocida artista mapuche Beatriz Pichimalen, visto en un registro audiovisual extraído del sitio web <http://www.youtube.com/watch?v=3rWd9VjRqzM&NR=1>. Este registro data, según la información del mismo sitio, del 13 de octubre de 2007.
- 22 Díaz, R. Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de "Cantos ceremoniales", de Eduardo Cáceres. Revista musical chilena, Volumen 62, N°210, Santiago, diciembre 2008.
- 23 Chihuailaf, Elicura. Recado confidencial a los chilenos. LOM ediciones. Santiago 1999
- 24 Clasificación extraída de la página http://www.mapuche.cl/arte_cultura/instrumentos/index.html
- 25 http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=lirico
- 26 Para mayor información acerca de la evolución musical cítese Comellas, José Luis. Historia sencilla de la música. Ediciones Rialp. Madrid 2006
- 27 Menéndez Pidal, Ramón. Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, 6.ª edición, Instituto de Estudios Políticos. Madrid 1957.
- 28 González, Juan Pablo. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?. En Revista Transcultural de Música N° 12. ISSN:1697-0101. 2008. extraído del sitio web http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm#_ednref1
- 29 Benjamin, Walter. Discursos Interrumpidos I. Ed. Taurus. Buenos Aires 1989.
- 30 Cruces, Francisco. Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. En Revista Transcultural de Música. N° 8 ISSN:1697-0101. 2004. extraído del sitio web <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>
- 31 Reyes Schramm, Adelaida. Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary, Yearbook for Traditional Music (1982)
- 32 Esta cita ha sido sacada de una reedición electrónica de la revista " El Acordeonista" de Madrid, la cual fue publicada entre los años 1952 y 1962, extraída del sitio web personal de Julio Sánchez León: http://web.mac.com/jsanleon/Web_de_Julio_Sanchez_Leon/portada_files/jazz.pdf

- 33 Safire, William. ON LANGUAGE; The Rap on Hip-Hop. 1992. extraído del sitio web: <http://www.nytimes.com/1992/11/08/magazine/on-language-the-rap-on-hip-hop.html>
- ³⁴ (http://www.educared.net/concurso2001/261/hippies_historia.htm).
- 35 Diccionario de la lengua española. Espasa-Calpe. España 2005
- 36 Diccionario de la lengua española. Real Academia Española de la lengua. XXII edición. España 2001
- 37 Hurtado, José. La identidad. A parte rei. Revista de filosofía. nº 28. Julio 2003. Artículo extraído del sitio web: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hurtado28.pdf>
- 38 Méndez, Palmira. Concepto de identidad. Nahuatl, Aghev. México 2008
- 39 Larraín, Jorge. Identidad Chilena. LOM ediciones. Santiago 2001
- 40 Trujillo, Fernando. “En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre la cultura y comunicación para la didáctica de la lengua.” En revista electrónica Porta Linguarium. pp. 23-39 junio de 2005
- 41 Vázquez, Federico. “La resignificación de la identidad como estrategia de resistencia frente al dominio colonial. Belén, Catamarca (siglos XVII-XVIII)”. Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Argentina 2007.
- 42 Bonfil Batalla, Guillermo. Teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. Publicado en Anuario Antropológico. pp. 13-53 Editora Universidade de Brasilia / Tempo Brasileiro. 1988. Artículo extraído del sitio web <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>
- 43 Para mayor profundidad acerca de la teoría del control cultural y explicación de este cuadro resumen confróntese Bonfil Batalla, G. op. cit. Pag. 7.
- 44 Al respecto de la inclusión/exclusión de ciertos textos en el sistema, confróntese a Even-Zohar, Itamar. “Polisistemas de la cultura. El sistema literario”. Artículo extraído del sitio web http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf
- 45 Lotman, Iuri M. Sobre el concepto contemporáneo de texto. En revista electrónica semestral de estudios de la cultura “Entretextos” ISBN 1696-7356. N° 2 Noviembre 2003. Extraída del sitio web <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>
- 46 Lotman, Iuri M. La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Ed. Cátedra. Madrid 1996
- 47 Bonfil Batalla, G. pp. 23-24. 1988. op. cit.
- 48 Morris, Charles. Fundamentos de la teoría de los signos. Ed Paidós. Buenos Aires 1985.
- 49 Talens, Jenaro et al. Elementos para una semiótica del texto artístico. Ed. Cátedra. Madrid 1988
- 50 Lotman, Iuri. Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura. Citado por Jenaro Talens en Elementos para una semiótica del texto artístico. p. 23 1988
- 51 Tsé-Tung, Mao. Conversaciones sobre arte y literatura en el foro de Yenan. Anagrama. Barcelona 1974. Citado por Jenaro Talens en Elementos para una semiótica del texto artístico. p. 24 1988
- 52 Lotman, I. Estructura del texto artístico. Editorial Istmo. Madrid 1982.

- 53 Al respecto se ha utilizado un texto que es fundamental en el estudio de la semiología, del cual se han extraído los postulados básicos que describen el funcionamiento de los códigos estéticos. Cítese: Guiraud, Pierre. La semiología. Siglo veintiuno editores. México 1999 (24 edición).
- 54 Tomado de Álvarez, José. Del monolog(u)ismo del texto al polilog(u)ismo del hipertexto. Ponencia presentada en la Segunda Conferencia de Literatura Iberoamericana. Florida International University 28-30 de octubre de 1999.
- 55 El símbolo (2) significa que el verso se repite dos veces.
- 56 La palabra “bis” significa que toda la estrofa se repite, en este caso el coro de la canción.
- 57 El hecho de que se utilice el formato MP3 como soporte en la mayoría de las obras se explica por la mayor facilidad que otorga al subirlo a la red, por el espacio que éste utiliza, menor al utilizado por las pistas de audio.
- 58 Entrevista realizada por Hernán Scandizzo, el lunes 13 de noviembre de 2006, para el Periódico “Azkintuwe”. Obtenida del sitio web <http://www.mapuexpress.net/?act=publications&id=478>
- 59 Para efectos de esta investigación, la traducción de este texto fue hecha por Christian Collipal, autor del mismo, vocalista de “Pirulonko”, a quién se le agradece su disposición y apoyo.
- 60 <http://www.myspace.com/pewmayen>
- 61 Como parte de este texto está cantado en mapudungun se ha incluido la traducción de éste, hecha por la profesora y académica Jaqueline Canihuan, así como la traducción de otros textos en lengua mapuche incluidos en esta investigación, en su calidad de hablante de mapudungun y lingüista.
- 62 Grebe, M. “El Subsistema de los Ngen en la Religiosidad Mapuche”. Revista de Antropología, Santiago-Chile, s.f. pág. 47.
- 63 Hernández, J. La música mapuche-williche del lago Maihue. Ed. El Kultrun. Valdivia 2002.
- 64 Información extraída del sitio web <http://www.nuestro.cl/biblioteca/musica/mapuche.htm>
- 65 Pérez de Arce, J. Música Mapuche. Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago 2007.
- 66 En sitios como <http://www.mipatagonia.org/modules.php?name=News&file=article&sid=129>
- 67 Tapia Carmagnani, D. El newén, fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología. Santiago de Chile 2007
- 68 Linconao Caniulaf, P. “La reconstrucción de la memoria ancestral en las temáticas de bandas rock mapuche de la región de la Araucanía”. Universidad de la Frontera. Temuco 2010
- 69 Hernández, Roberto; Fernández, Carlos y Baptista, Pilar. Metodología de la investigación. Ed. McGRAW-HILL. Colombia, 1991
- 70 Esta banda no se encuentra tocando actualmente, salvo por su vocalista, quien continúa presentándose en distintas actividades, con las mismas obras pero con un acompañamiento musical y una puesta en escena diferente.
- 71 Esta formación es la que aparece en el disco “Ka Kiñe”, bajo el título “creación musical”. En el disco “Ke viva la raza” aparecen los siguientes nombres, bajo el mismo título: Filutraro (Paul Paillafilu), Millako (Ana Millaleo), DJ Rapiman (Juan Pablo Rapiman), Kalfüllufken (Axel

Paillafilu), Llanka (Mauricio Llancapan). Se sabe que son numerosos los integrantes del colectivo Wechekeche ñi trawün”, pero según la información de estos álbumes, en ellos habrían participado los integrantes ya nombrados.

72 De las agrupaciones musicales seleccionadas para este estudio, Wechekeche ñi trawün es la que cuenta con más producciones, por lo que se ha seleccionado el primer disco editado para extraer las canciones del mismo.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, José. *Del monolog(u)ismo del texto al polilog(u)ismo del hipertexto*. Ponencia presentada en la Segunda Conferencia de Literatura Iberoamericana. Florida International University 28-30 de octubre de 1999.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus. Buenos Aires 1989.
- Benvenuto, E.L y Benvenuto, E.G. *Compendio de cultura musical 4º año*. 7ª edición. Editorial Cesarini Hnos. Buenos Aires 1961
- Bonfil Batalla, Guillermo. *Teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*. Publicado en Anuario Antropológico. Editora Universidade de Brasilia / Tempo Brasileiro. 1988. Artículo extraído del sitio web <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>
- Carrasco, Hugo.1984. Citado por César Fernández en *Cuentan los mapuches*. Ediciones Nuevo Siglo S.A. Argentina 1995.
- Carrasco, Hugo; Contreras, Verónica y García, Mabel. *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera, Temuco 2005.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. LOM ediciones. Santiago 1999
- Comellas, José Luis. *Historia sencilla de la música*. Ediciones Rialp. Madrid 2006
- Cruces, Francisco. *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas*. En Revista Transcultural de Música. Nº 8 ISSN:1697-0101. 2004. extraído del sitio web <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>
- Debussy, Claude. Citado por Eugenio Trías en *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Editorial Galaxia Gutenberg. 2007
- Díaz, Ramón. *Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de "Cantos ceremoniales", de Eduardo Cáceres*. Revista musical chilena, Volumen 62, Nº210, Santiago, diciembre 2008.
- Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe. España 2005
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española de la lengua. XXII edición. España 2001
- Even-Zohar, Itamar. *Polisistemas de la cultura. El sistema literario*. Artículo extraído del sitio web http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf
- Fernández, César. *Cuentan los mapuches*. Ediciones Nuevo Siglo S.A. Argentina 1995.

- Fredes, Ivan. *Los Hits de la Música Mapuche*. Artículo publicado en “El Mercurio Electrónico”. Santiago de Chile Miércoles 6 de Septiembre de 2000. Extraído del sitio web <http://www.mapuche.info/news01/merc000906.html>
- García Canepa, Julio. *Cultura musical I*. Ángel Estrada. Buenos Aires 1991.
- García, Mabel. *El discurso poético mapuche y su vinculación con los "temas de resistencia cultural"*. Revista Chilena de Literatura. Número 68. Santiago 2006.
- García, Mabel. *Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de Autonomía estético-cultural*. Universidad de la Frontera, Temuco 2007.
- García, Mabel. *Formulación proyecto DIUFRO D109-0010*. Universidad de la Frontera, Temuco 2009.
- García, Mabel; Carrasco, Hugo. *Insistencias de diálogo. Interrogantes acerca del estado actual del arte y la poesía mapuche*. Págs.13-22 en *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Rakizuam. *Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Universidad de La Frontera, Temuco 2005.
- Golluscio, Lucía. *Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche*. En Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, 29-31 de agosto de 1984. Universidad de la Frontera-Instituto Lingüístico de Verano. Temuco 1984.
- González, Juan Pablo. *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?*. En Revista Transcultural de Música N° 12. ISSN: 1697-0101. 2008. extraído del sitio web http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm#_ednref1
- Grebe, María Ester. “*El Subsistema de los Ngen en la Religiosidad Mapuche*”. *Revista de Antropología*, Santiago-Chile, s.f. pág. 47.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. Siglo veintiuno editores. México 1999 (24 edición).
- Guyer, Paul. *Kant's conceptions of Fine Arts*. En el Diario de Estética y Arte Crítica, Vol. 47 N° 1, Invierno 1989
- Hegel, G.W.F. *Introducción a la estética*. Editorial Península, Barcelona 1997 (trad. Ricardo Mazo).
- Hernández, Jaime. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. Ed. El Kultrun. Valdivia 2002.
- Hernández, Roberto; Fernández, Carlos y Baptista, Pilar. *Metodología de la investigación*. Ed. McGRAW-HILL. Colombia, 1991
- Hurtado, José. *La identidad*. A parte rei. Revista de filosofía. Artículo extraído del sitio web: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hurtado28.pdf>
- Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. LOM ediciones. Santiago 2001
- Lenz, Rodolfo. *Estudios araucanos*. Santiago de Chile 1897.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Editorial Istmo. Madrid 1982.

- Lotman, Iuri. *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ed. Cátedra. Madrid 1996
- Lotman, Iuri. *Sobre el concepto contemporáneo de texto*. En revista electrónica semestral de estudios de la cultura "Entretextos" ISBN 1696-7356. N° 2 Noviembre 2003. Extraída del sitio web <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>
- Martínez, Jorge. *La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos*. En Revista Musical Chilena, Año LVI, Julio-Diciembre, 2002, N° 198, pp. 21-44.
- Méndez, Palmira. *Concepto de identidad*. Nahuatl, Aghev. México 2008
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. 6.ª edición, Instituto de Estudios Políticos. Madrid 1957.
- Michels, Ulrich. *Atlas de música*. Alianza Editorial. Madrid 2004 ISBN 84-206-6999-7. 1985.
- Moreno, Inés. *Kant y la autonomía del arte*. Extraído del sitio web <http://www.fhuce.edu.uy/public/actio/Textos/6/moreno.pdf> . Julio 2009.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Ed Paidós. Buenos Aires 1985.
- Núñez de Pineda, Francisco. *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*. Imprenta del Ferrocarril. Santiago de Chile 1863.
- Ñanculef, Juan. s/f. Citado en Fredes, Ivan. *Los Hits de la Música Mapuche.2000*. extraído del sitio web <http://www.mapuche.info/news01/merc000906.html>
- Pérez de Arce, José. *Música Mapuche*. Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago 2007.
- Reyes Schramm, Adelaida. *Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary*, Yearbook for Traditional Music 1982
- Safire, William. *The Rap on Hip-Hop*. 1992. extraído del sitio web: <http://www.nytimes.com/1992/11/08/magazine/on-language-the-rap-on-hip-hop.html>
- Talens, Jenaro et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Ed. Cátedra. Madrid 1988
- Tapia Carmagnani, D. *El newén, fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi*. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología. Santiago de Chile 2007
- Trujillo, Fernando. *En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre la cultura y comunicación para la didáctica de la lengua*. En revista electrónica Porta Linguarium. pp. 23-39 junio de 2005.
- Tsé-Tung, Mao. *Conversaciones sobre arte y literatura en el foro de Yenán*. Anagrama. Barcelona 1974.

Vázquez, Federico. “*La resignificación de la identidad como estrategia de resistencia frente al dominio colonial. Belén, Catamarca (siglos XVII-XVIII)*”. Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Argentina 2007.

http://www.mapuche.cl/arte_cultura/instrumentos/index.html

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=lirico

http://web.mac.com/jsanleon/Web_de_Julio_Sanchez_Leon/portada_files/jazz.pdf

<http://www.nuestro.cl/biblioteca/musica/mapuche.htm>

<http://www.mipatagonia.org/modules.php?name=News&file=article&sid=129>

ÑUKE MAPUFÖRLAGET WORKING PAPER SERIES

Editor General: Jorge Calbucura

Diseño Gráfico: Susana Gentil

Nordbø, Ingeborg (2001) The Destiny of the BiobíoRiver. Hydro Development at Any Cost

Working Paper Series 1 Ñuke Mapuförlaget . ISBN 91-89629-00-0

Ibacache Burgos, Jaime, Sara McFall, José Quidel (2002) Rume Kagenmew Ta Az Mapu, Epidemiología de la Trasgresión en Makewe-Pelale

Working Paper Series 2 Ñuke Mapuförlaget . ISBN 91-89629-01-9

Ruiz, Carlos (2003) La estructura ancestral de los mapuches: Las identidades territoriales, los longko y los consejos a través del tiempo

Working Paper Series 3 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-02-7

Loncon Antileo Elisa El Mapudungun y Derechos Lingüísticos del Pueblo Mapuche.

Working Paper Series 4 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-04-3

Ibacache Burgos Jaime, Margarita Trangol, Lilian Díaz, Claudia Orellana, Carlos Labraña (2002) Modelo de Atención en Salud Integral Rural Complementaria. Experiencia sectores de Colpanao y Rañintuleufu

Working Paper Series 5 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-05-1

Ancán Jara José, Calfío Montalva Margarita (2002) Retorno al País Mapuche: Reflexiones sobre una utopía por construir.

Working Paper Series 6 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-06-X

Unidad de Salud con Población Mapuche. Servicio de Salud Araucanía Sur. Equipo Mapuche de Cogestión en Salud (2002) Propuesta para una Política de Salud en Territorios Mapuche.

Working Paper Series 7 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-08-6

Unidad de Salud con Población Mapuche. Servicio de Salud Araucanía Sur. Equipo Mapuche de Cogestión en Salud (2002) Relaciones Familiares en el Mundo Mapuche ¿Armonía o Desequilibrio?

Working Paper Series 8 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-09-4

Barrenechea Vergara Paulina (2002) Usos y mecanismos literarios en el discurso mapuche: Desde los "antiguos" a la nueva poesía.

Working Paper Series 9 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-07-8

Centro Cultural Indígena. Area Femenina (2002) Mujer Mapuche: Emigración y Discriminación.

Working Paper Series 10 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-11-6

Ibacache Burgos Jaime, Luis Morros Martel, Margarita Trangol (2002) Salud mental y enfoque socioespiritual-psico-biológico. Una aproximación ecológica al fenómeno de la salud – enfermedad desde los propios comuneros y especialistas terapéuticos mapuche de salud.

Working Paper Series 11 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-12-4

Menard André (2003) Manuel Aburto Panguilef. De la República Indígena al sionismo mapuche.

Working Paper Series 12 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-13-2

Bacigalupo, Ana Mariella (2003) La lucha por la masculinidad de machi. Políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. Working Paper Series 13 Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-14-0

Bacigalupo, Ana Mariella (2003) The Struggle for Machi Masculinity. Colonial politics of gender, sexuality and power in southern Chile.

Working Paper Series 14. Ñuke Mapuförlaget ISBN 91-89629-15-9

Rocchietti Ana María, Tamagnini Marcela, Lodeserto Alicia & María Gili Laura (2003) El Retorno del Manifiesto.

Working Paper Series 15 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-03-5

Láscar, Amado J. (2003) Mariluán y el Problema de la Inserción del Mundo Indígena al Estado Nacional. Expansión del Estado Nación y Rearticulación Simbólica del Cuerpo Indígena.

Working Paper Series 16 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 1691-89629-16-7

Llanquilef Rerequeo Luis (2003) Gestión Jacobina del Territorio Comunal Lafkenche de Cañete, Contulmo y Tirúa; Provincia de Arauco. Constataciones y Opiniones.

Working Paper Series 17 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-17-5

Gómez Alcorta, Alfredo (2003) La rebelión mapuche de 1834-1835. Estado - Nación chileno versus el enemigo bárbaro.

Working Paper Series 18 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-18-3

Tamagnini, Marcela (2003) Soberanía - Territorialidad Indígena. Cartas de frontera.

Working Paper Series 19 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-21-3

Tamagnini, Marcela (2003) Soberanía - Territorialidad Indígena. Cartas de misioneros.

Working Paper Series 20 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-22-1

Tamagnini, Marcela (2003) Soberanía - Territorialidad Indígena. Cartas de Civiles I.

Working Paper Series 21 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-23-X

Tamagnini, Marcela (2003) Soberanía - Territorialidad Indígena. Cartas de Civiles II.

Working Paper Series 22 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-24-8

González Caniulef, Elsa G. (2003) La Discriminación en Chile: El Caso de las Mujeres Mapuche. Working Paper Series 23 ISBN 91-89629-26-4

Trivero Rivera, Alberto (2003) 1712: La grande rebelión de los mapuches de chiloé Working Paper Series 24 ISBN 91-89629-27-2

Trivero Rivera, Alberto (2005) Los primeros pobladores de Chiloé. Génesis del horizonte mapuche. Working Paper Series 25 ISBN 91-89629-28-0

Calbucura Gallardo, Jorge (2006) Nación mapuche Contrapunto conceptual.
Working Paper Series 26 Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-29-9

Contreras Painemal, C (2007) Koyang - Parlamento y protocolo en la diplomacia mapuche – castellana. Siglo XVI-XIX
Working Paper Series 27 ISBN 91-89629-31-0

Contreras Painemal, C (Editor) (2007) Actas del Primer Congreso Internacional de Historia Mapuche
Working Paper Series 28 ISBN 91-89629-32-9

Antileo B, E. (2007) Mapuche y Santiaguino – El movimiento mapuche en torno al dilema de la urbanidad
Working Paper Series 29 ISBN 91-89629-33-7

Calbucura, Jorge, Fabien Le Bonniec (Editores) (2009) - Territorio y territorialidad en contexto post-colonial. Estado de Chile – Nación mapuche
Working Paper Series 30 ISBN 91-89629-34-5

Antileo B., E. (2010) Urbano e indígena - dialogo y reflexión en Santiago warria
Working Paper Series 31 ISBN 91-89629-35-3

Actas del I Coloquio mapuche (2010) Bicentenario del Estado chileno. Balances del colonialismo en el pueblo mapuche. 'Tufachi bicentenario, mapuche Kúpaf kagekey.
Working Paper Series 32 ISBN 91-89629-36-1

Dietzel, L. (2011) Mapuche Sein oder Nichtsein. Eine Frage der Identität? Programme zur Identitätsförderung in San Bernardo, Región Metropolitana - Chile
Working Paper Series 33 ISBN 91-89629-37-X

Calbucura, J. (2011) Consecuencias de la privatización de las reservas indígenas mapuche. Puerto Saavedra, Ruca Traro.
Working Paper Series 34 ISBN 91-89629-38-8

Calbucura, J. (2011) The Chilean Senate 1932-1989. Social Patterns.
Working Paper Series 35 ISBN 91-89629-39-6

Linconao Caniulaf, P. (2011) Rock Mapuche. Hibridación cultural - Memoria histórica.
Working Paper Series 36 ISBN 91-89629-40-X

Gavilan, Víctor M. (2011) La Nación Mapuche – Puelmapu ka Gulumapu
Working Paper Series 37 ISBN 91-89629-41-8

Sepúlveda, E.M. (2011) Música mapuche actual - Recuperación cultural, resistencia, identidad
Working Paper Series 38 ISBN 91-89629-42-6

Ñuke Mapuförlaget Serie Relatos - Testimonios

Loncon Antileo, R (2002) Rupape Maw, Que pase la lluvia.
Serie Relatos - Testimonios 1 Ñuke Mapuförlaget . ISBN 91-89629-10-8

Huirimilla Oyarzo, Juan Paulo. (2003) Árbol de Agua.
Serie Relatos - Testimonios 2. Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-18-3

Huirimilla Oyarzo, Juan Paulo (2003) Palimpsesto
Serie Relatos - Testimonios 3. Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-25-6

Huirimilla Oyarzo, Juan Paulo (2005) Etnopoesía. Poetica intercultural en la
cosmovisión huilliche.
Serie Relatos - Testimonios 4. Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-28-0

Huirimilla Oyarzo, Juan Pablo (2007) Ül kalul - Cantos del cuerpo
Serie Relatos - Testimonios 5. Ñuke Mapuförlaget. ISBN 91-89629-30-2

