



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

**PERCEPCIONES RESPECTO A LA MÚSICA
POPULAR URBANA EN TERRITORIO
MAPUCHE WILLICHE:**

**Hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la
*Fütawillimapu.***

Presentada por Ignacio Enrique Soto Silva para optar al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid.

Dirigida por
Dr. Enrique Guillermo Cámara de Landa
2018

**PERCEPCIONES RESPECTO A LA MÚSICA
POPULAR URBANA EN TERRITORIO
MAPUCHE WILLICHE:**

**Hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la
*Fütawillimapu.***

Tesis doctoral presentada para la obtención del grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid.

Autor

Ignacio Enrique Soto Silva

Director

Dr. Enrique Guillermo Cámara de Landa

2018

A Valeria por su apoyo y paciencia.

A mi familia, mis padres Juan Carlos Soto Sanhueza y Elisa Silva Rosas, mis hermanos Juan Pablo y Felipe Soto Silva, y finalmente a mi abuelita Noemí Soto Schnettler por apoyarme y animarme a seguir el camino del conocimiento y la razón.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera dar un especial agradecimiento a quienes me han apoyado incondicionalmente a lo largo de todo mi proceso de formación, desde el pregrado hasta la finalización de la presente tesis doctoral. En este sentido, quisiera agradecer a Valeria Peña por su paciencia durante todas las ocasiones en las cuales no pude estar, ya sea física o mentalmente; y por su cariño incondicional a pesar de las diversas circunstancias.

Por otra parte, quiero dar gracias a mis padres y hermanos por incentivar me siempre a explorar mis habilidades y descubrir mi verdadera vocación. Especial mención quiero hacer de mi abuela Noemí Soto, quien, a través de su experiencia como profesora, hizo nacer en mí la inquietud por el conocimiento, la ciencia y la docencia. Sin esa significativa influencia quizás no hubiese estado aquí.

Junto a lo anterior, debo agradecer a mis colegas de la carrera de Pedagogía en Educación Media en Artes de la Universidad de Los Lagos por su comprensión y apoyo durante el proceso de elaboración de la presente tesis. Sin duda alguna, las conversaciones y discusiones siempre han sido un aporte en la reflexión académica y han enriquecido de manera indirecta este trabajo. Por otra parte, es necesario mencionar a mis colegas del “Núcleo de Investigación en Estudios Críticos, Educación, Interculturalidad y Sociedad”, por su ayuda en la elaboración y presentación del proyecto de investigación que ha permitido, en parte, financiar los últimos aspectos trabajados en la presente tesis.

También es necesario agradecer a la Universidad de Los Lagos por las facilidades otorgadas en cuanto a la liberación de tiempo muy necesario para la elaboración

de la presente tesis y por el financiamiento otorgado a través del proyecto R05/17 para la culminación del estudio que constituyó los últimos capítulos de esta tesis. Asimismo, al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, donde a través de una beca pude financiar mis viajes a Valladolid, mis participaciones en congresos y la compra de bibliografía de primera línea para el positivo desarrollo del presente trabajo de investigación.

Finalmente, es fundamental agradecer a mi director de tesis Enrique Cámara de Landa por la autonomía entregada a lo largo de este proceso y por la buena disposición para atenderme en mis viajes a Valladolid, a todos los miembros del programa de doctorado por su gran disposición para resolver dudas a lo largo de estos años, y también a los músicos que han participado en este estudio y en mis experiencias investigativas anteriores: Daniel Rojas de la agrupación Kaikül y Margarita Milanca, quienes me ayudaron significativamente en la elaboración de mi tesis de máster y cuyas conversaciones fueron la semilla germinal del presente trabajo de investigación. Por otra parte, un especial agradecimiento a Marcos López Hualamán, Rodrigo Henríquez y Claudio Donoso, por su disposición a hablar y contribuir en este estudio. Sin ellos no podría haber realizado la presente tesis.

Posiblemente quede mucha gente relevante en el tintero; sin embargo, extendiendo mis saludos a todos mis colegas, profesores y estudiantes quienes, a través de congresos, simposios, o simplemente mediante una significativa conversación aportaron un grano de arena para la culminación de este proceso. Muchas gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|---|-----|
| ÍNDICE DE ILUSTRACIONES | 13 |
| ÍNDICE DE TABLAS..... | 17 |
| RESUMEN..... | 21 |
| ABSTRACT | 23 |
| NOTA SOBRE LAS DEFINICIONES LINGÜÍSTICAS EN LA ESCRITURA DE CONCEPTOS EN LENGUA MAPUCHE..... | 25 |
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 29 |
| 1.1 Cuestiones preliminares | 31 |
| 1.2 Justificación, relevancia del estudio y motivación personal | 40 |
| 1.3 Objetivos de la investigación | 43 |
| 1.3.1 Preguntas de investigación..... | 44 |
| 1.3.2 Objetivo general | 44 |
| 1.3.3 Objetivos específicos..... | 45 |
| 1.4 Hipótesis de trabajo..... | 45 |
| 1.5 Estado de la cuestión: música popular urbana en la cultura mapuche | 48 |
| 1.6 Elección del diseño metodológico y epistemológico..... | 59 |
| 1.6.1. Definiciones metodológicas..... | 59 |
| 1.6.2. Teoría fundamentada en la investigación etnomusicológica | 71 |
| 1.7 Validez de los resultados..... | 93 |
| 1.8 Dimensión ética de la investigación | 94 |
| 2. ESTUDIO SOCIO-CONTEXTUAL DE LA CULTURA MAPUCHE <i>WILLICHE</i> ... | 99 |
| 2.1 Introducción | 101 |

| | | |
|--|---|-----|
| 2.2 | Fisonomía del territorio mapuche..... | 103 |
| 2.2.1 | Antecedentes históricos..... | 106 |
| 2.2.2 | Estado actual..... | 119 |
| 2.3 | Estructura y organización social | 125 |
| 2.4 | Cosmovisión mapuche | 132 |
| 2.5 | La música en la cultura mapuche..... | 141 |
| 2.5.1 | El <i>ül</i> | 142 |
| 2.5.2 | Características idiomáticas de la música mapuche | 144 |
| 2.5.3 | Organología mapuche <i>williche</i> | 148 |
| 2.5.4 | La música en las comunidades <i>williche</i> : sentido y contextos | 157 |
| 2.6 | Expresiones artísticas mapuche en contexto urbano..... | 160 |
| 2.7 | Conclusiones del capítulo | 166 |
| | | |
| 3 HIBRIDACIÓN Y RE-CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA: LA URBE COMO MEDIO DE RECONFIGURACIÓN DE LAS PRÁCTICAS TRADICIONALES..... | | 169 |
| 3.1 | Introducción | 171 |
| 3.2 | Hibridación y reconstrucción identitaria | 174 |
| 3.2.1 | Antecedentes..... | 174 |
| 3.2.2 | Tipologías de hibridación | 180 |
| 3.2.3 | Categorías asociadas a la hibridación | 184 |
| 3.3 | Implicancias de la cosmovisión mapuche <i>williche</i> en los procesos de reconstrucción identitaria..... | 191 |
| 3.3.1 | Reafirmación étnica en el relato de los músicos | 195 |
| 3.3.2 | Resignificación del <i>ül</i> en la práctica de la música popular urbana..... | 199 |
| 3.4 | Estrategias de hibridación en la música urbana mapuche <i>williche</i> | 203 |
| 3.4.1 | Representaciones encontradas en la música urbana mapuche <i>williche</i> | 208 |
| 3.4.2 | Ejemplo: <i>Masri ke we srüngi</i> – Leftraru Hualamán..... | 227 |
| 3.5 | Conclusiones del capítulo | 237 |
| | | |
| 4. LA MÚSICA URBANA EN TANTO [CONTRA] DISPOSITIVO DE RESISTENCIA SOCIOPOLÍTICA..... | | 241 |
| 4.1 | Introducción | 243 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.2 | Música y resistencia: discurso sociopolítico | 245 |
| 4.2.1 | Antecedentes..... | 245 |
| 4.2.2 | Música como actividad sociopolítica: el caso del <i>ngen kintuante</i> y los conflictos en la zona del río Pilmaiquén | 247 |
| 4.2.3 | Temas de resistencia cultural en el discurso de los músicos | 256 |
| 4.3 | Música en función de dispositivo | 267 |
| 4.3.1 | Antecedentes..... | 267 |
| 4.3.2 | Ejemplo: <i>Melipulli</i> de Natural es Estylo y Luanko Minuto Soler | 274 |
| 4.4 | Música en función de contradispositivo | 283 |
| 4.4.1 | La música urbana <i>williche</i> como contradispositivo del conflicto mapuche | 283 |
| 4.4.2 | Ejemplo: <i>Álzate</i> de Rigo Henríquez | 289 |
| 4.5 | Conclusiones del capítulo | 300 |
| | CONCLUSIONES | 303 |
| | BIBLIOGRAFÍA..... | 317 |
| | ANEXOS..... | 335 |

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|--|-----|
| Ilustración 1: Localización geográfica del territorio <i>williche</i> | 66 |
| Ilustración 2: Proceso de análisis de la teoría fundamentada..... | 70 |
| Ilustración 3: Localización aproximada del territorio mapuche | 105 |
| Ilustración 4: Parlamentos hispano-mapuches..... | 115 |
| Ilustración 5: <i>Machi</i> frente a un <i>rewe</i> | 128 |
| Ilustración 6: <i>Rewe</i> en un ceremonial | 128 |
| Ilustración 7: Representación de las estructuras socio-territoriales mapuche | 129 |
| Ilustración 8: Concepción vertical de cosmos mapuche..... | 134 |
| Ilustración 9: <i>Nguillatún</i> mapuche <i>williche</i> | 139 |
| Ilustración 10: Celebración del <i>wetxipantü</i> en contexto urbano | 140 |
| Ilustración 11: Ejemplo de <i>kultxun</i> | 145 |
| Ilustración 12: Fragmento melódico de <i>txutxuka</i> | 146 |
| Ilustración 13: Vista lateral y superior del <i>kultxun</i> | 149 |
| Ilustración 14: Vista superior de un <i>txompe</i> | 150 |
| Ilustración 15: Vista lateral de un <i>txompe</i> | 150 |
| Ilustración 16: <i>Txutxuka</i> | 151 |
| Ilustración 17: <i>Kull kull</i> | 151 |
| Ilustración 18: <i>Pifilka</i> | 152 |
| Ilustración 19: <i>Wada</i> | 153 |
| Ilustración 20: <i>Kaskawilla</i> | 153 |
| Ilustración 21: Hombre tocando un <i>chinko</i> | 154 |
| Ilustración 22: <i>Korneta</i> | 155 |
| Ilustración 23: <i>Makawa</i> | 155 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 24: <i>Bandio</i> o banjo mapuche | 156 |
| Ilustración 25: Construcción identitaria mapuche urbana..... | 177 |
| Ilustración 26: Red semántica de hibridación e identidad | 186 |
| Ilustración 27: Fundamentos de las estrategias de hibridación | 187 |
| Ilustración 28: Procesos de reafirmación étnica..... | 191 |
| Ilustración 29: Carátula demo <i>Kalfü srayüntun</i> de Leftraru Hualamán | 198 |
| Ilustración 30: Integración de elementos musicales mapuche y urbanos..... | 206 |
| Ilustración 31: Generación de teoría a través del análisis cualitativo..... | 209 |
| Ilustración 32: Fragmento de <i>Masri ke we srüngi</i> 0:28-0:34 | 216 |
| Ilustración 33: Fragmento de <i>kultxun</i> o <i>rali</i> | 217 |
| Ilustración 34: Ritmo tradicional ejecutado por un <i>kultxun</i> | 217 |
| Ilustración 35: Ejemplo <i>Masri ke we srüngi</i> 0:42-0:48 | 218 |
| Ilustración 36: Ejemplo <i>Maikolpi</i> 0:00 – 0:05..... | 219 |
| Ilustración 37: Presencia de instrumentos urbanos en <i>Maikolpi</i> | 220 |
| Ilustración 38: Presencia de instrumentos urbanos en <i>Álzate</i> | 221 |
| Ilustración 39: Presencia de instrumentos urbanos en <i>Masri ke we srüngi</i> | 221 |
| Ilustración 40: Presencia de instrumentos musicales mapuche | 222 |
| Ilustración 41: Red semántica <i>Masri ke we srüngi</i> | 229 |
| Ilustración 42: Fragmento de publicación en red social (sic)..... | 236 |
| Ilustración 43: Fragmento <i>Masri ke we srüngi</i> 1:28 – 1:35 | 236 |
| Ilustración 44: Red semántica general de “música como actividad sociopolítica” | 248 |
| Ilustración 45: Conceptos asociados a “música como actividad sociopolítica” | 249 |
| Ilustración 46: Relación del contexto cultural y político | 252 |
| Ilustración 47: Afiche de concierto en apoyo a movimiento mapuche | 254 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 48: Afiche concierto en apoyo al conflicto en Pilmaiquén..... | 254 |
| Ilustración 49: Red semántica de la categoría “discursos de resistencia” | 257 |
| Ilustración 50: Conceptos asociados a la categoría “discursos de resistencia” | 258 |
| Ilustración 51: Materialización del discurso en la práctica musical | 262 |
| Ilustración 52: Fragmento de <i>Álzate</i> de Rigo Henríquez 0:00-0:12..... | 264 |
| Ilustración 53: Fragmento de <i>Walk</i> , Pantera (Jimerson s/f) | 264 |
| Ilustración 54: Análisis de <i>Melipulli</i> de Natural es estylo y luanko minuto soler..... | 279 |
| Ilustración 55: Ostinato rítmico de <i>Melipulli</i> 0:11-0:18..... | 282 |
| Ilustración 56: Red semántica de <i>Álzate</i> de Rigo Henríquez..... | 292 |
| Ilustración 57: Fragmento sección a de <i>Álzate</i> , Rigo Henríquez 0:00-0:20 | 297 |
| Ilustración 58: Fragmento de <i>Dos palomitas</i> (1958), Víctor Jara | 298 |
| Ilustración 59: Función de la música como contradispositivo..... | 299 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----|
| Tabla 1: Distribución geográfica de investigación en música popular mapuche | 58 |
| Tabla 2: Tipos de <i>ül</i> | 142 |
| Tabla 3: Aspectos hibridatorios y tipología de hibridación presentes en las obras estudiadas .. | 210 |
| Tabla 4: Campos semánticos presentes en la música estudiada | 214 |
| Tabla 5: Correlación entre ejemplos | 215 |
| Tabla 6: Relación entre características híbridas y urbanas..... | 225 |
| Tabla 7: Indicadores de densidad en <i>Masri ke we srüngi</i> | 228 |
| Tabla 8: Presencia de instrumentos musicales mapuches en la muestra..... | 265 |
| Tabla 9: Categorías de <i>Melipulli</i> | 278 |
| Tabla 10: Categorías presentes en <i>Álzate</i> de Rigo Henríquez..... | 291 |
| Tabla 11: Resumen funciones de las obras codificadas | 300 |
| Tabla 12: Características de la función de dispositivo y contradispositivo..... | 302 |
| Tabla 13: Resumen de los resultados del estudio..... | 308 |

EJEMPLOS SONOROS ADJUNTOS EN C.D.

TRACK 1: Ilustración 32, *Masri ke we srüngi* 0:28-0:34.

TRACK 2: Ilustración 35, Ejemplo *Masri ke we srüngi* 0:42-0:48.

TRACK 3: Ilustración 36, Ejemplo *Maikolpi* 0:00 – 0:05.

TRACK 4: Ilustración 43, Fragmento *Masri ke we srüngi* 1:28 – 1:35.

TRACK 5: Ilustración 52, Fragmento de *Álzate* de Rigo Henríquez 0:00-0:12.

TRACK 6: Ilustración 55, Ostinato rítmico de *Melipulli* 0:11-0:18.

TRACK 7: Ilustración 57, Fragmento sección a de *Álzate*, Rigo Henríquez 0:00-0:20.

Resumen

El presente estudio da cuenta de los resultados de un trabajo de investigación relacionado con la determinación de los procesos de construcción identitaria en intérpretes y compositores autodefinidos como mapuche *williche*. Para el logro de dicho objetivo se indagó en documentos diversos que pudiesen manifestar cómo los músicos entienden su proceso creativo y de qué manera sus discursos movilizan géneros y estrategias hibridatorias. Se trabajó sobre las siguientes hipótesis: 1) El uso de estéticas musicales urbanas en diálogo con las temáticas de este grupo étnico, muestra una realidad que surge a partir de la resignificación de las prácticas tradicionales, comprendiéndolas ahora desde una perspectiva urbana; 2) estas manifestaciones funcionan a modo de dispositivos foucaultianos, puesto que tienen una finalidad estratégica, causan un efecto y surgen de una relación de poder.

Metodológicamente, se realizó un estudio cualitativo con un enfoque reflexivo. Se utilizaron veintisiete fuentes primarias, entre las cuales se consideran dos programas de radio, un artículo de periódico, dos documentales, seis canciones, dos afiches de conciertos, tres carátulas de discos, un documento autobiográfico, dos sitios web, tres entrevistas en medios digitales y cinco abiertas¹, las que fueron analizadas mediante la asistencia de un software para estos fines (CAQDAS). Dicho análisis se efectuó según las técnicas de codificación de la teoría fundamentada de Glaser y Strauss (1967), y Strauss y Corbin (2002).

¹ Estos materiales se encuentran porminorizados en el Anexo 2: materiales discursivos estudiados (fuentes primarias).

Posteriormente, los resultados fueron interpretados sobre la base de diversos modelos teóricos que permitieron dar sustento a las categorías que emergen a través del análisis cualitativo. Estos se relacionan con dos aspectos: la hibridación y reafirmación étnica, y la música como mecanismo de resistencia sociopolítica. Por último, se reflexiona en relación con transferibilidad de los hallazgos y la profundización de aspectos emergentes en el estudio.

Abstract

This dissertation presents the results of a study about the construction of identity in *mapuche williche* composers and performers. In order to achieve this aim, several documents were investigated to give an account of how Mapuche musicians understand their creative process and how these discourses mobilize genres and forms of hybridization. This research start with the following hypotheses: 1) The use of urban music in dialogue with elements of mapuche music and culture, shows a reality that arises from the resignification of traditional practices, understanding them now from an urban perspective; and 2) these musical expressions work as foucaultian devices.

Methodologically, this thesis was conducted as a qualitative study with a reflexive approach. Primary sources such as mass media news, digital media interviews, newspaper articles, documentaries, songs, concert posters, discs and open interviews were used. These primary sources were analyzed with a Computer Assisted Qualitative Analysis Software (CAQDAS). This analysis was made with Glaser and Strauss codification techniques, based in the “grounded theory” approach.

The results of this investigation emerge in the codification and theoretic triangulation process carried out in the qualitative analysis. These results show two relevant aspects in the construction of mapuche urban identity: in first place, the hibridation as ethnic reaffirmation, and music as resistance mechanism. This work concludes with a refection about the transferability of these results and the possibility of profundization in some emergent topics.

Nota sobre las definiciones lingüísticas en la escritura de conceptos en lengua mapuche.

Para comprender las formas en las cuales los diversos conceptos asociados a la lengua mapuche aparecen escritos en el presente trabajo, es necesaria la determinación de algunos aspectos lingüísticos relevantes para entender las particularidades de la variante *williche* de la cultura.

En esta línea, es relevante señalar que la denominación huilliche, *williche* o *güilliche* corresponde a una tipología de carácter geográfico, en tanto su uso se masificó entre los hispanocriollos para denominar a la población indígena que reside desde Valdivia hacia el sur de Chile. En este sentido, Alcamán (1997) menciona que esta denominación surgió luego de la refundación de la plaza de Valdivia en el siglo XVII, con la finalidad de identificar a los indígenas que habitaban en los lugares cercanos a los asentamientos misionales y militares (p.1). Esto último es corroborado por Paul Treutler en *Andanzas de un alemán en Chile*. Dicho autor, citado en Alcamán (1997, 443), menciona que los llamados araucanos se denominan a sí mismos mapuches. Es por lo antes expuesto, que la diferenciación cultural más notoria es el uso de variedades dialectales distintas según su ubicación geográfica. En este sentido, tanto Fabre (2005) como Henríquez y Salamanca (2012) aluden a la división propuesta por Lenz en 1896 y corroborada en su gran mayoría por Croese (1980), la cual postula una distribución de la lengua mapuche en tres líneas:

- Norte – *pikunche*
- entro – *moluche-pehuenche*
- Sur – *williche*.

Tanto Croese como Lenz coinciden en que la variedad dialectal que presenta rasgos más divergentes es la *williche* (Henríquez y Salamanca 2012). Esta característica es un punto medular en el planteamiento de este trabajo de investigación, ya que me ha permitido inferir que es posible que la diferenciación en la lengua contribuya a la aparición de una identidad propia. Cabe señalar que el mapuche no es una lengua escrita y, por lo tanto, su aprendizaje y práctica es –originariamente- oral. Actualmente, existen diversas formas de representación de la lengua mapuche en el alfabeto latino. Álvarez-Santullano, Forno y Risco (2015) profundizan en este aspecto en su artículo “Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias”, estudio que analiza los diversos grafemarios utilizados para la enseñanza y práctica coloquial de la lengua mapuche. Se destaca la existencia de grafemarios específicos para comunidades mapuche *williche*. Si bien estos grafemarios no son utilizados de manera exhaustiva en la literatura científica, es primordial puntualizar que son una manifestación concreta de las diferencias lingüísticas existentes entre las diversas variantes de la cultura mapuche.

Por la razón comentada anteriormente, es posible observar en esta tesis doctoral una multiplicidad de formas de escritura de algunos conceptos asociados a la cultura mapuche. De esta manera, por ejemplo, es posible observar en algunos pasajes, citas que mencionan al grupo *huilliche*, mientras que otras mencionan a la variante *williche*. Para fines prácticos, esta tesis se ha escrito siguiendo el Grafemario *Azümchefe* (CONADI 2005). La adopción de esta forma de escritura se visualiza a través de la utilización de la w en lugar de la hu (por ejemplo, *williche* / *huilliche*) o de la tx en vez de la tr (*txutxuka* /

trutruca); además de la supresión de la s final en el plural para palabras en dicho idioma –por esta razón en la tesis se observan menciones como “los mapuche”- entre otras variaciones asociadas a la fonética de la lengua. No obstante, las citas no han sido modificadas; por lo tanto, es posible observar cierta divergencia ortográfica en las diferentes escrituras de algunos conceptos mapuche, debido a que he mantenido la forma original que se observa en la literatura científica citada. En síntesis, este trabajo utiliza para los conceptos en lengua originaria el Grafemario *Azümchefe* y las citas bibliográficas que contienen conceptos en lengua mapuche mantienen su ortografía original.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Cuestiones preliminares

Él [mapuche], interactúa con los elementos de la ciudad, forma parte de la urbe y es un actor importante. Es alguien que tiene voz y que se manifiesta a través de las expresiones culturales o artísticas de la urbe. Por ejemplo, en el caso del rock o el hip-hop, que son propiamente urbanos u occidentales pero el mapuche se los ha apropiado. Pasó con Lautaro que se apropió del caballo, aprendió y le enseñó a su pueblo a usar el caballo -cosa que venía de afuera-, y así ocurre con un montón de elementos (...)
(Daniel Rojas, *Kaikül*)

Las perspectivas actuales de investigación sobre la identidad mapuche contemporánea buscan mediante enfoques multidisciplinares producir conocimiento situado sobre las prácticas y los sentidos que emergen desde las creencias de sus cultores –en este caso ejecutantes y creadores– en relación con las problemáticas propias de su contexto y la modernidad, a partir una mirada que se oponga al esencialismo y a la visión museológica de las culturas tradicionales. En este sentido, el campo de estudio sobre la música mapuche ha sido abordado desde perspectivas centradas en la música tradicional, como también desde el campo de la música académica. Aquí es oportuno señalar los casos de Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres, quienes han sido estudiados por el musicólogo

chileno Rafael Díaz (2009) en su tesis doctoral *El imaginario aborígen de la música chilena indigenista: construcción, subversión y desplazamiento de centros paradigmáticos de identidad*. En dicho estudio se abordan obras como por ejemplo el *Friso araucano*² (1931) de Isamitt y los *Cantos ceremoniales para aprendíz de machi*³ (2004) de Cáceres, las que dan cuenta de la incorporación de ciertos elementos idiomáticos de la cultura mapuche en un contexto académico bajo diversas modalidades de expresión. En la actualidad, a cuestión urbana se ha instaurado como un tema relevante. En esta línea, el presente trabajo de tesis reporta hallazgos respecto a cómo estas comunidades construyen sus identidades en contacto con la realidad de la ciudad, desmarcándose de las percepciones estereotipadas de carácter negativo que surgen en las visiones esencialistas y museológicas de la cultura, mencionadas por García Canclini (2000; 1996 y 1990) y manifestadas a través de la comprensión de lo originario como primitivo y rural.

María José Barros menciona que los estereotipos del pueblo mapuche nos hablan de una situación que tiene sus raíces, por una parte, en la idealización de una cultura ancestral –fenómeno al cual podemos atribuir características ligadas a un pensamiento esencialista– y la percepción de lo mapuche relacionado con el “terrorismo”, cuestión alimentada y generalizada en reiteradas ocasiones por los medios de comunicación masiva (2009, 30).

Desde la musicología se hace hincapié en las manifestaciones musicales ligadas a los procesos de globalización contemporáneos, las cuales se pueden observar bajo

² Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=JJmpC0ygkpk> (último acceso 28 de mayo de 2018)

³ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=iCvYsPRL4c4> (último acceso 28 de mayo de 2018)

la forma de prácticas interculturales. En este plano, Soto Silva (2013, 53) menciona que en el contexto musical urbano mapuche han florecido procesos de hibridación que pretenden construir una identidad propia respecto a un constructo musical, que en la mayoría de los casos está vinculado estéticamente a la música popular occidental. En este sentido, la presente tesis doctoral da cuenta de prácticas discursivas, las cuales permiten intuir a modo de hipótesis que la adopción de músicas urbanas admite la emergencia de narrativas que buscan reivindicar aspectos personales de la identidad étnica de sus ejecutantes⁴; por lo tanto, demuestra que las manifestaciones musicales urbanas propician espacios de reafirmación étnica en los intérpretes y compositores, al funcionar como dispositivos de arte.

En el caso de Chile es posible relevar esto partiendo desde una simple búsqueda en espacios de difusión virtual (MySpace, YouTube, entre otros), donde se puede identificar que en diversas zonas geográficas existen agrupaciones que incluyen en sus respectivos lenguajes musicales elementos propios de la tradición mapuche⁵. La adopción de estéticas relacionadas con dichas comunidades y su inclusión en formatos de la cultura de medios, pareciera ser un elemento que propicia la descolonización performativa de los músicos estudiados, lo cual permite la emergencia de discursos relacionados con la cosmovisión y las

⁴ Esta identificación étnica en algunos casos no responde necesariamente a la ascendencia de los ejecutantes; por el contrario, responde a un sentido de pertenencia geográfica e inclusive de simpatía con las demandas sociales de dicho grupo étnico.

⁵ Entre las estéticas que he encontrado se pueden observar agrupaciones de rap *mapuche*, jazz, heavy metal, black metal y death metal mapuche.

reivindicaciones políticas o territoriales de estos, en tanto se utiliza un lenguaje musical occidental que se caracteriza por su aceptación y valoración social.

Los procesos de reafirmación étnica en las prácticas musicales *williche* del sur de Chile fueron reportados en primera instancia desde el plano de la educación intercultural, en una experiencia con docentes tradicionales⁶ de la comuna de Puerto Montt (Soto Silva 2014; Soto Silva y Forno 2014). Esta aproximación fue llevada a cabo en mi tesis de máster y fue financiada con el apoyo de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT), en el marco del proyecto FONDECYT N°1121024⁷. Junto a lo anterior, se han advertido otras experiencias respecto a estas actividades en comunidades mapuche urbanas. Dichos trabajos han localizado sus objetos de estudio en Santiago de Chile (Martínez 2002) y en la región de la Araucanía (Rekedal 2014a y 2014b).

En el plano epistemológico, la presente tesis doctoral aborda, a partir de una perspectiva cualitativa y reflexiva, los procesos de reafirmación étnica en grupos y solistas de música popular urbana con influencia mapuche *williche*, ubicados en la región de Los Lagos, Chile. He definido esta investigación desde un enfoque cualitativo debido a la naturaleza no medible cuantitativamente del fenómeno a estudiar. Por otra parte, he añadido al análisis documental un componente reflexivo y dialógico que se establece en las estrategias de recolección de la

⁶ Se denomina docente tradicional al profesor que enseña lengua y cultura mapuche en el marco de los programas de educación intercultural bilingüe del Ministerio de Educación de Chile.

⁷ “Dispositivos curriculares: apropiación y descolonización performativa de la educación intercultural en áreas mapuches”, CONICYT-FONDECYT, Concurso regular 2012. Investigador responsable: Amilcar Forno.

información, además de la aplicación de técnicas que promueven la reflexividad con los participantes de este trabajo.

Como complemento de lo anterior, el paradigma de investigación utilizado se erige desde una perspectiva centrada en la antropología social y la teoría fundamentada (Glaser y Strauss 1967; Strauss y Corbin 2002; Taylor y Bogdan 1992). En cuanto a la estrategia de recolección de datos, he analizado a lo largo del desarrollo de esta tesis veintisiete materializaciones discursivas emitidas y recabadas en el trabajo de campo con músicos urbanos y en la fase de exploración documental. En este sentido, he revisado conversaciones en medios de comunicación escrita y radial, declaraciones estéticas en sitios de Internet y en otras instancias de difusión. He recurrido a las entrevistas abiertas y semi-estructuradas (Guber 2011), además de la técnica de selección por redes (Goetz y LeCompte 1988) –permite enriquecer la muestra inicial de músicos– y la técnica del caso tipo, que otorga mayor densidad constructiva a la información obtenida, ya que define un perfil ideal y lo ubica en el contexto del estudio.

En esta investigación, pretendo dar luces respecto a cómo estas agrupaciones construyen su identidad mapuche *willliche* al adoptar características de la cultura popular urbana. Además, busco relevar cuán trascendentales son estos elementos apropiados en sus creencias sobre la música urbana como medio de reafirmación étnica. Quisiera partir con la premisa de propiciar la generación de conocimiento en torno a la construcción de la identidad mapuche, mediante el análisis documental y el favorecimiento de procesos dialógicos y reflexivos con grupos y solistas. Cabe señalar que este estudio se ha enfocado en la visión poiética de los

investigados, debido a la aplicación de la teoría fundamentada como mecanismo metodológico. Esto me ha permitido generar conocimiento situado con base en las percepciones de los músicos colaboradores, lo cual posibilita la creación de una teoría explicativa en relación con el fenómeno de la música popular urbana mapuche *williche*.

Espero que la presente tesis aporte conocimiento situado respecto a las prácticas y las formas de determinación identitaria en agrupaciones musicales urbanas con influencias mapuche, a partir de una perspectiva co-constructiva y reflexiva, es decir, convirtiendo al participante de la investigación en un actor activo de la construcción de los saberes emergentes en este trabajo, en instancias de retroalimentación y diálogo sobre los resultados del mismo. Esto permitirá abrir espacios de profundización en la dimensión estética de esta música, lo que posibilita la proyección de los resultados hacia una línea de investigación de mayor complejidad.

En la línea de lo expuesto anteriormente, se espera que además esta pesquisa contribuya desde el campo metodológico al estudio etnomusicológico de las músicas urbanas en territorialidades⁸ indígenas, lo que permite abrir líneas de acción que contribuyan a modificar el paradigma de objeto a sujeto, a partir de la incorporación de la teoría fundamentada en la investigación musicológica.

⁸ Planteo que el uso del concepto territorialidad a lo largo de esta tesis doctoral me remite a un imaginario de territorio no definido de manera explícita. Esto se produce por la falta de una definición geográfica concreta, que tiene sus bases históricas en la relación del Estado chileno y el pueblo mapuche desde el siglo XIX, lo cual ha propiciado que la región de Los Lagos sea comprendida por las comunidades *williche* como la *fütawillimapu*.

He configurado la estructura de esta tesis en cuatro capítulos: el primero trata sobre los aspectos generales del estudio. Asimismo, en los presentes epígrafes se exponen las reflexiones preliminares que dan cuenta de la investigación realizada, sus objetivos, hipótesis, relevancia y viabilidad. De manera posterior, he incluido dos revisiones bibliográficas; la primera –a modo de estado de la cuestión– es una pesquisa sistemática de la literatura en relación con la música urbana en el territorio mapuche. Posteriormente expongo los lineamientos metodológicos del presente trabajo de investigación, el paradigma epistemológico y una nueva revisión bibliográfica respecto a la presencia de la teoría fundamentada en la investigación etnomusicológica. He añadido dicha revisión, puesto que dicho modelo de análisis de la información no es de común usanza en investigaciones de esas características y, por lo tanto, la sistematización de las experiencias existentes al respecto es un aporte al conocimiento disciplinar. Finalmente, el capítulo cierra con definiciones de posicionamiento teórico: la validez de los resultados –donde se fundamentan los criterios utilizados para dar rigor científico al análisis de la información, a través de la validación y triangulación teórica mediante el uso de software CAQDA (*Computer Assisted Qualitative Data Analysis*) – y la dimensión ética –que señala los elementos cautelados para no contravenir las disposiciones éticas del campo científico.

El segundo capítulo, denominado “Estudio socio-contextual de la cultura mapuche *williche*” es un apartado destinado en su mayoría a una revisión descriptiva de fuentes secundarias respecto a los particulares más relevantes para esta investigación en materia de caracterización histórica, estructura social,

ritualidades ancestrales, función de la música y reflexiones sobre la situación actual del arte en espacios urbanos asociadas a este grupo étnico –aspectos estudiados a través de los avances en el conocimiento encontrados en el ámbito de los estudios literarios, específicamente mediante el concepto *mapurbe*, que será explicado con detalle en epígrafes posteriores. Cabe señalar que, si bien la presente sección se encuentra redactada en gran medida con base en la literatura académica existente, he decidido incorporar puntos de interacción entre la información recabada en las referencias bibliográficas y los datos recogidos en el trabajo de campo, como fragmentos de entrevistas y otros materiales discursivos revisados. Asimismo, busco generar un diálogo al complementar los resultados de investigaciones reportadas en la comunidad científica con las experiencias y percepciones de los músicos participantes, en relación con los diversos aspectos socioculturales de las comunidades, con el objetivo de ampliar la visión del desarrollo de esta tesis hacia una dimensión integrada de saberes teóricos y vivenciales.

En esta línea, debo señalar que los siguientes capítulos se construyen sobre la base de las familias de categorías o códigos encontrados a lo largo del análisis de los diversos materiales discursivos que serán mencionados en los sucesivos apartados. Asimismo, estos han sido organizados de manera intencionada para dar cuenta de un modelo interpretativo que integra las secciones de la presente tesis de forma progresiva. Así, los fenómenos se describen en un nivel de codificación a través de la teoría fundamentada, y se interpretan a partir de distintas perspectivas teóricas y analíticas.

El tercer capítulo de este trabajo, nombrado “Hibridación y re-construcción identitaria: la urbe como medio de reconfiguración de las prácticas tradicionales”, tiene por objetivo abordar dos de las categorías más relevantes encontradas a lo largo del proceso de investigación: hibridación y reafirmación étnica. Se inicia el estudio a partir del análisis de la presencia de la hibridación en los relatos, discursos y obras de los músicos participantes. La determinación de las particularidades de narrativas híbridas se realiza a través de las tipologías determinadas por Holzinger (2002). Posteriormente, y mediante una interpretación de las representaciones musicales híbridas, sobre la base de una aproximación preliminar desde la teoría de tópicos, se busca dar cuenta de las modalidades de representación de diversas características propias del imaginario musical *williche* urbano. Por último, se reflexiona respecto a la transformación de la noción tradicional del *ül* –canto mapuche– a partir de los procesos mencionados y su efecto a manera de mecanismo de reafirmación étnica.

El último capítulo de esta tesis doctoral, se denomina “La música urbana en tanto [contra] dispositivo de resistencia sociopolítica”. Dicha sección trata sobre la otra familia de categorías con mayor incidencia en el estudio: “música y resistencia sociopolítica”⁹. A través de la determinación de los discursos de resistencia observados mediante el análisis de la información, se plantea un modelo hermenéutico basado en la noción foucaultiana de dispositivo. A partir de este concepto se realiza una lectura crítica del trabajo etnográfico y de la revisión de la documentación disponible. El objetivo de tal estrategia es dar cuenta,

⁹ Para observar las categorías o códigos asociados a esta familia y a la anterior, ver Anexo 5: Informe de códigos identificados.

considerando las problemáticas sociales del entorno, de cómo se modelan los procesos con los cuales el músico entiende la función de estas manifestaciones musicales urbanas en su contexto social.

En definitiva, esta tesis pretende contribuir al conocimiento respecto a las prácticas musicales híbridas en contexto mapuche, además de aportar desde el ámbito metodológico nuevas perspectivas de estudio, a partir de un paradigma centrado en lo pluridisciplinar y en la interacción de los objetivos etnomusicológicos con las estrategias de investigación de las ciencias sociales y la antropología social contemporánea.

1.2 Justificación, relevancia del estudio y motivación personal

Sara Revilla (2013, 200) menciona que la antropología y la etnomusicología nos demuestran mediante esta clase de investigaciones que un estudio de “la música en la cultura” (Merriam 1964) puede aportar un conocimiento valioso, tanto sobre el entramado social que la produce como del que la consume. Dicha perspectiva ha sido guía en cuanto al enfoque epistémico de la presente tesis, la elección de las estrategias metodológicas, y también respecto a las técnicas de recolección y análisis de la información.

Anteriores aproximaciones al estudio de la música en contexto mapuche (González 1986; Grebe 1973; Martínez 2002) se caracterizaron por abordar este fenómeno desde una perspectiva en la mayoría de los casos descriptiva. Es por

dicha razón que esta tesis doctoral busca una aproximación basada no solo en el análisis documental, sino también en el contacto con compositores e intérpretes, para lo cual he buscado la participación activa de músicos *williche* urbanos en espacios de retroalimentación de saberes (Miles y Huberman 1994). Esto último con el objeto de favorecer los procesos de validación de la información recabada en el trabajo de campo.

Un aspecto notable de esta investigación es su ubicación geográfica, circunscrita al territorio *williche* –localizado entre el sur de la región de Los Ríos y de Los Lagos. Eso posiciona al presente trabajo como un estudio que emerge desde la periferia, en un contexto donde la mayoría de los estudios académicos se caracterizan por localizar su foco en los lugares de mayor presencia del conflicto mapuche: Santiago de Chile y la región de la Araucanía. En este sentido, la experiencia de Jorge Martínez (2002) en torno a la identidad mapuche en la urbe, publicada en el artículo “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”, solamente se circunscribe a la región metropolitana (Santiago de Chile). Por otra parte, Rekedal (2014a y 2014b) se centra en otro de los sectores con más densidad de agrupaciones: la localidad de Temuco y sus alrededores. Eso plantea el desafío de ampliar el campo investigativo a nivel geográfico, al integrar fenómenos individuales que se producen fuera de la ciudad de Santiago y de la región de la Araucanía¹⁰.

¹⁰ Cfr. Rekedal, J. 2014a. “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 16: 7-30.

En esta línea, Martínez menciona que “la urbanidad para los mapuche determina una situación de subalternidad cultural” (Martínez 2002, 24) que es causada por “identificaciones negativas y tendencias a la creación de formas culturales rígidas, estáticas, por así decir, folclorizadas” (2002, 24). La visión museológica de la cultura *williche* y su localización geográfica, son algunas de las problemáticas que busco abordar en la presente tesis. Esto se ha realizado a través de la generación de conocimiento sobre la construcción de una identidad tradicional que se descoloniza mediante la práctica de la música popular urbana en un contexto periférico, en lugares que usualmente son silenciados por el centralismo, que han sido estereotipados y estudiados desde una perspectiva esencialista.

En cuanto a las motivaciones que llevaron a decantarme por esta tesis doctoral, se encuentra en primer lugar la línea de investigación que surgió desde mi trabajo de fin de magíster (máster). Ese estudio buscó, a partir de una perspectiva socio-crítica y un enfoque cualitativo, abordar la generación dialógica de conocimiento con profesores mapuche *williche* que desarrollan su labor educativa en la comuna de Puerto Montt. La orientación metodológica aplicada me motivó a continuar ampliando los resultados de esa experiencia hacia otras dimensiones, en tanto la primera aproximación me presentó una realidad que surge en las salas de clases de escuelas con programas de educación intercultural. La observación del uso de estrategias de construcción identitaria en docentes tradicionales, mediante la audición de música popular urbana mapuche, llevó a preguntarme si este fenómeno se evidenciaba en las prácticas musicales de agrupaciones y solistas del mismo grupo étnico.

Junto a lo anterior, mi inquietud respecto a cómo estas prácticas se muestran a modo de agentes descolonizadores se profundizó en cuanto comencé a relacionarme con el Programa de Estudios Indígenas e Interculturales¹¹ y también con el Núcleo de Investigación en Estudios Críticos: Discurso, Poder y Sociedad¹². Esto ha permitido nutrirme como investigador, al conocer perspectivas diversas en el estudio de la cultura mapuche *williche*, centradas en un enfoque multidisciplinar.

En definitiva, debo mencionar que este estudio nace de la tentativa de desmitificar las prácticas musicales en pueblos originarios a partir de la no generalización de la cultura, entendiendo las características individuales y propias de cada espacio geográfico y apartándome de las percepciones museológicas. Entiendo que los pueblos originarios en el siglo XXI dialogan con la modernidad en un proceso sincrético que no deconstruye las identidades tradicionales, sino más bien las reconstruye.

1.3 Objetivos de la investigación

El presente estudio se configura a partir de una perspectiva epistemológica crítica y dialógica. La dimensión crítica permea las fases de análisis documental y de entrevistas; asimismo, el aspecto dialógico busca propiciar la co-construcción de saberes –entendida como la generación conjunta de conocimiento en espacios dialógicos– con algunos de los grupos investigados. Esto me ha permitido

¹¹ Director: Amilcar Forno Sparosvich.

¹² Directora: Pilar Álvarez-Santullano Busch.

comprender cómo desde las perspectivas individuales se constituye un conjunto de creencias que modelan sus prácticas musicales.

Busco dar cuenta de las estrategias de reafirmación étnica que emergen en las narrativas creativas y los discursos estéticos e ideológicos de agrupaciones y solistas (intérpretes y compositores) urbanos con influencia mapuche *williche*. De este modo pretendo lograr comprensión respecto a cómo estos discursos y constructos repercuten en la adopción de una estética musical híbrida.

1.3.1 Preguntas de investigación

¿Cómo construyen, compositores e intérpretes de música urbana, sus identidades vinculadas al mundo tradicional?

¿La inclusión de influencias mapuche en la composición de música urbana, contribuye en los procesos de reafirmación étnica?

¿Cómo y cuándo se manifiestan estos procesos de hibridación en el desarrollo de la producción artística de los músicos mapuche *williche*?

¿Son transferibles los saberes engendrados en el marco de los estudios literarios a la realidad musical del contexto mapuche *williche*?

1.3.2 Objetivo general

- Comprender cómo solistas y agrupaciones de música urbana en territorio mapuche *williche* perciben la relación entre sus prácticas musicales y sus identidades vinculadas al mundo tradicional.

1.3.3 Objetivos específicos

- Identificar narrativas personales que demuestren cómo los constructos ideológicos, culturales y políticos de los participantes tienen un impacto en sus procesos de construcción identitaria.
- Determinar el sentido, desde la perspectiva de los músicos, de los procesos de hibridación presentes en solistas de música popular urbana con influencia mapuche.
- Generar un modelo que explique la dimensión poética de los músicos a partir de la aplicación de la teoría fundamentada como estrategia metodológica.
- Suscitar procesos dialógicos con agrupaciones de música urbana que desarrollen su trabajo en la Región de Los Lagos, Chile.

1.4 Hipótesis de trabajo

Se entiende a la hipótesis de trabajo como una explicación apriorística del fenómeno que se está investigando; sirve de guía para las etapas iniciales del estudio. Sin embargo, esta muta en cuanto se comienza a obtener resultados parciales del mismo. En el caso de la presente tesis, he partido de la premisa de relevar prácticas discursivas que mediante la adopción de músicas urbanas permitan la emergencia de narrativas que potencien aspectos relativos a la

identidad étnica mapuche *williche* de sus ejecutantes y compositores, lo que favorece un espacio de descolonización en quienes la practican. Aquí apunto a que el uso de dichas estéticas musicales en diálogo con las temáticas de estas comunidades, da cuenta de una realidad que nace a partir de la resignificación de las tradiciones, comprendiéndolas ahora desde una perspectiva urbana, es decir, a modo de agentes que se encuentran inmersos en un entorno que se confronta con el poder central, pero que se desmarca de la tradición esencialista. Se plantea que los procesos de reafirmación identitaria en los músicos *williche* y la reconstrucción de concepciones tradicionales son efectivamente motor de creación de un imaginario contemporáneo del ser mapuche urbano en un contexto globalizado

Desde esta lógica, también, comprendo a modo de hipótesis que estas manifestaciones musicales urbanas funcionan como dispositivos foucaultianos, los cuales son definidos por Giorgio Agamben (2011) en tres puntos¹³:

- Se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se extiende entre estos elementos.
- El dispositivo tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.

¹³Agamben (2011, 250).

- Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y saber.

En efecto, la función de estas manifestaciones se podría catalogar como la de un dispositivo de arte (Brea 2009, 8-9), debido a que la música de los compositores e intérpretes estudiados tendería a actuar e instaurarse a modo de fenómenos que buscan “repensar críticamente las prácticas culturales y de producción simbólica” con la finalidad de alzarse a manera de agentes críticos referidos a los “procesos de construcción de la experiencia, a los procesos de subjetivación y socialización” (p. 8). En este sentido, las experiencias musicales entendidas bajo la noción de dispositivo permiten comprender que en las sociedades globalizadas se pone en juego “el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son, y cuáles van a ser, los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos” (p. 8).

En síntesis, he constituido este trabajo bajo la hipótesis de que las prácticas musicales urbanas ligadas al mundo mapuche *williche* (rock, hip-hop y otras manifestaciones con temáticas mapuche) funcionan como un medio de reafirmación étnica en sus cultores. Por otra parte, planteo que la adopción de estas estéticas urbanas responde a un fenómeno de descolonización de las mismas, mediante la integración o hibridación de lenguajes propios de la cultura tradicional en la apropiación de estéticas populares urbanas. Esto funciona, en última instancia, sobre la base de la noción foucaultiana de dispositivo, en tanto viene a cumplir una función estratégica, al exceder el campo discursivo y generar un efecto, en una relación de poder y saber (Castro 2004, 98-99).

1.5 Estado de la cuestión: música popular urbana en la cultura mapuche

Como se menciona en anteriores epígrafes, la generalidad de las investigaciones relativas a las prácticas musicales urbanas en contexto mapuche se ha circunscrito al estudio de las manifestaciones populares en la región metropolitana y en la Araucanía¹⁴. Es fundamental mencionar que, si bien es posible hallar fuentes bibliográficas que versen sobre estas expresiones, es inusual encontrar experiencia alguna en comunidades de la variante *williche*. Esto último es sustancial, en tanto el conocimiento relevado por esta tesis se enmarca dentro de una de las primeras aproximaciones en profundidad relativa a los constructos identitarios en la música popular urbana con influencia del mencionado pueblo originario.

Para la elaboración de los posteriores capítulos de la presente tesis, he establecido un marco referencial respecto a otras investigaciones que den luces sobre los avances del conocimiento acerca del objeto de estudio de este trabajo y sus paradigmas epistemológicos. En tal sentido, para la elaboración del estado de la cuestión, tomé en cuenta las fases de Reboratti y Castro (1999, 1), quienes lo definen como “(...) la búsqueda y análisis de la bibliografía existente sobre un tema. Está dirigido a que el doctorando sea capaz de determinar y evaluar las distintas líneas de investigación que existen”. Pues bien, se entiende para fines de la presente tesis a esta sección a modo de revisión sistemática de estudios que

¹⁴ La región de la Araucanía se caracteriza por ser el epicentro del denominado “conflicto mapuche”.

abarquen la temática de la música popular urbana mapuche, desde perspectivas diversas que permitan dialogar posturas teóricas y generar una construcción de saberes respecto a la emergencia de conocimiento científico relativo a esa área. En definitiva, he organizado dicha tarea de la siguiente manera:

- a) Rastreo bibliográfico: efectué un rastreo por bases de datos académicas y de corte mapuche, con la finalidad de obtener información actualizada respecto a publicaciones científicas que contribuyan a la construcción teórica del estado del arte del estudio. En tal sentido, prioricé la búsqueda en revistas por su visibilidad y validez en los antecedentes que otorgan, además de constituirse en su mayoría por reportes de investigación. De igual manera incluí repositorios dedicados a la cultura de este pueblo, en tanto estos pueden entregar referencias que no se encuentran divulgadas en medios formales.
- b) Análisis de la bibliografía: fue realizado sobre la base de los artículos hallados en la fase de rastreo bibliográfico. Estos fueron organizados por temáticas y nivel de profundidad respecto al tópico central del estudio.
- c) Determinación y contrastación de las líneas de investigación: identifiqué las orientaciones de estudio que emergen en el análisis bibliográfico. De tal manera, se establece un panorama de la producción científica actual que contribuye a determinar desde qué perspectivas se investiga el fenómeno estudiado en esta tesis doctoral.

- d) Ubicación de preguntas y vacíos temáticos: una vez definido el panorama general de la producción científica respecto a la música popular urbana en contexto mapuche y *williche*, identifiqué problemáticas y espacios no explorados, los cuales son abordados –en alguna medida– a lo largo de esta investigación.

En último lugar, expongo el presente apartado como un espacio de revisión bibliográfica que me ha permitido establecer a lo largo de la elaboración de esta tesis cuáles son las directrices ya exploradas. Esto último contribuye a fundamentar algunos principios propuestos en el planteamiento de este trabajo de investigación y en la definición de un proceso que efectivamente dé paso a la generación de conocimiento nuevo.

La revisión de la literatura existente en relación con la música popular urbana con influencias mapuche da luces sobre lo aún emergente de la temática de esta tesis. Esto se manifiesta mediante un vacío en el conocimiento científico constatado en motores de búsqueda académicos, los cuales mostraron pocos resultados. Por el contrario, fueron las bases de datos menos formales las que revelaron entradas con contenidos pertinentes al estudio. Asimismo, se encontraron fuentes de información que también se constituyen y difunden desde una “cierta periferia” respecto a los medios tradicionales de difusión académica. Menciono esto debido a que la mayor cantidad de textos que atañen directamente al tópico de la presente investigación, se localizan en espacios alejados de los centros recurrentes de divulgación científica: revistas y repositorios institucionales. He de mencionar

que, en algunos casos, estos reportes sí pueden ser considerados como documentos engendrados en el marco de la academia, ya que son monografías o tesis de grado, máster o doctorado.

He organizado la estructura del análisis bibliográfico en primera instancia mediante la revisión de estudios que, a partir de una perspectiva etnomusicológica, aborden la identidad en la música popular urbana en contexto mapuche, independientemente del espacio geográfico en el cual se localicen. Esto se justifica en tanto la vertiente *williche* de la cultura debe su nombre a la denominación hispano-criolla *guyliches* o *guilliches*, utilizada para nombrar a la población indígena residente desde Valdivia hacia el sur (Alcamán 1997). Lo mencionado no implica necesariamente diferencias extremas respecto a las otras variantes de dicho pueblo; no obstante, se ha de considerar que, si bien las comunidades a lo largo de Chile comparten aspectos identitarios, las colectividades aquí estudiadas se caracterizan por el uso de la diferenciación dialectal de la lengua denominada *chezugun*. Esto último me ha permitido favorecer en etapas analíticas del estudio la comprensión de las creencias y las construcciones identitarias de los músicos participantes como un fenómeno social y cultural.

En definitiva, revisé menciones de la música mapuche en contextos formales académicos y no académicos, lo cual ha permitido establecer un marco conceptual que se confrontó con la información de las entrevistas y el análisis de las materializaciones discursivas encontradas. Esto ha favorecido la generación de

teoría respecto a la comprensión de los procesos de reafirmación y construcción de las identidades tradicionales en los músicos *williche* urbanos.

En la primera etapa de análisis, he realizado una pesquisa relativa a estudios sobre música popular urbana y aspectos identitarios de la cultura mapuche. Entre las fuentes encontradas, se puede mencionar a Juan Pablo González (1993), Martínez (2002), Núñez (2010), Sepúlveda (2011), Linconao (2011), Soto Silva (2013), Rekedal (2014a y 2014b).

En el caso de Juan Pablo González, en su artículo titulado “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche” (1993), da cuenta del desarrollo de esta a partir de una perspectiva histórica, que se centra en el análisis de la forma en la cual estos grupos son observados a través de la óptica cultural chilena. Esta publicación esboza una organización cronológica de la música de influencia o inspiración mapuche a lo largo del siglo XX, mediante un enfoque centrado en la revisión documental historiográfica. Luego, Martínez (2002) publica la investigación denominada “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”, en la que profundiza, con base en las observaciones fundadas en el estudio del contexto, texto y pretexto, sus inquietudes sobre la noción de esencialismo cultural; además, se aborda la definición del rol del concepto “música mapuche” en una relación de subalternidad. Núñez (2010), por su parte, expone en “Música, etnicidad e identidad mapuche. Una mirada crítica al Chile multicultural” las problemáticas respecto a la identificación étnica de dichas colectividades y las percepciones

museológicas de la cultura, lo cual reafirma los planteamientos epistémicos propuestos por Martínez (2002).

Sepúlveda (2011), en *Música Mapuche Actual. Recuperación, cultural, resistencia, identidad*, abre nuevos objetos de estudio, en tanto busca poner en valor las manifestaciones musicales mapuche actuales, enfatizando en el género rock y en cómo se produce la hibridación estética desde el análisis textual de la música urbana. En relación con esta temática, se encuentra Linconao (2011), quien en *Rock Mapuche. Hibridación cultural-memoria histórica* complementa el relevamiento de conocimientos situados. Las aproximaciones de Soto Silva (2013), en su artículo denominado “El ideal mapuche en un mundo globalizado: una mirada reflexiva a la problemática de la investigación etnomusicológica en el ámbito de la música popular urbana”; Rekedal (2014a), en “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”, y en “Hip-hop Mapuche on the Araucanian Frontera” (Rekedal 2014b), muestran la repercusión de los trabajos anteriores como motor para la emergencia de una línea de investigación que se haga cargo del estudio de las prácticas musicales urbanas desde una perspectiva situada y complemente también las problemáticas epistémicas propuestas por Martínez (2002) y abordadas por Núñez (2010).

Desde una aproximación un poco más tangencial, cito a Pino-Ojeda (2004), Cárcamo-Huechante (2010) y Cárcamo-Huechante (2013). Pino-Ojeda (2004) menciona, en su artículo llamado “Identidad, arqueología e industrias transnacionales: la música de Joe Vasconcellos”, aspectos de la cultura mapuche representados en la producción musical de este músico brasileño-chileno. Si bien

es significativo recalcar que en el caso de Vasconcellos su cercanía con las expresiones musicales investigadas en esta tesis no se relaciona con su origen étnico, sí es pertinente constatar que la aparición de estas influencias muestra un nuevo enfoque en el estudio de la tradición musical mapuche en la urbe. Cárcamo-Huechante publica, en 2010, “Wixageanai!: Mapuche Voices on the Air”, y en 2013, “Indigenous Interference: Mapuche Use of Radio in Times of Acoustic Colonialism”, artículos que abordan desde un posicionamiento poscolonialista los espacios de difusión urbana de los saberes de este pueblo originario, mediante la exploración de las emisoras radiofónicas populares como lugares de tensión entre la transmisión del saber tradicional y la colonización de los medios de comunicación.

Con el propósito de complementar los avances previos a este estudio, incluí otros artículos que contienen en sus temáticas menciones superfluas sobre la música urbana, o bien la incluyen como un complemento para graficar fenómenos que acontecen desde otras áreas del conocimiento. En consecuencia, se encontraron referencias en Roncarolo (2005), Carrasco & Mora (2006), Kropff (2008), Pereira (2010) y Kropff (2011). Roncarolo (2005, 1), en *Jóvenes mapuches y la carrera contra el tiempo*, se refiere a esta música a modo de indicador en relación con el influjo del sistema de producción y el mercado del consumo. De la misma forma, plantea que la adscripción de un colectivo de mapuche argentinos a corrientes *punk* o *metal*, da luces respecto a una reinención de las identidades asociadas al mundo tradicionales. Roncarolo (2005) no apunta a agrupaciones musicales, sino que se dirige a quienes consumen estas estéticas, lo que genera un proceso de hibridación que comienza desde los auditores hacia la música. Kropff (2008)

relata, en la comunicación titulada “El waj, el bombo y la palabra. Acerca de la conciencia generacional entre los jóvenes mapuche”, la historia de “Víctor”, un joven músico mapuche argentino y la importancia de lo urbano en su identidad. Esta experiencia de Kropff se complementa con las reflexiones publicadas en el 2011 en “Debates sobre lo político entre jóvenes mapuche en Argentina” de la misma autora. Dichas reflexiones muestran la importancia de lo urbano como estrategia discursiva en los adolescentes de este grupo étnico, sus demandas y problemáticas etarias. Pereira (2010), en una aproximación semejante, realiza un análisis de las prácticas teatrales en grupos con influencia mapuche en Argentina y Chile. Aquí se alude también a lo mencionado por Kropff, pero éste centra su mirada analítica en las prácticas asociadas al teatro; por lo tanto, el aspecto musical se transforma en un elemento que emerge desde los márgenes, sin adoptar una relevancia determinante en la presente tesis.

Carrasco & Mora (2006), por su parte, analizan la producción literaria de un poeta *williche* en “Lectura palimpséstica de Palimpsesto de Juan Paulo Huirimilla”. Este estudio menciona lo relevante de visibilizar prácticas artísticas urbanas que, como en el caso de Huirimilla, muestran un proceso de hibridación ya asumido por el artista. Asimismo, James Park, en “Ethnogenesis or neoindigenous intelligentsia: contemporary mapuche-huilliche poetry”, reporta que la popularidad de las minorías étnicas, representadas en la cuestión mapuche por quienes ejecutan el *ül* (canto tradicional mapuche), en algunos casos en *mapuzugun*, configuran sus representaciones propias a través del hip-hop, *thrash-metal* o el *new-age* (Park, 2007). Sobre la publicación de Park (2007), hay que mencionar que, si bien refiere al campo de la música, no ejemplifica ni profundiza en esta temática; sin embargo,

visibiliza la transversalidad de los procesos hibridatorios presentes en el ámbito literario, con lo cual da pie a la posibilidad de transferir esos saberes al terreno de la etnomusicología.

Del análisis y la sistematización de las temáticas abordadas en investigaciones anteriores, he determinado la existencia de líneas de investigación que se articulan en los siguientes ejes:

- Estudios historiográficos de la música popular urbana de raíz mapuche (González 1993).
- Aspectos epistemológicos de la música popular urbana mapuche (Soto Silva 2013; Martínez 2002; Núñez 2010).
- Experiencias en música popular urbana mapuche (Martínez 2002; Sepúlveda 2011; Linconao 2011; Rekedal 2014a y 2014b).

Otras publicaciones (Roncarolo 2005; Carrasco & Mora 2006; Park 2007; Kropff 2008; Pereira 2010; Kropff 2011; Pino-Ojeda 2004; Cárcamo-Huechante 2010; Cárcamo-Huechante 2013) se pueden catalogar como experiencias tangenciales al ámbito de esta tesis, en tanto su foco de interés central no está en aspectos musicales de las comunidades mapuche. Se puede definir una clara tendencia al estudio de la cultura popular de este grupo étnico en el campo de la poesía y la investigación sobre los medios de comunicación.

La definición de estas líneas de investigación me ha permitido establecer qué tópicos relativos al campo de estudio de esta tesis doctoral se encuentran en

desarrollo y activos. Esto me faculta para tomar decisiones respecto al planteamiento de la investigación y sus estrategias en materia metodológica.

La exploración y posterior sistematización de las lecturas y revisiones de la bibliografía me han permitido identificar preguntas y vacíos en el conocimiento científico que contribuyen en la definición y justificación de los aspectos fundantes del estudio, presentados en anteriores epígrafes. Esto me faculta para complementar el análisis de las líneas de investigación relevadas en el punto anterior, para fundamentar de forma rigurosa las conclusiones de la revisión bibliográfica.

El primer vacío de conocimiento se relaciona con la distribución geográfica de los saberes generados respecto a las prácticas musicales urbanas en contexto mapuche. Para complementar lo expuesto, realicé una tabla con base en los resultados de las líneas de investigación “Estudios historiográficos de la música popular urbana de raíz mapuche” y “Experiencias en música popular urbana mapuche”. La exclusión de la línea “Aspectos epistemológicos de la música popular urbana mapuche” se justifica ya que ésta, al vincularse con artículos que abordan en gran medida dimensiones teóricas y epistémicas de la música urbana mapuche, constituye revisiones de las aproximaciones ya expuestas sobre dicho fenómeno. Por último, se puede identificar la siguiente clasificación territorial relativa a la generación de conocimientos en relación con la música urbana en este grupo étnico.

| Estudio | Localización geográfica |
|---------------------|--|
| González (1993) | Región metropolitana |
| Martínez (2002) | Santiago (región metropolitana) |
| Sepúlveda (2011) | Santiago (región metropolitana). Temuco, Loncoche y Padre las Casas (región de la Araucanía) |
| Linconao (2011) | Región de la Araucanía |
| Rekedal (2014a y b) | Región de la Araucanía |

Tabla 1: Distribución geográfica de investigación en música popular mapuche¹⁵

Lo mencionado en párrafos introductorios de esta tesis se puede constatar al identificar como territorios predominantes a la región metropolitana y a la Araucanía. Esto se refleja en una nula productividad académica en localidades alejadas a las mencionadas, especialmente en investigaciones historiográficas y etnográficas. Esto me anima a cuestionarme ¿por qué dichas aproximaciones se restringen a la región metropolitana y a la Araucanía? ¿Es posible observar la emergencia de discursos locales en otras áreas geográficas? ¿Existen similitudes en cuanto al devenir histórico de estas manifestaciones a nivel regional? Efectivamente, la primera pregunta me remite a una problemática no menor en el ámbito académico: el centralismo en la generación de conocimiento. El fenómeno referido implica que la poca evidencia empírica no permite inferir que estas reproducciones identitarias se repliquen en otras esferas territoriales o variantes de la cultura mapuche; no obstante, esto probablemente responda a que las zonas de conflicto más visibles son, en efecto, la Araucanía y la región metropolitana.

La distinción de este vacío en el conocimiento sistematizado muestra la necesidad de generar saberes en espacios geográficos periféricos. De esta manera, la presente tesis doctoral ha permitido una aproximación a lugares y variantes de la

¹⁵ Fuente: elaboración propia.

cultura mapuche que no se encuentran habitualmente en el ojo del investigador. La revisión del resto de las aproximaciones posibilita también distinguir un avance significativo en la producción científica sobre las disciplinas poéticas. Pues bien: la investigación respecto a la denominada etnopoésía posee un nivel de desarrollo mayor, lo que abre la posibilidad de contrastar estos avances con los hallazgos de los estudios anteriormente revisados y del especificado en este trabajo.

En conclusión, el análisis sistemático de la literatura ha permitido identificar y corroborar desde una perspectiva científica la necesidad de abordar las problemáticas expuestas en los apartados preliminares del estudio. De igual manera, ha posibilitado la generación de un panorama actual de la investigación etnomusicológica respecto a la música popular urbana en contexto mapuche.

1.6 Elección del diseño metodológico y epistemológico

1.6.1. Definiciones metodológicas

En esta aproximación a las estrategias metodológicas del estudio, abordaré temáticas relativas al paradigma epistémico de este trabajo de investigación. En adición, expondré las determinaciones respecto a las técnicas de recolección, análisis de datos y otras definiciones metódicas.

El diseño epistemológico de este estudio se encuentra sustentado bajo el paradigma cualitativo de investigación social. Dicho enfoque ha sido utilizado en etnomusicología por su posibilidad de adoptar un posicionamiento emergente

(Strauss y Corbin 2002), es decir, un esquema metodológico que se construye y reconstruye a lo largo del camino investigativo. En esta línea, se considera primordial la interpretación como un momento hermenéutico, ya que permite tomar decisiones durante el proceso de pesquisa. Esto repercute en que las estrategias de análisis y recolección de datos se adapten a los resultados que se obtienen en los reportes parciales de la tesis.

En esta línea, se entiende que la investigación cualitativa no es solamente un receptáculo o un espejo que represente de manera exacta o absoluta la realidad; sino más bien, trabaja sobre la base de un posicionamiento constructivo (Sisto 2008, 116-117). Esta construcción es consecuencia de lo denominado como verdad participativa (Gadamer 1975, citado en Sisto 2008, 116). En este estudio, he utilizado dicha noción a modo de una verdad que no corresponde a un elemento independiente y absoluto, sino como un fenómeno que se instaura a través del diálogo entre los diversos análisis documentales y la generación conjunta de saberes con las agrupaciones (compositores e intérpretes) participantes. Estos elementos de reconstrucción dialógica planteados por Sisto (2008) se llevan a cabo mediante instancias en las cuales “la sociedad se constituye y se produce, a la vez que reproduce, a sí misma” (Sisto 2008, 117); por lo tanto, se posiciona como un acontecimiento eminentemente social. Estos procesos dialógicos permiten que el investigador logre comprender el contexto a partir de perspectivas situadas, lo que contribuye al surgimiento de discursos locales y propios de los participantes en el estudio. En este sentido, se sigue la línea de lo mencionado por Denzin y Lincoln (2005, 10), quienes sugieren que “la investigación cualitativa (...) es el

mundo de la experiencia vivida, y por tal motivo es donde la creencia individual y la acción se cruzan con la cultura”.

Como complemento de lo señalado, este estudio pretende generar desde sus decisiones metodológicas instancias dialógicas y reflexivas, con la finalidad de favorecer procesos de construcción del conocimiento con los músicos que muestren mayor disposición a ello. En efecto, he realizado un relevamiento de narrativas personales mediante la aplicación de entrevistas en profundidad, semi-estructuradas y grupos focales con agrupaciones y solistas, además del análisis de otros documentos que permitan la emergencia de relatos y saberes situados (Haraway 1995).

Entiendo que las narrativas emergen como un elemento performativo, ya que se construyen con base en la noción de *performance* surgida desde el posicionamiento de Judith Butler, es decir, como la acción de actuar desde un discurso. Según esto, Denzin (2001, 25) menciona que lo performativo como método puede llegar a transformarse en una práctica rupturista dentro de la investigación cualitativa, en tanto propone un relato interpretado desde las ciencias sociales, el cual nos dice que debemos ser conscientes de que lo escrito, lo dicho y no dicho no son prácticas inocentes; son prácticas que muestran “que solo conocemos el mundo a través de las representaciones que nosotros mismos hacemos de él” (Denzin 2001, 25). En otra perspectiva analítica, se estudiaron materiales discursivos como entrevistas en medios de comunicación escrita y material audiovisual que permita complementar la emergencia de estas narrativas. Comprendo de esta manera que las instancias de comunicación relativas a las orientaciones personales de los

individuos que participan en el estudio, me han permitido conocer de mejor manera los discursos que subyacen en sus posturas ideológicas y estéticas.

En el plano de la etnomusicología, Debora Wong (2008) recoge las perspectivas metodológicas de Norman Denzin, incluida la noción de *performance* que aparece en la denominada “etnografía performativa”. En este estudio, se pretende utilizar esta noción de entrevista performativa, puesto que se entiende que la emergencia de los procesos de construcción identitaria se relaciona con los discursos implícitos en las estéticas urbanas adoptadas por los músicos mapuche.

Se busca desde el plano epistemológico contribuir en la creación de conocimiento profundo respecto a la dimensión social de las prácticas musicales urbanas en contexto *willliche*. Siguiendo la línea de lo propuesto por Grebe (1991), en su artículo “Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica”, adopté el planteamiento humanista referido por la autora. Este planteamiento trata a la obra musical como un fenómeno humano, es decir, desde una perspectiva antropológico-musical. Esto último se materializa en dicha experiencia al complementar los datos obtenidos en las entrevistas con los antecedentes históricos, culturales y estéticos que se encuentran en la documentación escrita y audiovisual, lo que contribuye a una mejor comprensión de las percepciones personales de los compositores e intérpretes. En este sentido, se busca establecer mecanismos analíticos desde los discursos presentes en el texto de las canciones, las entrevistas y los relatos relevados en el marco de aproximaciones distintas a las entrevistas abiertas, las cuales también entiendo como narrativas discursivas de los participantes (videos,

intervenciones en los medios de comunicación digital, etcétera). De esta manera, quisiera desmarcar el estudio de la perspectiva reduccionista del análisis musical estructural, ya que “aísla el fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico impidiendo captar en profundidad sus significados humanos y culturales” (Grebe 1991, 11). Esta visión reduccionista ha predominado desde la musicología tradicional, lo que ha potenciado un “enfoque analítico-musical centrado en el fenómeno musical en sí mismo escindido artificialmente de sus contextos” (Grebe 1991, 14). Cámara (2010, 70), en su artículo “El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural”, complementa lo anterior al mencionar que:

(...) esta búsqueda de recursos para decodificar principios, prácticas y sistemas musicales (tarea intercultural que está en el centro de los objetivos de la etnomusicología) no solo se verifica o se evidencia en el ámbito de la transcripción y el análisis de la música, sino también en otros no menos relevantes, como el de las denominadas etnoteorías.

Desde esta perspectiva, es significativo mencionar que el enfoque analítico del estudio no se ha centrado principalmente en el análisis musical estructural o en la transcripción de manifestaciones que se encuentran documentadas bajo la forma de Cds o en formatos digitales. Por el contrario, he intentado analizar los “factores de prestigio y poder, apropiación y recreación de espacios simbólicos, eliminación de diferencias regionales, gestión de la nostalgia, compensación de desequilibrios en las esferas individual y social” (Cámara 2010, 79-80), que se evidencian en las prácticas musicales y en los discursos declarados por los

integrantes de agrupaciones de música popular urbana. En esta línea entiendo que:

(...) la música no existe sin el hombre y su impulso creativo. No existe, por tanto, en un ambiente vacío, exento de la presencia humana y de sus contenidos afectivos y cognoscitivos. Sabemos que la música en su triple calidad de lenguaje sonoro, medio de comunicación y expresión artística del hombre es producto de la cultura y no de la naturaleza (Grebe 1976, 5).

De acuerdo con esto, se puede estudiar el “comportamiento de subculturas y minorías en espacios urbanos con vocación –o en situación– de multiculturalidad” (Cámara 2010, 80), al comprender que las prácticas y los devenires en los pensamientos e imaginarios creativos se configuran como un fenómeno sociocultural.

La elección del paradigma de investigación cualitativo, crítico y de enfoque reflexivo, se justifica, debido a que la reflexión sobre los aspectos documentados u observados me ha permitido develar la emergencia de características performativas en las prácticas musicales urbanas mapuche *williche*. Prácticas que, al enmarcarse en paradigmas estéticos occidentales, muestran una situación problemática de dicotomía discursiva y estética. En esta línea, el diseño emergente y la etnografía performativa permiten vislumbrar los discursos en torno a la construcción de una identidad étnica que surge desde las prácticas musicales urbanas.

El uso de la entrevista y el grupo focal también se posiciona como una estrategia fundamental dentro del proceso de investigación, puesto que, como menciona Denzin (2001, 4),

Los significados de las entrevistas son contextuales, improvisados y performativos. La entrevista es un texto activo, un sitio donde los significados son creados y desarrollados. Cuando es realizada (performada), el texto de la entrevista crea el mundo, dándole al mundo su significación situacional. Desde esta perspectiva, la entrevista es una fabricación, una construcción, una ficción, un ordenamiento de materiales seleccionados del mundo actual. Pero toda entrevista selectivamente y no sistemáticamente, reconstruye el mundo, cuenta y ejecuta una historia de acuerdo a su propia versión de lógica narrativa.

Así, estas experiencias de construcción dialógica favorecen la emergencia de los sentidos y las funciones estratégicas de estas obras, las cuales se intuye actúan de modo performativo, como dispositivos del arte. Brea (2009, 10) menciona que las obras deben “definirse como dispositivos de criticidad en su absorción integrada en las industrias de la subjetividad”, lo que contribuye a que estas puedan “agenciar modalidades críticas en los procesos de construcción de la subjetividad, en los procesos de socialización e individualización, de producción de sujeto y comunidad” (Brea 2009, 10).

Para complementar lo propuesto en una aproximación epistémica, definiré los aspectos elementales referidos al objeto de estudio: la población, los criterios muestrales, las estrategias de recolección de información y las unidades de análisis.

- Contextualización geográfica: el estudio se lleva a cabo en territorio mapuche *williche*, específicamente en la región de Los Lagos. El territorio abarcado en esta investigación comprende las actuales provincias de Osorno y Llanquihue y, en consecuencia, sus capitales, Osorno y Puerto Montt (ilustración 1). He escogido como referencia a las capitales provinciales por su calidad de urbe, reflejada en una mayor cantidad de habitantes (Osorno, 153.797 habs.; Puerto Montt, 238.455 habs.) y el evidente comportamiento urbano de éstos.

Como mencionaba anteriormente, la región de Los Lagos se caracteriza por ser considerada territorio mapuche *williche*. En este sentido, el grupo *williche* (en lengua mapuche: gente del sur) corresponde a los habitantes del pueblo mapuche en el sur de Chile.

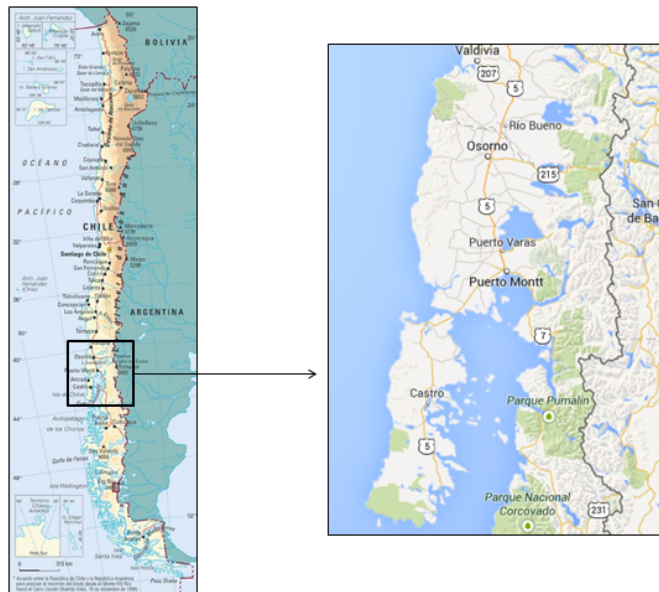


Ilustración 1: Localización geográfica del territorio *williche*¹⁶

¹⁶ Fuente: Google Earth.

- Unidad de estudio: defino como unidad de estudio, a agrupaciones de músicos (compositores o intérpretes) que desarrollen su actividad musical en la urbe y que, además, incluyan tópicos o influencias de la cultura tradicional mapuche en su labor creativa. El estilo que proponen estos músicos no es determinante para la presente investigación, ya que he buscado establecer instancias de análisis con manifestaciones diversas (rock, rap, jazz, fusión tradicional, etcétera).

- Fuentes¹⁷: esta investigación apunta a recopilar narrativas personales – entendidas como materializaciones discursivas– en torno a saberes que cumplan los siguientes criterios:
 - Permitan a los músicos transmitir un conocimiento situado.
 - Permitan relevar relatos que se compongan sobre la base de la composición o ejecución de música popular con influencia del mundo mapuche *williche*.
 - Permitan comprender cómo los músicos construyen su identidad mapuche.

Considero como materializaciones discursivas a los diversos manifiestos estéticos presentes en espacios de difusión virtuales (Facebook, Twitter, Myspace, entre otros), entrevistas en medios de comunicación masiva (diarios, radios, televisión), entrevistas abiertas realizadas a músicos

¹⁷ El desglose de las fuentes estudiadas y sus códigos se encuentra en el Anexo 2: Materiales discursivos estudiados (fuentes primarias).

mapuche *williche* y otras instancias de difusión de opiniones personales de las agrupaciones o sus miembros. Estos documentos y materiales me han permitido desarrollar, en capítulos posteriores, un marco histórico referencial que contextualiza las narrativas personales y las categorías que han emergido a lo largo del estudio.

- Tamaño de la muestra: el tamaño de la muestra inicial era de tres informantes clave. Para ampliarla he utilizado la técnica de selección por redes (Goetz and LeCompte 1988), lo que ha permitido añadir nuevas unidades al estudio durante el proceso de recolección de la información. Además, he considerado como fuentes las páginas web de los músicos, sus espacios de difusión virtual y entrevistas en medios de comunicación. En definitiva, la muestra estudiada corresponde a veintisiete materiales discursivos, donde se encuentran dos programas de radio, un artículo de periódico, dos documentales, seis canciones, dos afiches de conciertos, tres carátulas de discos, un documento autobiográfico, dos sitios web, tres entrevistas en medios digitales y cinco abiertas.
- Criterios muestrales¹⁸: para la elección de la muestra inicial, se consideraron los siguientes criterios:
 - Pertenencia estética: se estudiaron agrupaciones musicales (compositores e intérpretes) de música popular urbana.

¹⁸ La caracterización de los músicos estudiados que indicaron a través de las conversaciones su visto bueno para ser mencionados en el estudio, se encuentra en el Anexo 1: Caracterización biográfica de los músicos entrevistados.

- Pertenencia étnica: es decir, que incluyan elementos identitarios de la cultura mapuche *williche* en su producción musical.

Junto a lo anterior, se hizo uso de la técnica del caso tipo. Esta técnica ha permitido generar un perfil ideal de participante, que posteriormente fue ubicado en terreno.

- Métodos de recolección de datos: para la recogida de datos, he definido como estrategias el uso de la entrevista abierta en profundidad, la entrevista semi-estructurada y el grupo focal. Por otra parte, he intentado favorecer las instancias dialógicas –con los músicos que tuvieran predisposición a esto–, mediante la incorporación de espacios de conversación no jerarquizados en instancias de *rapport*. Esto se complementa con la recolección de material documental en radios locales-rurales, diarios y recursos disponibles en la web (entrevistas en diarios online o páginas web de las agrupaciones), lo cual da forma al *corpus* total de fuentes estudiadas.
- Estrategias de análisis¹⁹: he definido anteriormente el diseño de investigación de este estudio como emergente, con un valioso componente etnográfico. Esto se sustenta desde la perspectiva analítica, sobre la base de la teoría fundamentada de Strauss y Corbin (2002). El análisis de la información que he recogido en las diversas instancias de este trabajo de

¹⁹ El desglose de las categorías relevadas a través de las diversas fases del estudio se encuentra explicada en el Anexo 5: Informe de códigos identificados.

tesis, se ha realizado según los procedimientos de codificación abierta, axial y selectiva. Todo el proceso analítico lo llevé a cabo con la asistencia del software de análisis cualitativo Atlas.ti²⁰.

Para comprender el proceso de análisis de la información recogida, es conveniente definir las técnicas utilizadas. En primera instancia, la codificación abierta, que es comprendida como el procedimiento inicial en el cual, mediante la asignación de códigos, se busca exponer en los materiales discursivos estudiados, los pensamientos e ideas iniciales que surgen desde la información recopilada. Por otra parte, el proceso de codificación axial corresponde al “proceso de relacionar las categorías a las subcategorías” (Strauss y Corbin 2002, 136). Esto permite, de manera posterior, la codificación selectiva de la información. En esta tercera etapa se integran las categorías y subcategorías emergentes para dar forma a un constructo teórico que responda los interrogantes de esta tesis doctoral. El proceso es explicado por San Martín (2014) a través del siguiente diagrama:

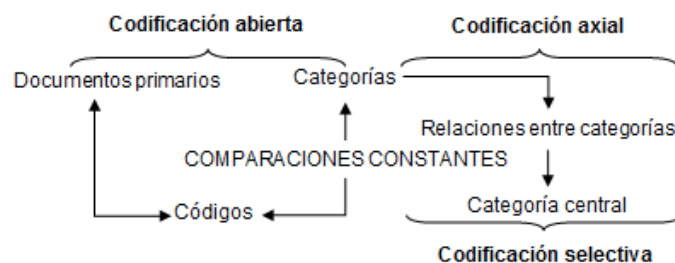


Ilustración 2: Proceso de análisis de la teoría fundamentada²¹

²⁰ Para conocer cómo opera dicho software, ver el Anexo 4: Descripción del funcionamiento del software Atlas.ti. Para el desarrollo de este trabajo se utilizó una licencia educativa a nombre de Ignacio Soto Silva.

²¹ Fuente: San Martín (2014, 112)

1.6.2. Teoría fundamentada en la investigación etnomusicológica²²

He procedido a cotejar en diversos espacios de difusión académica, además de repositorios de tesis doctorales, experiencias que se adscriban metodológicamente al paradigma de investigación propuesto en el presente trabajo de investigación. En este sentido, he optado por una pesquisa bibliográfica menos rígida que la utilizada en el estado de la cuestión, ya que entiendo que las decisiones epistemológicas son más flexibles y atienden en general a las adscripciones metódicas y epistémicas personales del investigador.

Es poco común observar en el campo etnomusicológico el uso de la teoría fundamentada como estrategia y diseño de investigación. Su aplicación más habitual es en disciplinas como la psicología de la música, la musicoterapia y la educación musical. Los principios de la teoría fundamentada surgen a fines de la década de 1960 con la publicación del libro *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research* de Barney Glaser y Anselm Strauss (1967). La aparición de este texto supuso un hecho significativo en la emergente investigación cualitativa, ya que propone una sistematización del proceso indagatorio que se aleja del pensamiento exploratorio positivista, sin perder los criterios de rigor de la pesquisa científica. Los principios de esta propuesta nacen desde el interaccionismo simbólico de Blumer (1969), Manis y Meltzer (1978), y Rose (1962) en conjunto con las propuestas del pragmatismo de la Escuela de

²² Este apartado ha sido publicado como aportación en: Soto Silva, Ignacio. 2017. "Teoría Fundamentada en la investigación etnomusicológica". *Revista NEUMA*, 10: 40-58.

Chicago. La finalidad de Glaser y Strauss era dar con una metodología que permitiera generar teoría respecto a cómo se configuran los entramados relacionales en realidades situadas. De esta manera, se puede definir a dicho modelo metodológico como un procedimiento cualitativo que busca generar “una teoría que explique en un nivel conceptual una acción, una interacción o un área específica” (Hernández, Fernández y Baptista 2010, 687).

Este diseño metodológico iría tomando caminos dispares a lo largo del tiempo, lo que ha repercutido en la delimitación de dos lineamientos en la práctica de estos procedimientos: el enfoque de Glaser, y el de Strauss y Corbin. El devenir en este tipo de estudios me hizo definir este trabajo desde la perspectiva de Strauss y Corbin (2002), quienes en *Bases de la Investigación Cualitativa. Técnicas y Procedimientos para Desarrollar la Teoría Fundamentada* (primera edición, 1990), plantean el proceso de investigación desde la aplicación de un diseño emergente, en el cual mediante la comparación constante se revelan categorías que construyen teoría, desde un posicionamiento un tanto más flexible en cuanto a tópicos centrales, como el uso de literatura previa (el enfoque de Barney Glaser no aconseja el uso de bibliografía antes de la problematización del estudio).

Es poco frecuente encontrar desde el campo de la etnomusicología estudios que aborden el proceso de pesquisa a partir de una perspectiva metodológica centrada en la teoría fundamentada o, en su defecto, en alguno de sus procedimientos. Esto se contrapone a la realidad observada desde la musicoterapia, la psicología de la música y la educación musical, ámbitos en donde efectivamente podemos ver un avance y una tradición en el uso de esta

metodología. Explico el fenómeno desde las características propias de cada disciplina; tanto la musicoterapia como la psicología de la música, utilizan estrategias metodológicas de uso frecuente en las ciencias de la salud. Esto se relaciona con el hecho de que Juliet Corbin es enfermera. No obstante, dicho modelo es igualmente útil en el campo de las ciencias sociales. Por esta razón, tanto la sociología como la antropología contemporánea recomiendan este diseño metodológico, lo que sugiere la viabilidad de su aplicación en el campo de la etnomusicología.

Para determinar la estructura del análisis de la información, he procedido a organizar los artículos relevados en dos categorías: (1) estudios que no declaran afiliación paradigmática a la etnomusicología –o pertenecen a tesis en otras disciplinas de las humanidades y ciencias sociales–, y (2) estudios que declaran explícitamente su afiliación a la etnomusicología como disciplina –o pertenecen a tesis en etnomusicología–. En una segunda etapa analítica, he filtrado los estudios que efectivamente tributan a esta tesis doctoral, lo que ha permitido concatenar este apartado con el punto siguiente, es decir, relevar las líneas temáticas de investigación más notables.

En primer lugar, he sistematizado (1) estudios que no declaran afiliación paradigmática a la etnomusicología, ya sea porque son llevados a cabo por investigadores de disciplinas afines (sociología, psicología o alguna subespecialidad de la musicología) o porque se constituyen en trabajos de posgrado en disciplinas de las humanidades o ciencias sociales. Entre estos

estudios podemos encontrar a: Fernández (1989), Fernández y Officer (1989), Tite (2007), Prindle (2014), Kirkwood (2009), Faulkner (2003) y Van den Berg (2012).

Fernández (1989), en “Humor and Satire in Mexican Immigration Corridos: A Study of Languages and Cultures in Contact”, y Fernández y Officer (1989), en “The lighter side of Mexican immigration: humor and satire in the Mexican corrido”, realizan – desde una perspectiva sociológica – un estudio respecto a la inmigración a través de la poética musical del “corrido”. El corrido como estilo musical tiene la particularidad de lidiar con las problemáticas propias de la inmigración, ya que adopta un lenguaje jocoso y satírico (Fernández 1989, 83). El estudio se llevó a cabo sobre la base del análisis de canciones sistematizadas por el etnomusicólogo mexicano Vicente Mendoza. Se realizaron análisis de tres canciones diferentes, mientras que en la etapa analítica del estudio se relevaron las temáticas emergentes en las canciones con tópicos relativos a la inmigración. Estas surgieron fenomenológicamente desde la información analizada mediante la aplicación de las estrategias de codificación abierta de la teoría fundamentada.

Dichos artículos muestran las que podrían ser las primeras aproximaciones al estudio de la música desde una perspectiva metodológica centrada en la teoría fundamentada. Es posible ver una referencia al campo etnomusicológico; no obstante, el autor del texto pertenece disciplinariamente a la sociología, lo que supone cierto distanciamiento disciplinar, no así temático. El análisis de las canciones desde su dimensión literaria muestra una posibilidad metodológica distinta para abordar en fases analíticas las diversas materializaciones discursivas relevadas en esta tesis. En tal sentido, podemos ver que, si bien esta aproximación

no es integral, por cuanto no incorpora otras dimensiones del fenómeno musical y social, sí es una experiencia interesante, ya que presenta indicios de una primera referencia al uso de este diseño para el estudio de tópicos etnomusicológicos.

En una aproximación centrada en los estudios culturales, Tite (2007), en su tesis de máster en estudios rusos, denominada: "The Discursive Construction of Punk: Language and Identity in Russia's Punk-Rock 'Subculture'", aborda desde una perspectiva investigativa exploratoria, la desmitificación de la cultura punk rusa como reproductora de un paradigma occidental. Tite menciona que la definición del tópico a investigar se elaboró sobre la base de una estancia en Rusia durante el 2003. El enfoque de este estudio otorga primordial espacio a las vivencias personales del autor como motor para la problematización del fenómeno indagado. Por otra parte, la elección de una estrategia metodológica centrada en los procedimientos de la teoría fundamentada, se condice con la naturaleza del estudio, en tanto se busca generar conocimiento situado desde la complejidad de las relaciones humanas.

Si bien es necesario recalcar que el estudio de Tite (2007) no se circunscribe de manera estricta al campo de la etnomusicología –en primera instancia por el programa de estudios de esa tesis, "máster en ruso" –, es interesante observar el uso de estrategias cualitativas derivadas de la teoría fundamentada en un campo que efectivamente atañe en alguna medida a lo musical. Por otra parte, es pertinente recalcar el interés del autor por generar este estudio desde el movimiento punk, es decir, a partir de una perspectiva que sobrepasa el campo de los músicos, hacia los auditores y sus formas de vivir el movimiento.

Prindle (2014), en su tesis de máster en estudios de Medio Oriente, titulada “The Devil’s Prayers: Metal Music in Iran”, aborda desde un paradigma epistemológico cualitativo y desde la perspectiva de agrupaciones y auditores, las implicancias sociales e ideológicas de los movimientos metaleros en Irán. En este caso específico, Prindle puntualiza que la naturaleza de Irán, como Estado Islámico, representa un interesante foco de estudio para estas manifestaciones, ya que los estereotipos del metal occidental son extremados. En el plano metodológico, Prindle utiliza la entrevista abierta y el focus group como estrategia para la recogida de datos. Posteriormente aplica un análisis basado en la etnografía crítica y la teoría fundamentada; este punto es de importancia por cuanto nuevamente la complejidad de las dinámicas sociales permite que estas estrategias metodológicas sean apropiadas, debido a que propician la inmersión del investigador en el campo de estudio, al experimentar con los participantes el proceso mismo de la pesquisa y los devenires propios del día a día de los investigados. Prindle concluye que las condiciones en las cuales se desarrolla esta escena en Irán, desconocida y clandestina, reflejan las circunstancias cotidianas de incertidumbre a las cuales son sometidos. Además, refiere a la esperanza de los músicos de encontrar espacios en los cuales las estéticas puedan fluir según sus propias características.

Las estrategias metodológicas utilizadas por Prindle se ajustan en gran medida a lo que esta tesis doctoral busca. No obstante, es conveniente mencionar que las características del estudio de Prindle lo enmarcan como una investigación de carácter exploratorio y descriptivo; por lo tanto, lo que finalmente emerge del estudio no es una teoría fundamentada en los datos que responda a una hipótesis

planteada, sino más bien, es un diagnóstico de características dialógicas respecto a un fenómeno específico. Desde el ámbito de la naturaleza del trabajo, si bien es una tesis de máster en estudios de Medio Oriente, sí podemos catalogarla como un estudio desde el campo etnomusicológico, debido a su interacción con la música y los músicos desde sus entramados sociales y sus complejidades étnicas, religiosas e ideológicas.

Kirkwood (2009), en su trabajo de fin de máster titulado “Frameworks of Culturally Engaged Community Music Practice for Rural Ipswich, Australia”, plantea un estudio basado en la reflexión crítica de dos proyectos realizados en Ipswich, Australia. El primer proyecto es un estudio de la historia de la música en Purga (sector rural de Ipswich) y el segundo, una investigación respecto a las manifestaciones musicales rurales contemporáneas, que concluyó con el diseño de un plan de desarrollo musical para la comunidad. Esta investigación surge con la finalidad de analizar los procedimientos creativos utilizados en dichas experiencias con la finalidad de generar un marco de trabajo para futuras intervenciones.

Desde el plano metodológico, la experiencia de Kirkwood se posiciona dentro del paradigma etnográfico de investigación; sin embargo, en el análisis de la información, Kirkwood utiliza estrategias de la teoría fundamentada en los datos, como medio de teorización de las prácticas y fenómenos estudiados. Por último, Kirkwood concluye que esta experiencia de investigación dio como fruto un marco basado en el análisis de la evidencia que delimite un procedimiento para el desarrollo de fundamentos prácticos que colaboren a transformar las maneras

en las cuales el autor entrega sus servicios profesionales. Si bien este estudio contempla en su fase analítica algunos aspectos de la teoría fundamentada, es conveniente constatar que su espíritu está basado en la investigación como herramienta funcional. En este sentido, se puede apreciar que el autor realiza el aterrizaje de la información teórica relevada en las diversas experiencias, en planes de desarrollo y trabajos tangibles, lo cual le agrega una dimensión no vista en otros estudios. Se puede apreciar, entonces, cómo estos paradigmas cualitativos se incorporan en la toma de decisiones respecto a las temáticas estudiadas. Se busca en este proceso un relevamiento de saberes que efectivamente colaboren en la mejora de las condiciones de vida de quienes participan.

Faulkner (2003), en “Men’s ways of singing”, menciona que tanto la antropología como la etnomusicología, han aportado gran cantidad de información respecto a la música, el hombre y la masculinidad. Desde los avances referidos anteriormente, Faulkner adopta la noción de los “estudios del hombre” (men’s studies), por cuanto su experiencia se centra en el estudio del comportamiento vocal y la identidad del varón en relación con su condición como tal. Desde el plano epistemológico, Faulkner relativiza su adscripción a una postura paradigmática centrada en el campo tradicional de la etnomusicología, puesto que la naturaleza de la investigación reportada está esencialmente basada sobre una perspectiva ego-lógica –por cuanto busca la generación de saberes no generalizados y fundados en la experiencia de vida de quienes participan del estudio–. El autor relata que la recolección de datos se realizó mediante la aplicación de entrevistas semi-estructuradas, además del registro de diarios

vocales de veinticinco hombres, quienes reflexionan en relación con su comportamiento vocal y sus perspectivas personales. Para el análisis de esta información se utilizaron los procedimientos elementales de la teoría fundamentada. Se comenzó con una codificación abierta, línea por línea, de las diversas materializaciones relevadas hacia una codificación axial y selectiva. Por último, desde los constructos teóricos que emergen a partir de las categorías relevadas, el autor sugiere siete tópicos que parecen ser relevantes para la comprensión de la relación entre el comportamiento vocal, la masculinidad y su vinculación con las teorías de género.

Para fines de este trabajo de investigación, es interesante notar los enfoques ego-lógicos como una postura epistémica que permite acercarse al estudio del individuo desde una perspectiva individual, lo cual relaciona el posicionamiento del autor con las características de la presente tesis doctoral.

Van den Berg (2012), en “The Island Syndrome: A view on the international success of the Icelandic music scene”, indaga respecto a los factores que han facilitado el éxito en la escena musical islandesa, con el objeto de generar un panorama respecto a las variables que inciden en el logro de dicho éxito. En esta línea, Van den Berg define los conceptos de escena y éxito sobre la base de una revisión de la literatura, además de la comparación con otras escenas exitosas. Desde el campo metodológico, el estudio se llevó a cabo mediante la aplicación de doce entrevistas semi-estructuradas y en profundidad. La muestra se compuso de músicos que en su mayoría aún no lanzaban sus carreras internacionalmente, de personas que en ese momento trabajaban en la industria musical y de actores

que se relacionaban con las diversas escenas de la música islandesa alternativa. La estrategia analítica de este estudio se basa sobre el método comparativo constante, además de utilizar las estrategias de codificación tradicional de la teoría fundamentada.

Van den Berg concluye que los factores de logro de éxito observados en escenas distintas a la islandesa, son también aplicables al contexto islandés. Por otra parte, identifican las características identitarias nacionalistas como uno de los factores que más inciden en la consecución de éxito a nivel internacional. Este estudio muestra un trabajo centrado en el método comparativo constante como eje en las fases analíticas de la información. Junto a lo anterior, se visualiza el uso de estrategias de categorización propias de la teoría fundamentada, como es el caso de la codificación abierta. En conclusión, es interesante en este trabajo observar un análisis de los diversos actores implicados en el fenómeno estudiado, lo cual genera un panorama aún más amplio para el surgimiento de teoría.

Por otra parte, entre los estudios que (2) declaran explícitamente su afiliación a la etnomusicología como disciplina principal, ya sea en el cuerpo del texto o bien al pertenecer a tesis de posgrado en etnomusicología, podemos encontrar los siguientes: O'Shea (2004), Solomon (2005), Marin (2008), Hield (2010), Arican (2011), Sheridan, MacDonald y Byrne (2011), Bisschop (2013), y Clark (2014).

O'Shea (2004), en su tesis doctoral llamada "Foreign bodies in the river of sound: seeking identity and Irish traditional music", indaga respecto a cómo intérpretes de música irlandesa, auto-reconocidos como no irlandeses, comprenden su

relación con la noción de lo irlandés. Desde esta perspectiva, O'Shea busca clarificar y triangular los sentidos de identidad, nación y música, desde una perspectiva teórica y como elementos que permiten la construcción de un imaginario social. Para concretar esta experiencia, se analizaron observaciones participantes llevadas a cabo en Melbourne, Australia, desde una perspectiva epistemológica cualitativa que combina las estrategias analíticas de la teoría fundamentada con la etnografía crítica y dialógica. Los resultados del estudio indican que los músicos jóvenes entienden la identidad irlandesa como una etnicidad citada, despolitizada y acomodada. Por otra parte, los adultos valoran más la práctica de la música irlandesa por parte de sus cultores originarios. Es interesante notar que O'Shea también menciona que algunos músicos australianos realizan una suerte de peregrinaje a Irlanda, con la finalidad de participar en escuelas de verano y sesiones en pubs, fenómeno que tiende a construir una imagen idealizada de lo irlandés.

En el caso de O'Shea, se observa una situación bastante interesante. Esto es debido a que los músicos estudiados no pertenecen de manera directa al grupo étnico irlandés; por tanto, se generan construcciones de identidades permeadas por otros aspectos de la cultura, como el turismo y los medios de comunicación. Asimismo, es fundamental reflexionar respecto a cómo estas construcciones identitarias se podrían replicar en otros países. A partir de esto, los músicos estudiados son conscientes de que el influjo de la globalización genera un contexto propicio para la emergencia de dichas situaciones. La adopción de paradigmas identitarios externos es un proceso ya observado desde la perspectiva

de los pueblos originarios, por cuanto estos al incorporarse al espacio social dominante, usualmente adoptan su música y sus costumbres.

Por otra parte, Thomas Solomon (2005), en “Living underground is tough’: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey”, relata una experiencia con raperos de Estambul, Turquía. Este estudio aborda las problemáticas discursivas que surgen desde las narrativas reivindicadoras de lo *underground*. Solomon pone en valor esta denominación como una característica identitaria, lo que permite establecer un diálogo entre lo local y las realidades globalizadas. El enfoque de esta investigación se centra en el estudio de personas que practican, escuchan y dialogan en torno al rap; se comprende que la construcción de significados se estructura en las nociones que emergen del concepto *underground* y de qué manera este concepto se relaciona con estéticas que se producen en el marco de los centros globalizados. En el campo metodológico, este estudio tiene una clara inclinación antropológica, ya que pone énfasis en el trabajo etnográfico. No obstante, también refiere a un enfoque analítico centrado en la teoría fundamentada desde la perspectiva de Glaser y Strauss (1967).

El trabajo de Solomon incluye en su análisis a diversos actores que participan del fenómeno estudiado; esto enriquece la construcción de los resultados del estudio y propicia un diálogo co-constructivo sobre los saberes generados en el marco de la investigación.

Junto a lo anterior, Marin (2008), en “Moving Melodies: Contemporary Music Culture of Mongolian Nomads and Opportunities for Contextualization”, estudia las implicancias en la práctica de la música en comunidades nómades de Mongolia. Marin buscó clarificar cómo se construye una identidad local mediante la práctica de la música. Asimismo, estudia la relevancia de esta en su entorno social inmediato como estrategia de continua existencia (2008, iii). Metodológicamente, el estudio adopta un paradigma epistemológico centrado en la teoría fundamentada. En este sentido, el uso del método comparativo constante y el diseño emergente parecen ser los puntos elementales en la puesta en marcha del análisis de las entrevistas; no obstante, ninguno está explicitado en el texto de la tesis y solo puede ser inferido por las definiciones del documento.

Hield (2010), en su tesis doctoral denominada “English Folk Singing And The Construction Of Community”, explora cómo los cantantes folclóricos ingleses construyen comunidad a través de sus prácticas musicales. Desde el campo metodológico, Hield utiliza una variación de la teoría fundamentada y del software Atlas.ti como herramienta para el análisis asistido de la información. Hield (2010) concluye su estudio al organizar los resultados en cuatro puntos: (1) el desarrollo de un repertorio folclórico y la concepción de tradición; (2) la estructura física y temporal de los eventos folclóricos; (3) el entorno social; y (4) las formas en las cuales se produce el sonido en el canto folclórico. Según el autor, esto propició la emergencia de variadas aproximaciones teóricas al concepto de comunidad, además de constatar su escaso uso dentro de las rutinas sociales de los cantantes folclóricos. No obstante, Hield menciona que esta noción sí emerge en las actitudes y en los comportamientos de los músicos participantes. Otra

característica relevada fue la capacidad de inclusión que nace desde los ambientes organizacionales, sociales e ideológicos. También fue posible constatar que un grupo relativamente estable ha desarrollado una barrera para la participación de músicos y agrupaciones nuevas.

Finalmente, Hield menciona que esta dinámica permite la aparición de un sentimiento de pertenencia comunitaria generalizada en quienes practican estas manifestaciones, a la vez que la construcción de esta se observa como un fenómeno complejo. Además, es posible constatar en la estructura de la tesis doctoral, la subdivisión de los capítulos considerando las categorías fundamentales que emergen desde el análisis de la información, probablemente bajo la noción de familias o macrocategorías.

En una aproximación un tanto más explícita en relación a los aspectos metodológicos, Arican (2011), en su tesis doctoral denominada “Turkish rap in The Netherlands: Globalization, Diasporic Identity and Cultural Conservatism”, explora cómo el rap y la cultura hip-hop adquieren significados en el imaginario de inmigrantes turcos en Holanda. En esta línea, Arican plantea a modo de hipótesis que el crecimiento inesperado en la popularidad del rap turco en Alemania ha impactado sobre la visión de lo turco en jóvenes en situación de inmigración y diáspora. En el aspecto metodológico, Arican estructuró su estudio mediante la realización de entrevistas abiertas a raperos turcos en Holanda. Posteriormente, recolectó datos mediante observación participante, lo cual ha permitido el uso de la técnica de la bola de nieve para ampliar la muestra inicial. El análisis de los datos recogidos siguió los lineamientos iniciales de la teoría

fundamentada; sin embargo, esta no fue utilizada de manera ortodoxa, debido a que el resultado final del estudio no propuso la generación de una teoría, sino más bien fue aplicada como estrategia para analizar la información recogida durante la etnografía.

El estudio de Arican reviste interés analítico, puesto que desde el campo metodológico es muy semejante a lo planteado por esta tesis doctoral, ya que declara de manera explícita su pertinencia al campo de la etnomusicología, en conjunto con el uso de estrategias de recolección y análisis de datos propias de las ciencias sociales. En esta perspectiva, he encontrado como principal divergencia con el trabajo de tesis aquí desarrollado, la participación de los auditores como fuente de información. En efecto, para la investigación de Arican es pertinente, puesto que el fenómeno estudiado involucra ambas realidades dialogantes, mientras que el presente trabajo plantea en su objetivo la comprensión de la dimensión *poiética* del músico como punto de partida para abrir nuevas líneas de investigación.

Sheridan, MacDonald y Byrne (2011) reportan, en “Gaelic singing and oral tradition”, una experiencia basada en la canción gaélica y las implicancias de la transmisión oral –sin un sistema de notación escrita– a través de los siglos. Desde esta perspectiva, Sheridan, MacDonald y Byrne relatan los resultados de su proyecto de investigación, desde una caracterización y contextualización históricas del fenómeno. Además, reportan su relación con las manifestaciones poéticas, y el resurgimiento del interés respecto a la mantención y potenciamiento de estas canciones como patrimonio lingüístico y musical escocés. La recogida de datos en este estudio se realizó sobre la base de una serie de entrevistas a

cantantes tradicionales gaélicos, las cuales buscaron develar las implicancias de la comunidad y la familia en las formas de transmisión del canto.

Los hallazgos de Sheridan, MacDonald y Byrne relevan tópicos respecto a la valoración del canto gaélico, sus prácticas y formas de transmisión, inherentes a su condición oral. Por otra parte, plantean que los resultados del estudio tendrían un positivo impacto en las formas en las cuales las instituciones de educación superior en Reino Unido perciben la música tradicional gaélica. Los autores concluyen que estas características inherentes a la transmisión oral del canto gaélico deberían ser promovidas y no adaptadas al paradigma de enseñanza de la tradición musical clásico-académica. Es interesante observar en el caso de Sheridan, MacDonald y Byrne, de qué manera el estudio de la música popular puede transformarse en un motor de cambio dentro de los procesos de enseñanza en un nivel superior, lo cual añade una dimensión funcional, necesaria en las experiencias de investigación.

Bisschop (2013), en su tesis doctoral llamada “Musicking in Groningen: towards a grounded theory of uses and functions of music in a modern western society”, relata una experiencia etnográfica basada en el estudio de la vida musical en una sociedad occidental. Bisschop se pregunta ¿cuáles son los usos y las funciones de la música en el cotidiano vivir de individuos de la provincia de Groningen en el inicio del siglo veintiuno? (2013, 57) (Pregunta que han intentado responder numerosos etnomusicólogos en el pasado). Este cuestionamiento parte de la hipótesis respecto al rol de la música como fenómeno social. Esto implica que dicho fenómeno debe ser estudiado desde una perspectiva centrada en las teorías

sociales. En el plano teórico, Bisschop sustenta su estudio en el paradigma de Reckwitz (2003) y su teoría de las prácticas sociales, lo que otorga una dualidad disciplinar ya que, además, se declara como un estudio del campo de la etnomusicología. Metodológicamente, este estudio se adscribe a la teoría fundamentada, la cual, como menciona el autor, es poco usual –o al menos de forma explícita– en el campo de la etnomusicología. La recolección de datos se llevó a cabo mediante el uso de entrevistas narrativas de carácter biográfico, en conjunto con la observación participante.

Las conclusiones de Bisschop (2013) se plasman en la generación de teoría en relación con el uso de la música como una forma de práctica social en la cultura occidental (p. 241); asimismo, permite interconectar y regular la musicalidad de cada individuo. El posicionamiento de Bisschop como un *outsider* informado permite un nivel de reflexividad valioso, por cuanto esta se establece como un foco de interés mayor en la articulación de los resultados del estudio.

El trabajo de Bisschop (2013) marca un precedente explícito e interesante en el campo de la etnomusicología, por cuanto, tanto este trabajo como la presente tesis doctoral, emergen como nuevas instancias metodológicas para la adquisición de saberes desde perspectivas situadas. El uso de la teoría fundamentada es bastante ortodoxo en este estudio, por cuanto es posible constatar en la lectura del trabajo la emergencia de una teoría basada en los datos.

Clark (2014), en su tesis de máster denominada “Arts outreach in the Middle East”, aborda el estudio de la música en Medio Oriente y la implicancia de las comunidades indígenas en roles activos en el arte internacional. Esto a través de

reformas sociales, formación de identidades tradicionales y desarrollo espiritual. El desarrollo de este trabajo de investigación se materializó mediante el análisis comparativo de dos estudios de caso; por una parte, la organización llamada "School of Worship and Music" y, por otro lado, el "Creative Center". Clark adopta un enfoque de investigación cualitativo, con un diseño emergente basado en el estudio de caso. Se recolectó la información mediante el uso de entrevistas semi-estructuradas y abiertas; asimismo, se analizaron documentos y materiales audiovisuales. Las conclusiones del estudio de Clark (2014) apuntan a ofrecer sugerencias respecto a futuras aproximaciones que consideren experiencias de diálogo entre el arte tradicional y la cultura indígena de Medio Oriente.

Una característica de este estudio es la adopción de un diseño de investigación emergente, además de las diversas materializaciones discursivas que han sido analizadas. Esto lo posiciona como una investigación de naturaleza semejante a esta tesis doctoral. Sin embargo, no es posible encontrar información respecto a los métodos de análisis que utiliza el autor, ni referencia alguna que relacione estas estrategias analíticas con la teoría fundamentada (solamente se especifica la adopción del diseño emergente).

A partir del análisis de los artículos y tesis presentado, se delimitaron líneas de investigación que permiten vislumbrar diferentes aproximaciones al uso de la teoría fundamentada en contextos etnomusicológicos. Esto último es de vital importancia para el desarrollo del estudio, ya que permite establecer un panorama actual respecto al uso de dichas estrategias metodológicas en el campo de la etnomusicología, lo cual corrobora una de las premisas fundantes del presente trabajo de investigación.

De esta manera, procedí preliminarmente a dilucidar cuáles trabajos de los anteriormente descritos pertenecen a estudios engendrados en el marco de investigaciones etnomusicológicas declaradas por sus autores. En este sentido, es fundamental mencionar que, si bien todos los estudios de esta revisión son clasificables en el campo de la etnomusicología, se observan orígenes diversos (que atienden a las especialidades de sus investigadores). Puntualizo esto debido a que dicho factor presenta realidades subyacentes a las disciplinas, es decir, lineamientos metodológicos que tributan a tradiciones formativas específicas.

Lo anterior permite corroborar que el enfoque metodológico de la teoría fundamentada es de amplia circulación en las ciencias sociales; por tanto, es común ver tesis doctorales y trabajos de investigación que hagan uso de esta. Por otra parte, en el campo de la etnomusicología, también es posible observar un uso recurrente de dicha metodología; sin embargo, su utilización parece ser prácticamente nula en contextos hispanohablantes. Esto vendría a confirmar lo expuesto en la justificación de este trabajo de investigación, al reafirmar el aporte de la tesis desde el campo metodológico.

En resumidas cuentas, a partir del análisis descriptivo de la literatura que he llevado a cabo es posible concluir, de manera general, que los trabajos encontrados en el proceso de revisión pueden ser organizados de la siguiente forma, atendiendo a su naturaleza disciplinar:

| Autor | Línea disciplinar declarada |
|------------------------------------|--|
| Fernández (1989) | Otras áreas de las humanidades y ciencias sociales |
| Fernández y Officer (1989) | |
| Tite (2007) | |
| Prindle (2014) | |
| Kirkwood (2009) | |
| Faulkner (2003) | |
| Van den Berg (2012) | |
| O'Shea (2004) | |
| Solomon (2005) | |
| Marin (2008) | |
| Hield (2010) | |
| Arican (2011) | |
| Sheridan, MacDonald y Byrne (2011) | |
| Bisschop (2013) | |
| Clark (2014) | |

Tabla 2: Líneas disciplinares declaradas²³

Las líneas de investigación evidenciadas en la literatura pueden ser filtradas según la temática específica de cada trabajo. Este procedimiento permite aislar los trabajos que efectivamente tributan al asunto propuesto por la tesis doctoral, lo cual permite identificar las investigaciones que poseen características temáticas y metodológicas semejantes a este estudio.

Del filtro propuesto en el párrafo anterior, se deduce que Tite (2007), Solomon (2005) y Arican (2011) abordan temáticas relativas a las identidades tradicionales y su incorporación en la producción de música popular urbana. Esto permite inferir que el uso de las estrategias metodológicas de la teoría fundamentada en la línea de investigación relativa al estudio de las identidades tradicionales en la música popular urbana, es un tópico reciente.

²³ Fuente: elaboración propia.

A partir de la determinación de las líneas de investigación que incorporan el uso de alguno de los procedimientos de la teoría fundamentada, he procedido a plantearme los siguientes cuestionamientos: ¿De qué manera contribuye a la generación de saberes epistemológicos en el campo de la etnomusicología, el uso de métodos de investigación como la teoría fundamentada? ¿Es la naturaleza transdisciplinaria de la etnomusicología el motor que propicia la búsqueda de nuevos horizontes metodológicos? Evidentemente, estos planteamientos fueron fundamentales en el proceso de germinación de este trabajo de investigación, y adquieren sentido, debido a que la tesis doctoral nace desde estudios previos que incorporan a otras disciplinas de las ciencias (en este caso, las ciencias de la educación). De esta manera y como menciona Ramón Pelinski (2000), la diversidad de estrategias discursivas en el terreno de la etnomusicología responde a una nueva concepción sobre la generación de conocimientos, la cual desde su heterogeneidad obtiene sentido en tanto su retórica sea la adecuada. Al respecto, Pelinski (2000) menciona que esto es evidente en la búsqueda de metodologías que sean apropiadas a los objetos –en el caso de esta tesis, sujetos– y objetivos de investigación.

En relación con los vacíos temáticos, he podido determinar que la mayor carencia se refiere a la inexistencia de literatura académica en español sobre estudios etnomusicológicos que utilicen en alguna medida los procedimientos de la teoría fundamentada. Esta revisión de trabajos de investigación muestra que estos se concentran en el mundo angloparlante, lo que supone una oportunidad y el desafío de romper con dicha estructura preponderante en la difusión de conocimientos. Se espera que esta tesis doctoral favorezca, en el campo

etnomusicológico hispanohablante, un mayor abanico de posibilidades metodológicas.

Es por la razón descrita en el párrafo anterior que he decidido realizar esta revisión sistemática, puesto que esto me ha permitido definir otros aportes del trabajo de investigación doctoral. Dicho de otra manera, me ha ayudado a contribuir con la correcta delimitación de la línea de investigación sobre la cual me estoy formando. Entiendo el campo de la etnomusicología como un terreno epistemológicamente complejo y de metodologías diversas. Por este motivo, considero vital la exploración de estrategias de análisis de la información que colaboren a obtener resultados que se validen científicamente y que, además, ofrezcan perspectivas de análisis holísticas. Como menciona Queiroz (2006, 97):

(...) podemos enfatizar que el camino adecuado para la definición metodológica de una investigación debe estar determinado por la naturaleza y los objetivos del trabajo, y no por una opción establecida a partir de preferencias personales, desvinculadas a la realidad de la investigación²⁴.

Es necesario, por tanto, comprender que la naturaleza del planteamiento epistemológico de la investigación necesariamente debe tributar al marco metodológico del estudio. En consecuencia, la revisión de la literatura respecto a un paradigma emergente dentro del campo de la etnomusicología hispanohablante, es determinante para definir y situar la elección del diseño de investigación que he propuesto en esta tesis doctoral.

²⁴ (...) podemos enfatizar que o caminho adequado para a definição metodológica de uma pesquisa deve ser determinado pela natureza e pelos objetivos do trabalho e não por uma opção estabelecida a partir de preferências pessoais, desvinculadas da realidade da investigação (Queiroz 2006, 97) [traducción propia].

1.7 Validez de los resultados

Como toda experiencia investigativa de carácter científico, es necesario establecer lineamientos que, desde el paradigma metodológico adoptado, permitan velar por la rigurosidad en cuanto al análisis y la interpretación de los resultados. Si bien la investigación cualitativa no busca generar conocimiento absoluto, pretende representar una realidad desde la perspectiva del investigador y los investigados. Por lo tanto, es necesario salvaguardar los criterios que otorgan credibilidad al trabajo. De esta manera, la triangulación cualitativa se ha transformado en el procedimiento seleccionado para cautelar que la información y su interpretación garanticen la confiabilidad de los resultados del estudio.

La triangulación es llevada a cabo mediante el uso de dos estrategias: por una parte, he aplicado el método comparativo constante (Glaser y Strauss 1967, y Lincoln y Guba 1985). Mediante esta técnica se compara la información en sus fases analíticas con los fundamentos bibliográficos del estudio y con las diversas categorías relevadas, lo cual otorga validez a las categorías emergentes y, en consecuencia, a las interpretaciones del investigador respecto a las mismas. Por otra parte, he validado los resultados de esta experiencia en las aproximaciones dialógicas, bajo la técnica de retroalimentación de saberes, que permite a los participantes del estudio –en entrevistas individuales o grupos focales con las agrupaciones que muestren mayor disposición al diálogo– complementar los resultados de la tesis doctoral. Esto enriquece las conclusiones y depura aspectos que no representen la realidad situada de los músicos estudiados.

Procuro adoptar, en instancias analíticas, estos procesos de triangulación no como una herramienta o una estrategia de validación única, sino como una alternativa. Denzin y Lincoln (2002, 6) mencionan que,

“la combinación de múltiples prácticas metodológicas, materiales empíricos, perspectivas, y observadores en un mismo estudio es mejor comprendida, entonces, como una estrategia que agrega rigor, amplitud, complejidad, riqueza y profundidad a cualquier investigación”.

Estos procesos constituyen una exposición simultánea de múltiples y refractadas realidades, en los cuales las estrategias de validación, mediante procesos de triangulación, pueden eventualmente modificarse y ampliarse.

1.8 Dimensión ética de la investigación

Los aspectos éticos de la investigación se articulan dentro de un contexto centrado en las ciencias empíricas. Desde esta perspectiva, la investigación en etnomusicología, por su contacto directo con los objetos²⁵ de estudio, debe salvaguardar ciertas situaciones y actitudes que puedan implicar que el investigador incurra en actos calificados como no éticos para la comunidad científica o, por el contrario, contravenga los códigos sociales de quienes participan en la investigación, lo cual –en consecuencia– viciaría los resultados de la tesis. Identifico esto como un nodo problemático, esencialmente cuando estas

²⁵ En estas perspectivas metodológicas, son entendidos como sujetos y no objetos (Cfr. Sisto 2008, 114).

nociones se interponen en el diálogo, y la ética personal del investigador se posiciona por sobre la del investigado. Reflexiono que esto supondría una supresión de las determinaciones personales de los participantes, lo cual me llevaría a fallar en el descubrimiento de ciertos aspectos de la vida del participante (Seeger 2008). Queiroz (2013, 18), en su artículo denominado “Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade”, menciona que, si bien en el campo de la investigación musical podemos ver una progresiva preocupación por los aspectos éticos, la pesquisa científica de la música se encuentra en un estado de consciencia ética aún “embrionario”.

Según lo mencionado anteriormente, he decidido utilizar como base para la organización de los parámetros éticos aplicados, el planteamiento de Manuel González (2002), propuesto en su artículo “Aspectos éticos de la investigación cualitativa”. Esto me ha permitido definir los principios éticos que como investigador debo considerar en el curso de una pesquisa cualitativa:

- i. Valor social o científico
- ii. Validez científica
- iii. Selección equitativa de los sujetos
- iv. Proporción favorable del riesgo-beneficio
- v. Condiciones de diálogo auténtico
- vi. Evaluación independiente
- vii. Consentimiento informado
- viii. Respeto a los sujetos inscritos

i) Se define como valor social o científico al conocimiento que “conduzca a mejoras en las condiciones de vida o en el bienestar de la población, o que produzca conocimiento que pueda abrir oportunidades de superación o solución de problemas” (González 2002, 98). En este sentido, cabe mencionar que el estudio contribuye a la generación de conocimiento situado, del cual se espera que permita poner en valor las actividades patrimoniales urbanas. Por otra parte, podría favorecer la generación de espacios de difusión y materialización respecto a las prácticas interpretativas y creativas que se desarrollan en este contexto geográfico.

ii) En el segundo tópico cito al punto 1.6, que versa sobre las estrategias de validación de los resultados del estudio. Hago hincapié en este aspecto puesto que una investigación de diseño y validez deficientes, difícilmente contribuiría de manera sustancial al conocimiento respecto al fenómeno estudiado. González (2002, 98) lo ratifica al mencionar que “la investigación que usa muestras injustificadas, métodos de bajo poder, que descuida los extremos y la información crítica, no es ética porque no puede generar conocimiento válido”.

iii) Para la selección de los participantes en el estudio, he procurado adoptar una estrategia equitativa, que nace desde la aplicación de la muestra tipo y la selección por redes (Goetz y LeCompte 1988, 99). Esto asegura la exclusión de factores que no sean determinantes en la investigación; además, permite establecer en la fase de entrevistas, llevadas a cabo con alguno de los músicos/grupos mapuche analizados a lo largo de la tesis, un *rapport* adecuado y, por tanto, una conversación no forzada. Para ejemplificar; la aplicación de la

técnica de bola de nieve me llevó a incorporar dos agrupaciones adicionales a la muestra inicial, mediante la recomendación de uno de los participantes. En este sentido, el *rapport* es más sencillo ya que mi aproximación a los nuevos informantes surge a partir de la recomendación de un cercano, lo cual impacta en un recibimiento mucho más significativo.

iv) Desde el ámbito de la proporción riesgo-beneficio, en este estudio se considera favorable, debido a que las intervenciones dialógicas no representan un riesgo para la integridad física ni psicológica del investigado. Cabe destacar que este punto en particular se encuentra relacionado con las prácticas científicas ligadas a la investigación clínica, donde la aplicación de métodos experimentales puede suponer un peligro para la integridad de los participantes.

v) El quinto criterio ético corresponde a las condiciones de diálogo auténtico. Estas se resguardan a lo largo del estudio mediante la implementación de espacios no jerarquizados para el desarrollo de las entrevistas, tanto en instancias dialógicas como en el *rapport*. He privilegiado como investigador potenciar durante el trabajo de campo las instancias dialógicas definidas como “un escenario de las sociedades modernas en el que la participación política se realiza por medio de la palabra” (González 2002, 99). Lo que también proporciona una mayor densidad de los datos y evita la supresión de información o perspectivas personales por causa de factores o censuras propiciadas por un comportamiento no ético del investigador. Como menciona Vicente Sisto (2008, 14), las conversaciones y reflexiones engendradas en el marco de las entrevistas

pasan “a ser un proceso de producción dialógica entre dos sujetos posicionados de modos diversos”.

vi) El factor número seis se refiere a los conflictos de interés que pudiesen surgir por parte del investigador; “(...) estos intereses pueden distorsionar y minar sus juicios referentes al diseño y a la realización de la investigación, al análisis de la información recabada en trabajo de campo, y a su adherencia a requisitos éticos” (González 2002, 101). Al concretarse en el marco de una tesis doctoral, este trabajo inevitablemente ha de estar sometido a continuas evaluaciones externas por el director de tesis en espacios de retroalimentación y también por parte de la comunidad científica en el marco de congresos y simposios doctorales.

vii) En la línea del punto siete, he de velar por la identidad de los participantes mediante el uso del consentimiento informado. Este consentimiento informado se aplica con la finalidad de “(...) asegurar que los individuos participen en la investigación propuesta solo cuando esta sea compatible con sus valores, intereses y preferencias; y que lo hacen por propia voluntad y con el conocimiento suficiente para decidir con responsabilidad sobre sí mismos” (González 2002, 101).

2. ESTUDIO SOCIO-CONTEXTUAL DE LA
CULTURA MAPUCHE *WILLICHE*

2.1 Introducción

En este capítulo, quisiera abordar algunas cuestiones contextuales respecto a la cultura mapuche y, en especial, a la variante *williche* y su relación con el fenómeno musical. Busco mediante el desarrollo de este apartado establecer un referente que fundamente desde lo cultural el devenir de esta tesis doctoral y, por tanto, permita instaurar un proceso de diálogo teórico entre los resultados del trabajo de campo y el análisis documental, con los avances respecto a las investigaciones actuales en torno a la cultura mapuche tradicional y contemporánea. Para la elaboración de este capítulo, he utilizado información recogida en las diversas entrevistas realizadas a lo largo de la investigación; asimismo, se ha contrastado con la literatura disponible respecto a estos tópicos.

En esta línea, si bien se trata de un capítulo redactado sobre la base de fuentes de información secundaria, he contrastado dichas fuentes con los relatos de los músicos estudiados a través de las diferentes materializaciones discursivas relevadas. De esta manera, busco dar sentido a las definiciones conceptuales mediante la incorporación de información relevante por parte de los músicos estudiados, ya que esto permite dar cuenta de una dimensión integrada en la revisión teórica de la literatura. La adición de este aspecto interpretativo posibilita dar cuenta de la profundidad de los aspectos conceptuales relacionados con la tradición cultural mapuche, y conocer cómo ha impactado dicha tradición en la práctica musical urbana.

La estructura de este capítulo está conformada, en primer lugar, por una descripción de la territorialidad mapuche como espacio geográfico y de construcción de un imaginario. Para esto he realizado una descripción geográfica y una caracterización histórica –basada en la literatura disponible– sobre la cultura mapuche y su variante *williche*. Esta sección considera una revisión de sus antecedentes históricos y un análisis de su estado actual. A través de la redacción de estos epígrafes, he podido dar cuenta de los eventos más relevantes dentro de las comunidades mapuche, lo cual, al ser contrastado con la información proveniente de los músicos urbanos, permite generar un panorama de los eventos más significativos para la construcción de sus arquetipos tradicionales.

Posteriormente, quisiera abordar la estructura social de las comunidades mapuche tradicionales. Este punto es bastante interesante puesto que permite, a través de la revisión de estudios de Bengoa (2000), Ruiz (2013), Moulian (2009) Grebe (1998) y Bacigalupo (1993), dar cuenta de las modalidades de organización social y de su impacto en el siguiente punto del capítulo. Dicho punto se centra en el estudio de la cosmovisión mapuche. Esto es de suma importancia para el desarrollo de la presente tesis, debido a que los aspectos cosmovisionarios han sido un elemento fundamental en la configuración de los pensamientos creativos expuestos en los diversos materiales discursivos estudiados. Para esto, se revisarán principalmente los estudios de Grebe, Pacheco y Segura (1972) y Grebe (1998). De manera posterior, se profundizará en los rituales ancestrales mapuche, debido a la vinculación de ciertos aspectos musicales con dichas prácticas. La incorporación de algunos aspectos organológicos en dichas ritualidades me remite al punto siguiente: la música mapuche. Para este punto he revisado, en

primera instancia, la organología mapuche a través de las publicaciones de González (1986), Grebe (1973), Hernández (2000), y de documentos de trabajo de agrupaciones mapuche *williche* de la ciudad de Osorno, Chile.

Para concluir el presente capítulo, se aborda la relación del arte con el espacio urbano en contexto mapuche. Esta reflexión sobre la incorporación de los saberes generados en otras esferas del conocimiento y en otras disciplinas artísticas respecto a las tensiones epistémicas a las cuales el artista urbano autodefinido como mapuche se enfrenta, ha sido fructífera en este estudio por cuanto me ha permitido vislumbrar conceptos y categorías que pueden ser determinantes al momento de analizar la información recabada en el trabajo de campo. En definitiva, cierro el presente capítulo a través de una breve reflexión sobre las implicancias de la dimensión sociocultural en el estudio de la música urbana en territorio mapuche *williche*.

2.2 Fisonomía del territorio mapuche

La discusión respecto a la territorialidad mapuche es compleja en la actualidad. Los conflictos entre el Estado chileno y las comunidades indígenas tensionan la determinación de espacios geográficos como propios. Considero imprescindible referirme a la ambigüedad en la determinación de los espacios territoriales mapuche. Las discrepancias históricas con el Estado chileno plantean un escenario de variadas interpretaciones.

En los siguientes apartados, presentaré la fisonomía del territorio mapuche, en sus aproximaciones más aceptadas dentro del campo académico. Además, expondré los antecedentes históricos que fundamentan las tensiones relativas a lo territorial, existentes en la actualidad. Posteriormente, profundizaré en torno a las identidades territoriales, las cuales determinan las variedades dialectales de la lengua. Esto es fundamental, ya que este trabajo de investigación delimita su objeto de estudio en la identidad territorial mapuche *williche*. Por último, daré cuenta del estado actual en cuanto a dichas temáticas. De esta forma planteo que la música urbana surge desde la necesidad de comprender las tensiones contemporáneas existentes entre el Estado y la cultura mapuche, y darlas a conocer en un territorio más masivo.

Tradicionalmente, se denomina *wallontu mapu* o *wallmapu*²⁶ (CNCA 2012, 15) al territorio habitado por las comunidades mapuche. De acuerdo con la información historiográfica disponible, Gavilán (2011) declara que durante el siglo XVII la localización de la “nación mapuche”²⁷ se encontraba compartida entre las zonas centro sur de Chile –específicamente las provincias de Maule, Ñuble, Biobío, Arauco, Malleco, Cautín, Valdivia, Osorno y Llanquihue– y Argentina –Neuquén, La Pampa y Río Negro (p. 15).

²⁶ En lengua mapuche: territorio circundante.

²⁷ El concepto de nación mapuche es un tópico de discusión continua. Es una de las reivindicaciones más elementales dentro de las comunidades mapuche. Al respecto, hay que destacar que el concepto contemporáneo de nación mapuche responde a la tercera acepción de la palabra según la RAE: 3. f. Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común.

El territorio mapuche ancestral o *wallmapu* se encontraba dividido en los denominados *mapu*²⁸. En este sentido, el *wallmapu* se hallaba fraccionado en dos grandes territorios: el *gulumapu* –localizado al oeste de la cordillera de Los Andes, en el actual territorio de Chile– y el *puelmapu* –ubicado al este de la cordillera de Los Andes, en la actual Argentina–. Estos territorios también se subdividían en *aillarewes*, los cuales a su vez se subdividen en *rewes*. Por último, Gavilán (2011) menciona que los *rewes* se organizan territorialmente en *cawines* o *levos*.

María Ester Grebe menciona que, en la actualidad, se ha consensuado que el territorio mapuche en Chile comprende parte de las regiones VIII, IX, XIV y X (Grebe 2010, 55)²⁹, desde el río Biobío, hasta el archipiélago de Chiloé. En esta línea, el territorio mapuche actual quedaría configurado de la siguiente manera:



Ilustración 3: Localización aproximada del territorio mapuche³⁰

²⁸ En lengua mapuche: tierra.

²⁹ Primera edición, 1998.

³⁰ Fuente: Google Earth.

La determinación territorial de Grebe (2010) se justifica en los antecedentes demográficos actuales. Estos demuestran que en dichas regiones el porcentaje de población mapuche es alto. Asimismo, la determinación de un territorio mapuche es un tema conflictivo, incluso más allá de las fronteras políticas, debido a que actualmente la migración de las comunidades a los centros urbanos y los procesos de globalización, han difuminado las territorialidades tradicionales. En este sentido, hay que mencionar que las comunidades mapuche actuales se encuentran dispersas por todo Chile, en especial en la capital³¹.

Más allá de la identificación y conocimiento de los territorios ancestrales –los cuales son entendidos como los territorios mapuche habitados entre el siglo XVI y XIX– es primordial comprender que en la actualidad no existe un territorio autónomo mapuche. En esta línea las problemáticas identitarias se hacen más complejas, debido a la dispersión de las comunidades mapuche y los procesos de negación étnica, consecuencia de la discriminación y segregación social.

2.2.1 Antecedentes históricos

Para comprender de mejor manera las modalidades de expresión del imaginario territorial mapuche, es necesario reseñar los antecedentes históricos que propician las divisiones geográficas propuestas en este apartado. A continuación, procederé a caracterizar los hitos más significativos en la construcción de las

³¹ Es esta la razón por la cual Jorge Martínez (2002) indagó sobre la música mapuche urbana en Santiago de Chile.

identidades territoriales mapuche y de los conflictos actuales con el Estado chileno.

Caracterizar históricamente al pueblo mapuche supone el trabajo de una tesis doctoral completa, o quizás aún más. Comprendiendo que la complejidad en la sistematización de los saberes históricos de una cultura ancestral supone una línea de investigación muchísimo más extensa que lo expuesto en esta tesis doctoral, he definido a este subtema como un espacio de análisis histórico-contextual del territorio mapuche y de las tensiones entre los diversos actores. He llevado a cabo esta tarea sobre la base de los conocimientos actuales acerca de su constitución histórica; asimismo, he incluido las alusiones que surgen en las entrevistas y en el análisis de la información documental recabada a lo largo del estudio, en relación con dichos aspectos históricos.

Cabe destacar que la investigación histórica respecto a la cultura mapuche ha surgido en gran medida desde posicionamientos marginales respecto a lo escrito desde una visión no mapuche o *outsider* de la cultura. Un ejemplo de esto es el *Primer Congreso Internacional de Historia Mapuche*, realizado en Siegen, Alemania, entre el 1 y 4 de enero del 2002. Esta instancia surgió como un esfuerzo para posicionar una mirada desde la cultura mapuche en relación con sus diversos procesos históricos. Se puntualiza que estos han sido escritos por la comunidad académica, en la mayoría de los casos, desde perspectivas dominantes o también estereotipadas. Al respecto, Carlos Contreras Painemal (2002, 2) menciona en las actas del Congreso que:

(...) lo escrito hasta el día de hoy ha sido bajo la mirada de la dominación y en el mejor de los casos desde la mirada que discrimina positivamente, la cual desde el indigenismo ha planteado algunas propuestas en torno a nuestra causa, faltando aún nuestra visión acerca de cómo ha sido el camino por el cual desde tiempos inmemorables nuestro pueblo viene transitando.

En esta línea, Ricardo Herrera (2003, 29) relata que la historiografía oficial ha contribuido a lo largo del tiempo a perpetuar un estereotipo peyorativo de la cultura mapuche, al transformar los discursos que emergen desde la historia oficial en imágenes culturales; problemática insoslayable en la investigación de la cultura –y en el caso de esta tesis, la música mapuche contemporánea–. Según lo reflexionado en estos epígrafes, la construcción histórica del pueblo mapuche se ha visto constantemente en resistencia debido a las problemáticas territoriales presentes en la relación este grupo étnico y sus interactuantes (españoles en principio y chilenos en la actualidad).

Para los fines de esta tesis doctoral, me parece fundamental definir desde una perspectiva histórica-crítica la relación de la cultura mapuche y las problemáticas territoriales que la han acompañado durante el transcurso de su tradición. Menciono esto ya que son estas disyuntivas territoriales el motor principal de divergencia actual en la relación del Estado chileno y el pueblo mapuche. Por lo tanto, son aspectos que condicionan las prácticas musicales urbanas que asumen una territorialidad indígena. En consecuencia, solo será posible la comprensión cabal de dichos fenómenos en cuanto la conjunción del acontecer histórico sea un punto primordial en el análisis de las narrativas personales y los discursos que subyacen en las obras de músicos y compositores mapuche. Siguiendo esta línea,

Miriam Cihodariu (2011) menciona que la dimensión política es inherente y, por tanto, representa algo más que un acto comunicativo; es una forma de discurso elaborado. Este discurso se constituye sobre los hechos no contemplados en el devenir del relato oficial y como un campo de estudio crítico, surge desde la academia y la incorporación activa del pueblo mapuche en la productividad científica.

Grebe (2010) propone un perfil diacrónico de la cultura mapuche, que contempla tres grandes períodos:

- Prehistoria (... -1550)
- Conquista y colonia (1550-1810)
- Período contemporáneo (1810- ...)

En relación con la prehistoria de este pueblo, José Bengoa (2000) menciona que existe evidencia de que el territorio y la cultura mapuche ya se encontraban plenamente constituidos desde aproximadamente el 500-600 a. C. De esta manera, el desarrollo histórico de la cultura mapuche se ha visto desde siglos sometido a procesos continuos de hibridación y resistencia respecto a las influencias culturales que han dialogado de manera pacífica y violenta con sus integrantes. Sin perjuicio de lo anterior, los datos referentes al pasado de la cultura mapuche son en algunos casos difusos, en especial al momento de hablar del inicio de la cultura. Bengoa (2000) menciona que identificar información fidedigna sobre el inicio de la cultura mapuche es aún una tarea incompleta, sobre la cual han surgido numerosas hipótesis.

Una de las primeras hipótesis surgidas fue la de Ricardo Eduardo Latcham (1869-1942), quien fue a principios del siglo XX uno de los pioneros en la investigación etnográfica y arqueológica mapuche. Latchman publica en 1936 su libro llamado *Prehistoria Chilena*, en el cual postulaba que los mapuche –reportados como un extraño grupo de cazadores recolectores–, provenían de la vertiente oriental de la cordillera de los Andes y que habían llegado a Chile producto de sucesivas migraciones desde Centroamérica; por tanto, provenían de pueblos *tupi guaraníes* (Bengoa 2000, 12). Esto fue corroborado por otros investigadores de la época, como Durand y Francisco Antonio Encina, quienes continuaron pregonando esta postura sobre el inicio de la cultura mapuche en Chile. Cabe mencionar que esta primera hipótesis fue posteriormente descartada en los círculos académicos, debido a que nunca se han comprobado empíricamente dichos postulados.

En la actualidad, el antropólogo norteamericano Tom Dillehay (1990) ha realizado hallazgos significativos en cuanto a yacimientos arqueológicos, que sugieren que el inicio de la cultura mapuche no se debió a un proceso migratorio, sino a la evolución de otros grupos nómades que vivían a lo largo del actual territorio mapuche. Dillehay (1990), por su parte, identifica cuatro períodos en el desarrollo cultural prehistórico mapuche³²:

- Actividades tempranas de caza y recolección (c. 8000 a. C. a 1000 d. C.)
- Transformación a una base hortícola y probablemente agrícola (c.a 500 d. C. a 1500 d. C.)

³² De los cuatro períodos propuestos por Dillehay (1990), solamente los dos primeros calzan en las delimitaciones planteadas por Grebe (2010). Es por esta razón que solamente profundizaré en los dos primeros períodos.

- Economía mixta con una base principalmente hortícola y agrícola: períodos protohistóricos e históricos (c.a 1500 al 1700 d. C.)
- Agricultura de tala y roce en una economía de subsistencia

De esta manera, podemos observar que las actividades de subsistencia más notables en la cultura mapuche temprana, responden a actividades de caza y recolección, además de la agricultura. Este punto es interesante, puesto que nos muestra el asentamiento de grupos nómades que constituyen en la actualidad a la cultura mapuche y sus variantes; esto es considerado por Inostroza (2015) y Dillehay (1990) de común usanza en los pueblos prehispánicos andinos sudamericanos.

El proceso de constitución de la cultura mapuche culmina en la etapa tardía de la prehistoria mapuche y se evidencia en los vestigios de las construcciones monumentales encontradas en “la arquitectura ceremonial de los montículos *kuel*, de las terrazas de cultivo, de los canales de irrigación y las edificaciones fortificadas descubiertas en la zona de Purén, Lumaco, Budi y Liucura, cuyas primeras construcciones se remontan hacia el año 1200 d. C. (Inostroza 2015, 1)”. Uno de los músicos entrevistados reporta la relevancia del territorio mapuche *williche* al mencionar su uso desde la antigüedad:

No por nada tu ves acá en el *chaurakawin* [denominación mapuche para la ciudad de Osorno] (...) que la gente acá no recuerda que la ciudad de Osorno no está emplazada aquí por casualidad. Esta ciudad tiene por lo menos 12.000 años de historia de ocupación, desde Pilauco [sector de Osorno que posee un yacimiento arqueológico] en adelante. El territorio del *chaurakawin*, la confluencia del río

Damas y Rahue es un territorio político de importancia fundamental hasta la llegada de los españoles (E2 – 031015³³).

Como ya mencioné, si bien existen menciones e investigaciones de corte arqueológico en relación con el territorio *williche*, la poca información documental disponible desde el inicio aproximado de la cultura mapuche hasta aproximadamente el siglo XVIII, no permite establecer con certeza hitos históricos relevantes que pudiesen ser fundamentales para el análisis de las manifestaciones musicales contemporáneas. No obstante, es posible encontrar en los registros bibliográficos disponibles un hito trascendental en la formación del imaginario contemporáneo de la cultura mapuche: la invasión inca en 1460(70)³⁴. Este hecho es muy relevante en la conformación contemporánea del imaginario colectivo respecto a la cultura mapuche, ya que la resistencia del pueblo mapuche a la invasión inca del actual territorio chileno, contribuye a la aparición de un estereotipo del mapuche como un pueblo en continua resistencia.

Desde el campo histórico, Leonardo León (1983) relata en “Expansión inca y resistencia indígena en Chile, 1470-1536”, los procesos de tensión bélica entre este pueblo originario en relación con la dominación inca, liderada por *Túpac inca*

³³ A lo largo del presente trabajo, he utilizado etiquetas con el objetivo de proteger la información de los investigados. Dicho formato se estructura de la siguiente forma: E2 [indica el tipo de fuente y número] 200514 [indica la fecha en la cual se realizó el registro]. Para profundizar en el detalle de las fuentes primarias ver Anexo 2: Materiales discursivos estudiados (fuentes primarias).

³⁴ Bengoa (2000) data este evento en 1460; sin embargo, otras referencias lo localizan en 1470 (Rowe, 1944; León, 1983; Schiappacasse, 1999). Esto, según menciona Cornejo (2014), debido a que las pruebas de C¹⁴ (carbono 14) poseen un margen de error que dificulta en extremo la definición de una fecha en particular. En este sentido, Cornejo declara que esta ambigüedad se produce principalmente por “el margen de error de los métodos arqueométricos disponibles y el corto tiempo en que ocurrieron los hechos históricos asociados a la expansión incaica” (p. 101).

Yupanqui. En este sentido, para León el pueblo mapuche (araucano) fue quien manifestó mayor resistencia, y por lo tanto el único que logró detener el progresivo avance desde el norte de Chile hasta el río Maule. Bengoa (2000) complementa esto al mencionar que los enfrentamientos entre los mapuche y los incas se llevaron a cabo en 1480, a la llegada de los últimos al río Maule.

Durante el período de transición entre la denominada prehistoria mapuche (Grebe 2010)³⁵ y la conquista, se lleva a cabo otro hito de importancia en la relación del pueblo mapuche y su territorio: la “guerra de Arauco”. Este conflicto es, para Gavilán (2011), una muestra de resistencia del pueblo mapuche. La guerra de Arauco se extendió desde 1541 hasta 1883; simboliza para las comunidades la entereza del pueblo mapuche frente a los invasores. Por esta razón, es fundamental en la configuración de un imaginario de la cultura mapuche como guerreros.

Cruz (2010), en su libro *The Grand Araucanian Wars (1541-1883) in the Kingdom of Chile*, relata las diversas estrategias militares de los mapuche durante la guerra. Asimismo, menciona las características militares de las tropas y las batallas más relevantes. En esta línea se identifica al incendio de Santiago, llevado a cabo por *Michimalonco* el 11 de septiembre de 1541 (Bengoa 2000, 405). Este evento es uno de los primeros enfrentamientos de la guerra de Arauco.

Existieron otros hitos fundamentales durante este período, como, por ejemplo: la muerte de Pedro de Valdivia en 1554, en la ciudad de Tucapel; la muerte de

³⁵ Quizás sería más pertinente denominar a dicho período como prehispánico y no prehistórico.

Lautaro en 1557, en la localidad de Peteroa; la guerra contra Hurtado de Mendoza en 1557, y los diversos parlamentos indígenas entre el siglo XVII y XIX. Me detendré en este último punto, debido a su relevancia dentro de los procesos de determinación territorial mapuche. Zavala, Díaz y Payàs (2014, 24) definen a los parlamentos hispano-mapuches como:

(...) una de las instituciones más representativas de la frontera de Arauco, porque regularon las relaciones entre el bloque principal del poder hispano en Chile y el espacio de autonomía indígena que se consolidó entre el río Biobío y el seno de Reloncaví.

Los parlamentos hispano-mapuches surgen como una herramienta para llegar a acuerdos de paz durante la guerra de Arauco. Al respecto, Zavala (2011) menciona que sus orígenes se remontan al año 1593, en el contexto de las paces de Quilacoya, bajo la gobernación de Martín García de Loyola. En este sentido, Zavala (2005) organiza a los parlamentos hispano-indígenas de la siguiente manera:

| Año | Título | Lugar | Días | Participantes mapuches |
|------|-----------------------|---------------|------|-------------------------------|
| 1605 | | Paicaví | 1 | |
| 1612 | P. del Padre Valdivia | Catiray | 1 | >500 indios |
| 1612 | P. del Padre Valdivia | Paicaví | | 73 indios |
| 1641 | Paces | Quilín | | 160 caciques; >2000 mocetones |
| 1647 | Paces | Quilín | | 4450 indios |
| 1651 | | Boroa | | ? |
| 1652 | | Toltén | | ? |
| 1683 | | Imperial | | ? |
| 1692 | | Yumbel | | ? |
| 1693 | | Concepción | | ? |
| 1694 | | Choque-Choque | | 269 caciques; 836 mocetones |
| 1716 | Parlamento General | Tapihue | | ? |
| 1726 | Parlamento General | Negrete | | ? |
| 1735 | | Concepción | | 183 caciques; ? mocetones |
| 1738 | | Tapihue | 3 | ? |

| | | | | |
|------|--------------------|----------------|---|-------------------------------|
| 1746 | Parlamento General | Tapihue | | 198 caciques; >2000 mocetones |
| 1756 | Parlamento General | Salto del Laja | | ? |
| 1759 | | Concepción | | ? |
| 1760 | | Santiago | | 30 caciques; ? mocetones |
| 1771 | Parlamento General | Negrete | 4 | 164 caciques; 1139 mocetones |
| 1774 | Parlamento General | Tapihue | 4 | 261 caciques; 1775 mocetones |
| 1784 | Parlamento General | Lonquilmo | 4 | 225 caciques; 4469 mocetones |
| 1793 | Parlamento General | Negrete | 4 | 171 caciques; 2485 mocetones |
| 1803 | Parlamento General | Negrete | | ? |

Ilustración 4: Parlamentos hispano-mapuches³⁶

La importancia de los parlamentos hispano-mapuche radica en que, en efecto, sobrepasan la definición tradicional de un tratado. Zavala (2005) comenta que este evento tiene una función mucho más profunda, para españoles y mapuche. Constituye un espacio de diálogo intercultural, situación que posteriormente no sucedió con la república de Chile. En esta línea, y debido a la imposibilidad de someter al pueblo mapuche, los españoles debieron propiciar espacios de diálogo y negociación pacífica.

Dentro de los tipos de parlamentos, se encuentra el idioma en que estos eran realizados: la lengua mapuche. El uso de la lengua mapuche (Zavala 2005) obligó a los españoles a utilizar intérpretes durante las negociaciones. En esta línea, el proceso es realizado como una serie de discursos entre las autoridades mapuche y el gobernador español. En definitiva, el espacio de negociación entre ambas partes se llevó a cabo bajo una lógica mapuche (Zavala 2005). Esto permitió un diálogo intercultural, en el cual los españoles se integraron a los procesos de negociación propios de su cultura.

³⁶ Fuente: Zavala (2005, 50)

Alcamán (1997) menciona que la variante *williche* es la que, desde el punto de vista científico, posee menor cantidad de información sistematizada a partir de una perspectiva etnohistórica. Esto dificulta su conocimiento, lo cual posiblemente se deba a la falta de fuentes primarias, especialmente entre los siglos XVII y XVIII (Alcamán 1997). En primera instancia, los mapuche *williche* del siglo XVII sustentaban su economía sobre la base de la explotación agrícola y ganadera. La migración de comunidades al actual territorio argentino, propició que el comercio de ganado se alejara de la zona *williche*.

Desde el punto de vista político, la *fütawillimapu* o el territorio *williche* del siglo XVII se vio libre de ocupación española debido a la rebelión mapuche de finales del siglo XVI. Alcamán menciona que, como producto de este fenómeno, no existe información fidedigna respecto a la estructura social, política y administrativa de dicha variante mapuche en esa época. Sin embargo, sí existe información sobre la importancia que tenía para los españoles abrir camino entre la isla de Chiloé y la ciudad de Valdivia.

Recién durante el siglo XVIII, la corona española comienza a ocupar la zona septentrional de la *fütawillimapu* gracias al consentimiento de los *lonkos williches* para la realización de un camino desde Valdivia a Chiloé. Alcamán menciona que esto se consolidó en la cesión de los llanos de Osorno y significó la subordinación de las comunidades *williche* a la estructura política colonial hispana. En la última mitad del siglo XVIII, Martín Concha (1998) menciona que tanto Ambrosio O'Higgins –Gobernador de Chile– como Francisco Hurtado –Gobernador de Chiloé– se muestran a favor de una incursión armada a la *fütawillimapu* desde el

sur (Chiloé). No obstante, el Gobernador de Valdivia, Mariano Pusterla, propuso una salida menos violenta, mediante la colonización a través de actividades misionales. Alcamán (1997) menciona que, como producto del parlamento de 1789, los españoles accedieron a dicho territorio por petición de los *lonkos* mapuche. De esta manera, los mapuche otorgaban territorio a la corona española a cambio de protección y mediación en conflictos internos. En posteriores comunicaciones con los *lonkos* de *Rahue* y *Quilacahuin*, los españoles continuaron con el avance entre Valdivia y Chiloé.

Ya hacia el fin del siglo XIX y durante el siglo XX –en conjunto con la independencia de Chile de la corona española–, las tensiones entre las comunidades mapuche y la naciente república de Chile comprometen los avances en cuanto a la integración de las comunidades *williche* y el emergente Estado. Gavilán (2011, 77) menciona que la independencia de Chile en 1810 produce un quiebre en las negociaciones anteriores. Esto se produce debido a que el nuevo Estado desconoce los tratados firmados por el pueblo mapuche y la corona española. De esta manera, el territorio mapuche era –para la república de Chile– un territorio anexado al país.

A finales del siglo XIX se produce la denominada “Pacificación [Ocupación] de la Araucanía (1860-1883)”. Este evento es fundamental para comprender los alcances actuales de las tensiones entre el Estado chileno y el pueblo mapuche. Ferrando (2012) menciona que Cornelio Saavedra fue el artífice de dicho evento, al comprometerse –luego de su designación como intendente de Valparaíso– a finalizar su tarea en la Araucanía. De esta manera, Saavedra envió en 1861 por escrito su plan para pacificar la Araucanía. La ejecución de este plan produjo una

gran pérdida para las comunidades, en relación con sus territorios ancestrales. Al respecto, Cornelio Saavedra en una carta enviada al ministro de guerra de Chile menciona que:

La colonización extranjera es otro de los medios que deben entrar en la reducción i civilización de los indígenas, bajo las mismas bases i condiciones que las establecidas para las colonias de Llanquihue i Human, destinándose la estension de terrenos que sea mas conveniente a desarrollarla i indicarla. La enajenación de pequeñas propiedades, a nacionales i extranjeras, i la cesión de otras a los colonos, haría que la colonización fuese mas fecunda en sus resultados, reuniendo en un mismo punto distintas nacionalidades i facilitando la asimilación de los colonos i nacionales i la introducción i propagación de industrias mas perfeccionadas i de hábitos mas laboriosos (sic)³⁷.

En conclusión, durante esta última parte del siglo XIX, el Estado chileno procedió a ocupar y distribuir sistemáticamente el territorio habitado por las comunidades mapuche. De esta manera, y mediante la colonización de estas tierras por parte de extranjeros y chilenos, comprendo la construcción actual de un imaginario del “ser mapuche” contemporáneo que reivindica los territorios perdidos desde dicha época. Asimismo, me parece fundamental identificar que los acontecimientos que aquí se relatan se encuentran estrechamente relacionados con las construcciones discursivas relevadas en las agrupaciones entrevistadas en esta tesis doctoral. De esta forma, y como expongo en extenso en capítulos posteriores, los hitos históricos propuestos en este epígrafe tributan a las

³⁷ Fuente: Ferrando (2012, 415-416).

narrativas recogidas y, por lo tanto, dan sentido a los discursos y formas de comprender el proceso creativo-discursivo en agrupaciones mapuche urbanas como un fenómeno que se posiciona desde la resistencia y la reivindicación de las territorialidades ancestrales.

2.2.2 Estado actual

Considero dentro del estado actual de los aspectos territoriales de la cultura mapuche a los acontecimientos surgidos desde inicio del siglo XX hasta la actualidad. De esta manera, quiero dar cuenta de las implicancias de los hitos comentados anteriormente, y sus consecuencias en la configuración moderna del imaginario social chileno respecto a la cultura mapuche. Las líneas de investigación actuales sobre la cultura mapuche nos mencionan que los aspectos territoriales son solamente una de las dimensiones que actualmente están en juego en la relación de lo mapuche y la sociedad no mapuche. En este sentido, apunto a dos dimensiones: la histórica-territorial y la social. Los entramados sociales y la incorporación de los mapuche en la urbe, producto de la migración desde el ámbito rural hacia la ciudad, han propiciado la emergencia de estereotipos y percepciones museológicas de estas comunidades (Saiz, Rapimán y Mladinic 2008; Saiz, Merino y Quilaqueo 2009). Esto incide en la manera en la cual la cultura se desarrolla, al igual que su territorio.

Analizando lo que plantea Gavilán en su libro *La nación mapuche: puelmapu ka gulumapu* (2011), infiero –al considerar la información recabada en el trabajo de

campo y en el análisis de los documentos discursivos– que el estado actual de las disputas territoriales se sustenta en los siguientes períodos:

- Período de radicación mapuche (1883-1920)
- Nuevo despertar del *gulumapu* (1960-1972)
- Desplazamientos de cercas por el MIR (1970-1973)
- Conflictos en las provincias de Arauco y Malleco, y nacimiento de la coordinadora Arauco-Malleco

Durante el denominado período de radicación mapuche (1883-1920) se buscó, mediante la entrega de títulos de merced a los jefes de familia (en mapuche: *lonkos*), distribuir a las comunidades mapuche en territorios asignados por el Estado (Boccará & Seguel-Boccará 1999; Gavilán 2011). Este proceso, según Boccará & Seguel-Boccará (1999), provocó una división en las comunidades; al entregarles una cantidad aproximada de seis hectáreas per cápita, se buscaba insertar a los mapuche en la sociedad chilena (Gavilán 2011, 119). Es interesante dicho proceso, puesto que constituye el primer indicio de urbanización de la cultura mapuche, forzada a raíz de la derrota militar en la ocupación o pacificación de la Araucanía. De esta manera, se esperaba que la incorporación de los mapuche en el desarrollo de la sociedad chilena, tuviese como resultado la “civilización”, además de ser una estrategia que disolviese el conflicto territorial (Boccará & Seguel-Boccará 1999, 743).

Las consecuencias de este proceso de radicación se observan en los discursos que subyacen a las construcciones de identidades simbólicas, referidas por Aravena (2002) como identidades encerradas en la reducción (p.360). Es decir, en el

estereotipo y en la idealización de las culturas “de museo”. Esto produce una caricaturización de la cultura mapuche que perdura en la actualidad. Un músico entrevistado menciona al respecto que:

(...) [existe una] caricaturización de la cultura que en el fondo nos está generando una especie de ideal o imagen que no es real, porque se le ve al mapuche precisamente como que todavía vive en las *rukas*³⁸, que todavía que anda a ‘pata *pelá*³⁹ (E2-200514).

Asimismo, las implicancias actuales del proceso de radicación del pueblo mapuche han contribuido a la construcción de estereotipos que perduran hasta la fecha, y que se han transformado en una arista de contra-discurso trascendental en los músicos populares urbanos.

Si se retoman los acontecimientos históricos identificados como trascendentales en los discursos de los músicos entrevistados, es posible observar el denominado nuevo despertar del *gulumapu* entre 1960 y 1972. Como consecuencia de la reforma agraria, impulsada por el ex presidente Salvador Allende, se redistribuyeron a las comunidades cerca de 100.000 hectáreas (Boccará & Seguel-Boccará 1999). Esto dio una luz de esperanza en cuanto a la solución de los conflictos; una suerte de compensación por los territorios enajenados. Sin embargo, las divisiones internas que fueron propiciadas desde inicios del siglo XX y la búsqueda de integración a costa de la transformación de la cosmovisión ancestral, generaron como consecuencia que los intentos de fortalecimiento de las

³⁸ Se denomina *ruka* a la vivienda tradicional mapuche.

³⁹ Pata *pelá*: expresión coloquial chilena que significa pies descalzos.

comunidades mediante la creación de cooperativas mapuche y otras estrategias —que como bien menciona Boccara & Seguel-Boccara (1999) se encontraran más relacionadas con las formas de producción propias de los sistemas comunistas, que con las dinámicas económicas de las culturas tradicionales.

La influencia de las corrientes de pensamiento comunista y socialista fueron determinantes en los años previos al golpe de Estado de 1973 contra el entonces Presidente Salvador Allende. De esta manera, es posible identificar, como menciona Gavilán (2011), que las actividades del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) y sus desplazamientos de cercos, llevados a cabo entre 1970 y 1973, fueron de gran influencia en el actuar contemporáneo de las agrupaciones que aún oponen resistencia al Estado chileno. Este evento es interesante para su análisis, puesto que es aquí cuando el MIR recluta a sus primeros militantes mapuche. Dichas acciones se llevaban a cabo en los territorios redistribuidos por el Estado chileno, moviendo los cercos que demarcaban los límites de cada terreno para recuperar territorio perdido.

Posteriormente, a inicios del año 1998 se produjo una reunión de comunidades mapuche, en la localidad de Tirúa. Esta reunión tenía el objetivo de diagnosticar el estado de las pugnas territoriales con el Estado chileno (Gavilán 2011). En esta línea, Pairicán y Álvarez (2011, 67) relatan en su artículo “La Nueva Guerra de Arauco: La Coordinadora Arauco Malleco en el Chile de la Concertación de Partidos por la Democracia (1997-2009)” que:

La falta de voluntad política para avanzar en solucionar sus miserables condiciones de vida, provocada fundamentalmente por la usurpación de sus tierras, dio origen a una singular, novedosa y radical organización mapuche, la Coordinadora Arauco Malleco (CAM), protagonista central de la lucha del pueblo mapuche por sus derechos durante la primera década del siglo XXI.

El rol de la Coordinadora Arauco Malleco fue determinante para la masificación de la denominada causa mapuche. En esta línea, uno de los entrevistados en el presente estudio afirma esto, al mencionar que:

(...) Yo creo que la creación de la Coordinadora Arauco Malleco en 1998 fue la responsable de hacer que personas que no son mapuches se sientan identificadas con la causa (E3-300116).

Así, según Pairicán y Álvarez, esta agrupación llevó a cabo un proceso de concientización en las comunidades indígenas respecto al agotamiento de las instancias de petición y negociación con el gobierno chileno. Para Gavilán (2011), este proceso de cambio paradigmático en la relación de las comunidades mapuche y el Estado se expresa en acciones realizadas por ambas partes. En mayo de 1998, al inicio de las negociaciones con el gobierno chileno, se agenda una visita del ex ministro de planificación Germán Quintana. La respuesta del gobierno es aumentar el contingente policial en dichos sectores, lo que provoca reclamos sobre la militarización de la región de la Araucanía.

La radicalización de la postura mapuche se comienza a evidenciar, en palabras de Pairacán y Álvarez, mediante la puesta en práctica del concepto de resistencia mapuche. Lo sucedido en diciembre de 1997 en la comuna de Lumaco es un claro

ejemplo: tres camiones pertenecientes a la empresa Forestal Arauco, fueron incendiados –según se conoció posteriormente– por integrantes de la CAM (Coordinadora Arauco-Malleco) (p. 72). Este hecho estableció una forma nueva de representar las problemáticas mapuche, y para algunos, la única manera de que el *winka*⁴⁰ entendiera sus demandas. Esto es bastante significativo, puesto que da luces sobre la visión actual de la sociedad chilena en torno a lo mapuche.

Producto de las estrategias de resistencia reportadas, comprendo que el surgimiento de estereotipos negativos de la cultura mapuche se hizo más evidente desde inicios del siglo XXI. En la actualidad, Saiz, Rapimán y Mladinic (2008) y Saiz, Merino y Quilaqueo (2009), han abordado las problemáticas de los estereotipos en el inconsciente social de la Araucanía. Los resultados de estas investigaciones muestran que los arquetipos de los mapuche responden a patrones que indican una relación asimétrica con los no mapuche. De esta manera, la información declarada en dichos artículos da cuenta de que la percepción de los *winkas* hacia este pueblo originario se enmarca en dos grandes categorías: el pasado como guerrero y el presente ligado al conflicto. Por otra parte, la percepción de los mapuche sobre cómo los *winka* los perciben muestra una tendencia hacia una visión tanto paternalista como ofensiva y deshumanizadora sobre la cultura. Esto es reportado como un mecanismo de control por parte del Estado, y es descrito por un entrevistado de la siguiente forma: “(...) son los mecanismos de legitimación. Esa es la característica distinta que marca la conquista del territorio de acá: es la legitimación de una praxis racista por parte del Estado chileno” (E2 – 031015).

⁴⁰ En lengua mapuche: extranjero, no mapuche.

Estos procesos forman parte de los resultados que ha tenido la intervención del Estado chileno a través del tiempo. Como se reporta, desde la perspectiva de los músicos, responde a un proceso de colonización que fundamenta sus bases en los aspectos raciales como mecanismo de control.

En definitiva, el devenir histórico de la territorialidad mapuche me ha permitido vislumbrar las formas en las cuales se ha configurado el imaginario social contemporáneo sobre la cultura. De esta manera, el conflicto y las tensiones que se visualizan desde los parlamentos hispano-mapuches y que se acrecientan al ser desconocidos por la naciente república de Chile durante el siglo XIX, han determinado las maneras en las cuales las comunidades interactúan con los gobiernos chilenos. Como se observó en los diversos pasajes de las entrevistas realizadas a los músicos, he determinado que estos acontecimientos son de vital importancia en la construcción de sus discursos ideológicos, y se reflejan en sus prácticas musicales y creativas.

2.3 Estructura y organización social

Desde el punto de vista cultural, daré cuenta de la organización social tradicional de la sociedad mapuche. Considero de importancia esto, ya que es un pilar fundamental en la cosmovisión de la cultura y tributa a una comprensión mayor de los antecedentes que se exponen en los epígrafes siguientes. He revisado cómo se desarrollan, desde una perspectiva genérica, los hitos históricos más notables declarados por los músicos en las diversas entrevistas realizadas. No obstante, es

necesario complementar dichos conocimientos con aspectos socioculturales de las comunidades.

Es vital puntualizar que si bien esta tesis no trata sobre las músicas tradicionales –sino que se centra en las músicas urbanas–, sí es valioso estudiar a la cultura tradicional como soporte epistemológico de los imaginarios mapuche urbanos. En esta línea, relataré la estructura social mapuche desde los ámbitos originarios. Esta información contextualizará a los aspectos más profundos de su cultura, como lo son su cosmovisión y también sus manifestaciones musicales propias.

Tradicionalmente, y durante el siglo XIX, la estructura social de las comunidades mapuche se ha centrado en la familia. Bengoa (2000, 26) menciona que “al parecer se trataba de una familia muy amplia, extensa y compleja, en que convivían todos los descendientes masculinos del padre o jefe de familia. Abuelos, padres con sus esposas, hijos con sus esposas, nietos, etcétera”.

El centro económico también se encontraba situado bajo el alero de la familia. Otra particularidad era su independencia territorial y la inexistencia de grupos sociales dominantes. Las familias son, según el conocimiento ancestral de la cultura, la base del engranaje social; poseen autonomía territorial y forman parte de los círculos de resolución de conflicto colectivos. La estructura social que soporta a la familia es el *lof* o *lebo* (como era mencionado por los españoles), el cual es entendido hoy como comunidad y comprende a una agrupación de familias relacionadas sanguíneamente que comparten el territorio. Es por lo anterior que se asume que las diversas comunidades mapuche poseen lazos parentales y se constituyen en diversos *lof*. Los distintos *lof* reconocen a una

autoridad denominada *lonko*⁴¹, es el jefe de familia y puede ser sucedido por uno de sus hijos, en la mayoría de los casos el mayor. Para que esto sea ratificado y el *lonko* sea reconocido por su *lof*, la comunidad debe estar de acuerdo con su nombramiento (Ruiz 2003, 16). El autor menciona que durante el período de la colonia también fueron reconocidos como caciques por los españoles. Sin embargo, puntualiza que los estudios al respecto muestran un punto diferenciador entre las líneas de investigación que abordan esta temática. Estas se dividen, principalmente, en el estudio de los cacicazgos, los cuales eran institucionalidades mapuche que ya habían asimilado a la corona española, y los *lonko*.

A partir del *lof* podemos encontrar otras macroestructuras sociales, también denominadas consejos mapuches. Ruiz (2003, 18) relata que estos consejos constituyen una instancia de unificación de las diversas identidades territoriales mapuche. En esta línea encontramos al *rewe*, que tiene dos acepciones: la primera refiere un tronco alargado que es utilizado en ceremoniales y tiene un rol fundamental en la cosmovisión mapuche. El antropólogo Rodrigo Moulian (2009, 62) lo describe de la siguiente manera:

El término *rewe* (regua en la versión de los cronistas) significa etimológicamente 'lugar puro'. El etnónimo se emplea para designar al medio (instrumento, lugar) de comunicación entre los hombres, las deidades y espíritus ancestrales que habitan el *wenumapu* (la tierra de arriba). Más que a un tipo de objeto particular alude a una función. Se lo encuentra bajo la forma de *prapahue* (tronco con

⁴¹ En lengua mapuche: cabeza. También fueron denominados como caciques por los españoles. Dicha denominación se utilizó para referirse a las autoridades indígenas, independiente de sus especificidades locales (Ruiz 2003, 16).

peldaños labrado a modo de escalera), adornado por diversas ramas, frente a la casa de los (o las) machi. Los chamanes lo usan como una vía de ascenso al *wenumapu*. Su propósito es entrar en contacto con los *piüllu*, espíritus numinosos de sus antepasados, que toman posesión de su cuerpo, para actuar terapéuticamente sobre los enfermos (Moulian 2009, 62).



Ilustración 5: Machi frente a un rewe⁴²



Ilustración 6: Rewe en un ceremonial⁴³

⁴² Fuente: Machi Hilda Meliqueo Alonqueo (Fredes 2001, 1).

⁴³ Fuente: Smithsonian. The National Museum of the American Indian. Disponible en: <https://nmai.si.edu/exhibitions/infinityofnations/patagonia/175773.html> revisado el 15 de agosto de 2015.

Por otra parte, la segunda acepción de *rewe* se refiere a una estructura social. Se entiende como un conjunto de *lof* reunidos en torno a un *rewe* (como los que se observan en las fotografías). Además del *rewe*, existe otra estructura de nivel superior denominada *aillarewe*. El *aillarewe* para Moulinan (2009) representa una división territorial compuesta por parcialidades o *rewes*. De esta manera, la estructura social formada por el *lof*, el *rewe* y el *aillarewe* queda configurada de la siguiente manera:

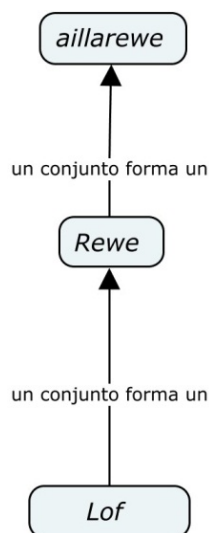


Ilustración 7: Representación de las estructuras socio-territoriales mapuche⁴⁴

La organización militar en el territorio mapuche –durante los períodos de la conquista y la temprana república de Chile– se basaba, en una primera instancia, en los *rewes*. Era el jefe de cada *rewe* quien tenía la responsabilidad de guiar militarmente a su pueblo. Bengoa (2010) menciona que el *toqui* o jefe de alianzas militares era elegido por sus pares en los *kawines* o juntas de *lonkos*. En relación con la relevancia del *kawin*, un músico menciona lo siguiente:

⁴⁴ Fuente: Elaboración propia.

El *kawin* era la reunión política en la cual se juntaban la gente de la actual zona de Rupanco, Puyehue, Lago Ranco con la gente de San Juan de la Costa, Quilacahuin, San Pablo, Río Negro. Se juntaban en este territorio tanto para intercambiar productos de ambos pisos ecológicos, como también para hacer alianzas políticas (E2 – 031015).

En tal sentido, la elección del *toqui* fue una meritocracia hasta el siglo XIX, cuando su designación se comenzó a realizar de manera hereditaria. En este sentido, Bengoa (2010) declara que durante el siglo XIX la elección del nuevo *toqui* era llevada a cabo luego de la muerte de su predecesor, y básicamente constituía la confirmación de su heredero. En la actualidad, no existe la figura del *toqui*, puesto que, como consecuencia de la “chilenización” del territorio mapuche, las organizaciones militares desaparecieron.

Desde el punto de vista religioso, es la o el *machi* quien cumple la función de autoridad espiritual. La *machi* es la encargada de vincular la cosmovisión con las prácticas sociales cotidianas (es por esto que profundizaré sobre sus funciones en el apartado dedicado a la cosmovisión). La *machi* cumple variados roles dentro del sistema social mapuche; su función más significativa es participar en ritos medicinales, adivinatorios, comunicativos y diagnósticos (Grebe 1998, 60). Ana Mariela Bacigalupo (1993), en su artículo denominado “Variación del rol de *machi* dentro de la cultura mapuche: tipología geográfica, adaptativa e iniciática”, menciona que, si bien la mayoría de las *machi* son mujeres, no es una norma estricta. Por otra parte, el rol social que cumple la *machi* en su entorno puede

variar dependiendo de la localización geográfica y de la variante de la cultura a la que pertenezca.

Para concluir con este apartado, conviene señalar que la estructura social mapuche más significativa –y que se mantiene hasta el día de hoy– se encuentra centrada en la familia y su descendencia. Al respecto, debo mencionar que en la actualidad la estructura que aún es posible visualizar en algunas comunidades mapuche –en las más tradicionalistas– se remite al *lof*. No obstante, el concepto de “comunidad mapuche” es el más utilizado. Aún observamos *lonkos* y *machis*; sin embargo, y como consecuencia del proceso de integración de los antiguos territorios mapuche en el Estado chileno, estas institucionalidades sociales se han visto disipadas con el pasar del tiempo. Desde el punto de vista militar, producto de las disputas y del proceso de expansión del Estado chileno –y la ocupación de los antiguos territorios mapuche– las estructuras bélicas no se encuentran vigentes. Es relevante conocer de qué manera se organizaban las comunidades mapuche, puesto que esta organización y la influencia de la familia en el imaginario de los mapuche, constituyen un nodo fundamental en la comprensión de su cosmovisión –quizás el aspecto más relevante en la constitución de un imaginario creativo urbano del ser mapuche.

2.4 Cosmovisión mapuche

Es vital para el desarrollo de la presente tesis doctoral, comprender de qué manera la cultura mapuche entiende su entorno desde una perspectiva espiritual. Su visión del cosmos y de su relación con las prácticas cotidianas es un elemento de suma importancia para encontrar el sentido de sus prácticas musicales (tradicionales y urbanas). De esta manera, en la presente sección he contrastado los referentes teóricos con los datos recolectados en la información documental y las entrevistas realizadas a los diferentes músicos mapuche. De tal modo, quiero lograr una simbiosis entre los saberes ya conocidos –disponibles en la literatura especializada– y la información que nos brindan las materialidades discursivas estudiadas. Por lo tanto, busco que la teoría dialogue con la realidad en un complemento teórico que permita comprender de mejor forma los capítulos siguientes.

Dentro de las principales fuentes de información al respecto, encontramos a María Ester Grebe, Sergio Pacheco y José Segura (1972), quienes en su artículo “Cosmovisión mapuche” dan cuenta de los aspectos más sustanciales en la construcción espiritual mapuche. En esta perspectiva, Grebe, Pacheco y Segura (1972, 47) proponen una estructura religiosa dual y simétrica, basada en la oposición de parejas.

Esta dualidad es mencionada por uno de los músicos como un aspecto fundamental a la hora de comprender la música mapuche:

(...) nosotros tenemos un contexto infinito y tenemos dos energías de las cuales nosotros provenimos: mamá y papá. Dos energías, o sea en el fondo la vida y todo se compone de una dualidad que se complementa: tenemos el día y la noche. Todo tiene una contraparte que es necesaria, incluso en el *kimun*⁴⁵ mapuche a través de los relatos; está *txen-txen* y *kai-kai*⁴⁶ por ejemplo, que claro, son las dos serpientes que luchan. No hay buena ni mala, sino que son las energías, son los *newenes*⁴⁷ de las tierras. Forman parte de su organismo, de su vida misma (E2-200514).

Además de esta perspectiva dual del conocimiento ancestral mapuche, Grebe, Pacheco y Segura identifican dos dimensiones elementales para la interpretación de la cosmovisión ancestral mapuche: (1) el cosmos mapuche y (2) los seres sobrenaturales (p. 48). Sobre la base de esta dualidad, mencionan que el cosmos mapuche responde a cinco categorías de análisis (Grebe, Pacheco y Segura 1972, 48-49):

- I. Una concepción vertical del cosmos mapuche.
- II. Una concepción horizontal del cosmos, asociada tanto a un orden ceremonial espacial como a un orden ético, los cuales se relacionan con fenómenos geográficos y climáticos específicos.
- III. Una concepción temporal-espacial, asociada a los giros circulares de las ceremonias tradicionales.
- IV. Una concepción material del cosmos, relacionada con los elementos naturales que plasman físicamente el universo.
- V. Una concepción colorista del cosmos, derivada tanto de una percepción empírico-racional de la realidad concreta como de una vasta red de relaciones simbólicas.

⁴⁵ En lengua mapuche: conocimiento.

⁴⁶ *Txen-txen* y *kai-kai vilu* son dos serpientes que forman parte del imaginario cosmovisionario mapuche.

⁴⁷ En lengua mapuche: fuerza, energía.

Grebe (1998) menciona que la estructura del cosmos mapuche pareciera responder a una superposición de superficies formadas por aproximadamente seis o siete niveles. El diagrama de dicha disposición del cosmos se encuentra disponible en Grebe, Pacheco y Segura (1972) y Grebe (1998):

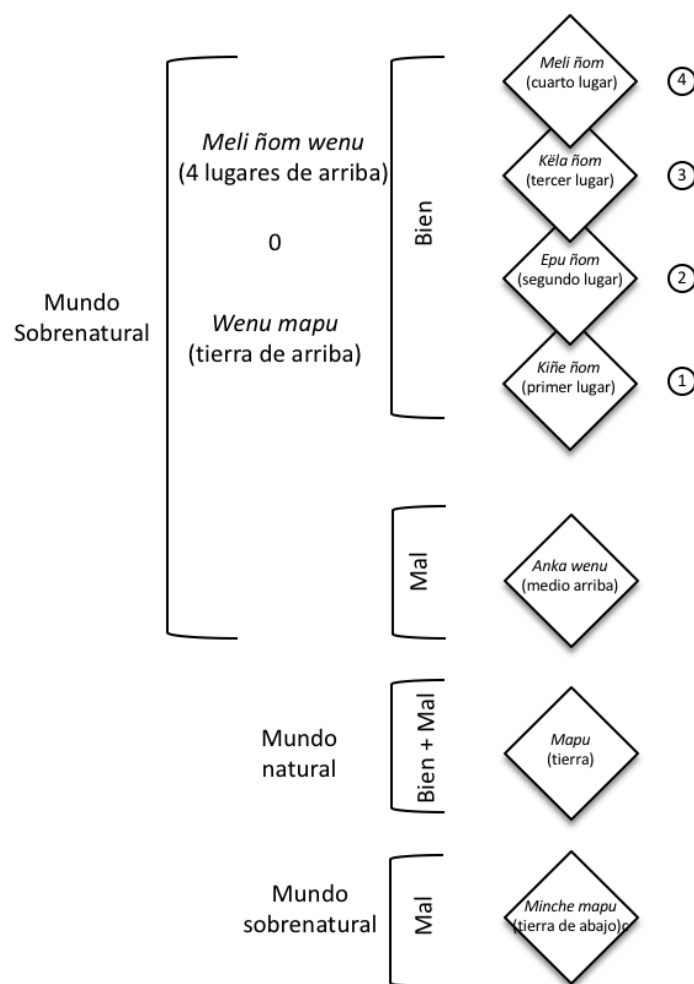


Ilustración 8: Concepción vertical de cosmos mapuche⁴⁸

Los autores mencionan que es posible encontrar en los relatos que ellos recogieron, indicios de una estructura del cosmos mapuche que se organiza en

⁴⁸ Fuente: Grebe (1998).

siete plataformas. No obstante, hay que recalcar que la plataforma inferior o *minche mapu*⁴⁹ puede ser entendida como una manifestación de la interacción del cristianismo y la cultura mapuche, o bien como un resabio al borde de la extinción (p. 51). Estas siete capas son descritas por Grebe, Pacheco y Segura (1972, 51) de la siguiente manera:

El *meli ñom wenu* aparece siempre dividido en cuatro plataformas, numeradas del 1 al 4, en orden ascendente. El *anka wenu* está ubicado casi unánimemente entre el *mapu* y el *meli ñom wenu*. Sin embargo, hay algunos aspectos divergentes: contra ocho testimonios que mencionan la existencia de seis plataformas cósmicas, hay siete que coinciden en señalar la presencia de una séptima plataforma, el *minche mapu*. Dicha plataforma es una región subterránea que recibe varias denominaciones: *trufkén mapu* (tierra de las cenizas), *laftrache mapu* (tierra de la gente pequeña) y *kofkeche mapu* (tierra de la gente del pan). La omisión de esta plataforma puede ser interpretada como un conocimiento de antiguo origen que esté en proceso de extinción, o bien como un préstamo cultural cristiano de origen reciente; puede ser interpretada, asimismo, como un bloqueo de comunicación por ser un conocimiento excesivamente oculto, o por tratarse de un área relacionada con el mal que inspire rechazo. Cabe recordar que los mapuche evitan en lo posible hablar de tópicos que implican alguna relación directa o indirecta con las fuerzas del mal, por creer que “hablar del mal llama al mal”. Posiblemente, por esta misma razón, se ha recibido una información incompleta sobre la forma del *anka wenu*; solo un grupo de testimonios le ha asignado forma cuadrada y el grupo restante ha eludido determinar su forma (Grebe, Pacheco y Segura 1972, 51).

⁴⁹ En lengua mapuche: tierra de abajo.

De esta manera, el cosmos mapuche puede modificar sus plataformas entre cuatro y siete, de acuerdo con la variante cultural. Esta visión del cosmos mapuche es fundamental para comprender el sentido no lineal de su pensamiento epistémico, el cual ha perdurado a lo largo del tiempo debido a dos procesos (Grebe 1998, 60): su transmisión exclusiva a sus oficiantes y autoridades religiosas, y el bloqueo de su comprensión a quienes no pertenecen a la cultura mapuche. Esto último es problemático, según menciona Grebe (1998), puesto que genera incertidumbre respecto a la diversidad de ritualidades en función de las distintas variantes territoriales de las comunidades mapuche. Como consecuencia, la cosmovisión mapuche se ha transformado en materia prima para la composición musical. El grupo *Wechemapu*, en su autobiografía, señala lo siguiente:

(...) canciones que hablan de creencias y sentimientos, de pesares y alegrías, y de invitación a crecer y a creer, a través de los ecos armónicos del cosmos *williche*, que se entremezclan entre el *kultrasralitu* y la guitarra, el bandio y la *trutruka*, con voces que surgen de la inflexión de los cerros precordilleranos del antiguo territorio de los *Kunkos*, del gran *Fütawillimapu* (DA1-070315).

En definitiva, la comprensión del mundo mapuche a partir de plataformas superpuestas, como un cosmos dual o, como menciona Gavilán, como un modelo mental cíclico, proporciona al músico urbano un mundo simbólico rico que contribuye a la construcción de una identidad propia a través de la puesta en valor de las diversas instancias religiosas mapuche como un medio de reafirmación étnica.

Como complemento de esto, cabe señalar que los aspectos rituales son un espacio en el cual se puede observar de forma clara, aspectos relacionados con la cosmovisión y la epistemología mapuche. Los ceremoniales mapuche se organizan mancomunadamente con la autoridad espiritual de las comunidades, denominada *machi*. La *machi* es quien oficia las ceremonias religiosas, y es considerada como un nexo entre el mundo terrenal y el mundo espiritual (Bacigalupo 1995). La importancia de su función, en este contexto, remite a las ceremonias y rituales religiosos más trascendentales para la cultura mapuche. La importancia de mencionarlos en una tesis doctoral que versa respecto a la música popular urbana en territorio mapuche, radica en que dichos aspectos son señalados por los músicos en su producción artística y, por lo tanto, permite comprender los elementos tradicionales que contribuyen a la configuración de una estética urbana *williche*.

En este sentido, en los siguientes epígrafes busco proporcionar al lector una definición descriptiva de estas instancias religiosas, que permita contribuir a la comprensión de los fenómenos musicales que se pueden observar en los capítulos posteriores. De esta manera, se han identificado las siguientes instancias religiosas mapuche más trascendentes: el *nguillatún* (o rogativa), el *machitún* y el *wetxipatü*.

- *Nguillatún* o rogativa: desde el punto de vista etimológico, la palabra *nguillatún* significa rogativa. Para Castro (2000), el *nguillatún* representa a la ritualidad más significativa de la cultura mapuche. Como lo explica en su artículo “El rito del *Nguillatún*: identidad encarnada”, el *nguillatún* es el

punto de encuentro de toda la comunidad, vivos y difuntos, en función de una rogativa por el bienestar. En esta línea, María Catrileo, citada por Castro (2000), lo define como un “ritual que se realiza conforme a las tradiciones aprendidas de los antepasados para alabar, pedir o rogar a los cuatro dioses del *wenumapu* (tierra de arriba) y mantener o restituir el bienestar y equilibrio de los habitantes del *mapu* (tierra)” (Catrileo 1995, 204).

La rogativa es realizada en un *nguillatuwe* –terreno ceremonial preparado especialmente para la ocasión. En dicho espacio, en su cara oriental, se ubica un *rewe*⁵⁰. En total, la ceremonia tiene una duración aproximada de entre dos y cuatro días. Cabe destacar que dicho espacio para la realización del *nguillatún* pareciera tener diferentes características según la variante cultural que lo realiza. Juan Paulo Huirimilla menciona que:

(...) existe al parecer una diferencia notable entre el *nguillatuhue* mapuche y el lugar ceremonial mapuche. Este último, es armado con varas de quila y luma, amarrado con hoja de *ñocha* o *huira*, reproduce lo que existe en la roca del *Taita Huenteyao*⁵¹, *ngen* o ser que habita en el *Lafkenmapu*, a orillas del sector de Pucatrihue y que los *huilliche* de la Costa acuden un día antes de empezar el *nguillatún* para pedir los permisos respectivos (Huirimilla, 2005).

⁵⁰ Ver ilustraciones 4 y 5.

⁵¹ Lugar sagrado para la cultura mapuche *willliche*.



Ilustración 9: *Nguillatún* mapuche *williche*⁵²

- *Machitún*: el machitún es una ceremonia religiosa que consiste en un rito de sanación oficiado por la *machi*. La *machi* es la autoridad religiosa mapuche; es una “persona consagrada por los dioses para la lucha contra las fuerzas del mal o *wekufe*” (CNCA 2012). Desde el punto de vista musical, en el ritual del *machitún* se utiliza el *kultxun* y las *kaskawillas* (ver punto 2.5.2). Para Merino (1988), el *machitún* es la lucha del espíritu de la *machi* (*Püllü*) contra un espíritu maligno o enfermo.
- *Wetxipantü*: en español: nuevo sol. Milesi (2013) menciona que, producto de dicha traducción, es considerada como la ceremonia de año nuevo mapuche. Se lleva a cabo durante el solsticio de invierno de cada año. Actualmente, el *wetxipantü* se encuentra asociado a la noche de San Juan, posiblemente producto de los procesos de sincretismo propios de la zona. Es llevado a cabo durante la noche del día 23 de junio, hasta la madrugada

⁵² Fuente: Relatos Mapuches de San Juan de la Costa (Blog). Disponible en: http://1.bp.blogspot.com/-KUVakHkBPFA/UE-EcG9DXhI/AAAAAAAAAHY/6aLkou_388c/s1600/NGUILLATUN.jpg. Revisado el 15 de agosto de 2015.

del día siguiente. Según Milesi (2013), es una fiesta familiar de carácter religioso y ritual, en el cual se replican las prácticas cotidianas de las comunidades. De esta manera, la celebración tiene relación con la cosmovisión de la cultura mapuche y la observación del cielo.

La ceremonia es realizada en una *ruka*, donde se mantiene la idea de circularidad propia de la cultura mapuche. Dada las condiciones actuales, Milesi (2013, 47-48) reporta que los mapuche urbanos han movilizad las locaciones hacia las áreas verdes de las ciudades: parques, reservas naturales, entre otros. En el plano musical, Milesi (2013) menciona que los hombres danzan y ejecutan el *kultxun* y la *txutxuka*, mientras las mujeres tocan las *kaskawillas* y el *kultxun*.



Ilustración 10: Celebración del *Wetxipantü* en contexto urbano⁵³

⁵³ Fuente: Difusión de la celebración en el Parque Cultural de Valparaíso, Chile. Disponible en: <http://parquecultural.cl/web/wp-content/uploads/2016/05/we-tripantu.jpg> revisado el 4 de julio de 2015.

2.5 La música en la cultura mapuche

En el campo de las prácticas musicales tradicionales, la transmisión oral juega un rol preponderante en las formas en las cuales la música se difunde. En este apartado se busca dar cuenta de los elementos fundamentales que constituyen las prácticas musicales mapuche en un contexto tradicional. De esta manera, pretendo proporcionar los fundamentos epistemológicos que permiten comprender cómo las prácticas tradicionales influyen en las formas de expresión urbanas.

En el contexto de la música mapuche, sus expresiones poéticas y musicales están estrechamente relacionadas. El *ül* es un claro ejemplo de esa premisa. En este sentido, las prácticas musicales en el mundo *mapuche* comienzan en la cotidianidad; al respecto, González (1986, 101) menciona que la cultura *mapuche* “no posee el concepto de música ni instrumento musical, [más bien] estos forman un todo indisoluble con el contexto en que son practicados. El todo música/contexto no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin que sea alterado”.

Para organizar esta sección, comenzaré dando cuenta de los aspectos fundamentales de la práctica del *ül* (canto tradicional mapuche) y su relación con la cotidianidad de las comunidades mapuche. Posteriormente, se ahonda en las particularidades organológicas de la cultura mapuche y en especial de su variante *williche*. Un tercer y cuarto punto abordan la reflexión sobre las manifestaciones musicales en las comunidades mapuche y su función en las diversas ceremonias.

Finalmente, reflexiono sobre la influencia de estas manifestaciones musicales en los relatos recogidos a lo largo del proceso de trabajo de campo y de recopilación documental llevados a cabo durante esta investigación.

2.5.1 El *ül*

El *ül* puede ser definido como el canto mapuche. Caniguan y Villarroel (2011, 36) mencionan que el *ül* se constituye como la expresión de un discurso poético expresado a través del canto, el cual incorpora la emotividad del ejecutante hacia la actividad a realizar. La práctica del *ül* se encuentra estrechamente relacionada con la actividad que se está efectuando, lo cual configurará el tipo de *ül* a improvisar o ejecutar. Se denomina *ülkantun* al acto de cantar, así mismo *ülkantufe* al cantor masculino y *ülkantufe zomo* a la cantora.

Carrasco (2000) se refiere a diversos tipos de *ül*, considerando varias actividades de la cotidianeidad de la cultura mapuche. Estos se pueden ejemplificar en las siguientes tipologías de *ül*:

| Tipo de <i>ül</i> | Significado |
|--------------------|----------------------------------|
| <i>Ngawiwe üil</i> | Cantos de pájaros o pajareros |
| <i>Kawiñ üil</i> | Cantos de fiesta |
| <i>Kollon üil</i> | Canto de hombres disfrazados |
| <i>Paliwe üil</i> | Canto de la chueca ⁵⁴ |
| <i>Azarkudewe</i> | Cantos de juego de habas |

Tabla 2: Tipos de *ül*^{55 56}

⁵⁴ La chueca o *palin* corresponde a un deporte colectivo de origen mapuche, con finalidad religiosa o recreativa. Para su práctica, se utiliza un madero curvo en su punta inferior (semejante a un palo de hockey). En principio se ha señalado que tiene su origen en el juego castellano de la chueca (por eso su nombre); no obstante, ambos presentan divergencias en la forma de ser jugados.

⁵⁵ Fuente: Carrasco (2000).

⁵⁶ Fuente: elaboración propia.

Las formas de producción del *ül* mapuche son eminentemente espontáneas. El cotidiano vivir determina los momentos en los cuales el canto puede ser ejecutado. La libertad del canto mapuche permite que su incorporación en los lenguajes urbanos sea transcendental. De esta manera, Héctor Painequeo (2012), en su artículo “Técnicas de composición en el ÜL (Canto mapuche)”, aborda desde el punto de vista literario, los procesos de creación del canto mapuche. Al respecto, puntualiza que su naturaleza es preponderantemente oral, puesto que un intento por sistematizar en un texto escrito el *ülkantun* mostraría la incompetencia del *ülkantufe*. En definitiva, Painequeo (2012) define al *ülkantun* como un acto llevado a cabo por un cultor o *ülkantufe*. Este lo ejecuta en diversos contextos, para fines de entretenimiento, para enseñar, poner en valor objetos o situaciones, sanar, conquistar o entregar algún mensaje, etcétera (Painequeo 2012, 210). Es interesante observar que la oralidad en estas prácticas musicales es vital para otorgar sentido al canto. Asimismo, es la cotidianeidad y, por lo tanto, el contexto inmediato el que define el tipo de canción a cantar.

La expresión del *ül* como una estrategia que consolida la tradición oral en las prácticas musicales y en la cultura mapuche, en general, es primordial para comprender el porqué de la elección de ciertas estéticas en la configuración de un imaginario mapuche en la música popular urbana.

2.5.2 Características idiomáticas de la música mapuche

Las manifestaciones musicales mapuche tienen su origen en el relato oral y las ceremonias rituales. Como se menciona anteriormente, la improvisación es un factor fundamental en la música que se ejecuta en el cotidiano vivir. Desde el plano musical, cabe señalar que es predominante la dimensión rítmica de dichas prácticas. Asimismo, González (1986, 25) reporta que la estructura formal de las prácticas musicales en contexto mapuche posee “una breve introducción en tiempo libre, continúan con el trozo musical central en tempo regular para terminar con una corta sección conclusiva en tempo más rápido y acelerado”.

González (1993, 110-111) indica una serie de rasgos característicos de la música mapuche –que son incorporados en diversas obras populares y académicas de siglo XX–, los cuales son listados a continuación.

Ritmo:

- Métrica binaria de división ternaria
- Yambo
- Yambo sincopado
- Troqueo
- Troqueo con yambo sincopado

Melodía:

- Repetición de notas
- Melodías triádicas
- Terceras

- Tritono
- Alturas indeterminadas
- Giros cadenciales descendentes

Modalidad y textura:

- Tetrafonía y pentafonía
- Tetracordio frigio
- Monodia

Voz:

- Texto en mapudungun
- Glissandos
- Gritos

Desde el punto de vista rítmico, González (1986, 26) reporta una tendencia hacia estructuras binarias, las cuales en algunos casos son alternadas con métricas de carácter ternario. Esto se observa en el siguiente fragmento citado por González (1986, 33), donde se visualiza una intercalación regular entre métricas en 2/4 y 3/4 o 6/8.

(Kultrung. 211.11 Rogelio Queupumil. Liquiñe. 1980.)

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩=90. It starts in 2/4 time with a series of eighth notes, followed by a quarter rest and a fermata. The time signature then changes to 6/8, with a series of eighth notes. The second staff starts with a series of eighth notes, followed by a quarter rest and a fermata. The time signature then changes to 2/4, with a series of eighth notes and a quarter rest. The tempo marking 'Acelerando' is placed above the second staff.

Ilustración 11: Ejemplo de *kultxun*⁵⁷

⁵⁷ González (1986, 39).

Desde el punto de vista rítmico, se observa la presencia de dos aspectos: por una parte, regularidad rítmica asociada a un metro 2/4 y, por la otra, la presencia de una rítmica de pie yámbico en el caso del 6/8. Los registros bibliográficos más recientes (Hernández 2002), muestran que las premisas planteadas por González, son transferibles a la realidad actual de las músicas tradicionales mapuche. Desde el punto de vista melódico, se constata, debido a la naturaleza constructiva y a la predominancia de la percusión en la organología tradicional mapuche, que es la sucesión de armónicos la que determina comúnmente la estructura melódica de lo que se ejecuta. Por otra parte, la monodia es predominante, debido a su naturaleza cotidiana y a las características individuales de la práctica del *ül*, cuyo texto es improvisado por una persona (Painequeo 2012). A continuación, se exponen registros de González que dan cuenta de dichas estructuras melódicas:

(Ejemplo musical 2).
 (Trutruka fierro. 423.121.1 Domingo Sandoval Maliqueo. Roble Huacho. 1980)

♩ = 110

The image shows a musical score for a piece titled 'Fragmento melódico de txutxuka'. It consists of five staves of music written in a single melodic line. The tempo is marked as ♩ = 110. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, along with dynamic markings like accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat). The piece is identified as 'Trutruka fierro' by Domingo Sandoval Maliqueo from Roble Huacho, 1980.

Ilustración 12: Fragmento melódico de *txutxuka*⁵⁸

⁵⁸ Fuente: Ejemplo musical 2 (González 1986, 33).

Junto a lo anterior, es sustancial mencionar que, a propósito de lo reportado en los antecedentes históricos de la cultura, debido a la presencia del banjo *williche*, es evidente que el intercambio continuo con los españoles entre los siglos XVI y XIX, ha permitido que germine un proceso hibridatorio que se constata en las diversas formas musicales derivadas de la danza, que se ejecutan dentro del repertorio tradicional contemporáneo. Un ejemplo de este fenómeno son las siguientes danzas:

Sajuria: es una danza de origen sincrético proveniente de la isla de Chiloé. Es considerada una de las danzas más masivas en el contexto mapuche *williche* y representa una de las prácticas más comunes dentro de la música tradicional de estas comunidades. Es reportada como producto de un proceso sincrético a partir de la Sajuriana del siglo XIX. En el contexto actual, la estructura de la Sajuria es estrófica; posee dos estrofas y un pie final (Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün 2010, 3).

Pu meli: también es denominado como “el baile de los cuatro” o pericón. Es una danza de influencia chilota de parejas separadas, ejecutada comúnmente por cuatro parejas. Fue adoptada por las comunidades *williches* y, por lo tanto, es considerada como una variación del pericón observado en la zona sur de Latinoamérica (Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay).

Ambos ejemplos dan cuenta de manifestaciones de hibridación en la cultura mapuche. La adopción de las influencias del entorno parece ser una constante en

las diversas dimensiones de las tradiciones de dicho pueblo originario, y permite inferir que quizás sea una práctica regular y constante a través del tiempo.

2.5.3 Organología mapuche *williche*

Este apartado surge a partir de los estudios de Grebe (1973) y Ernesto González (1986) a propósito de la organología mapuche. González (1986), en su artículo “Vigencia de instrumentos musicales mapuches”, proporciona un interesante panorama sobre la organología y el estado de estos en las prácticas musicales de dicho pueblo originario. Junto a lo anterior, las fuentes secundarias consultadas para la elaboración de los siguientes epígrafes incluyen investigaciones llevadas a cabo en territorio *williche*. Es fundamental considerar que, a pesar de existir variantes entre las distintas identidades territoriales mapuche, en el aspecto organológico observamos una gran cantidad de similitudes en cuanto a sus prácticas musicales. En complemento de lo anterior, Jaime Hernández (2000), en su libro *La música mapuche-williche del lago Maihue*, realiza una interesante descripción de la organología mapuche encontrada a lo largo de un estudio etnográfico con comunidades cercanas al río Maihue, en la región de Los Ríos, Chile. Asimismo, Salvador Rumián, en el sitio web *Tayin Ülkantun*⁵⁹, realiza un sondeo de la organología utilizada en las agrupaciones de música tradicional mapuche en la región de Los Lagos; lo que permite dar cuenta de un panorama general del material organológico que comprende las prácticas musicales

⁵⁹ Fuente: *Tayin ülkantun*. Disponible en: <http://tayinulkantun.blogspot.cl/> revisado el 25 de marzo de 2016.

tradicionales en el contexto mapuche y en su variante *williche*. En definitiva, los instrumentos musicales que se han identificado son los siguientes:

1. *Kultxun* (kultrun o kultrún): es un membranófono de golpe directo, semiesférico independiente (211.11-811 según H.S⁶⁰), construido con madera y con una membrana de cuero atado sin aparato especial de tensión. Hernández (2000, 39) menciona que el *kultxun* tiene un diámetro que fluctúa entre los 25 y 40 cm; una altura de 15-20 cm y un grosor de aproximadamente 1 cm.



Ilustración 13: Vista lateral y superior del *kultxun*⁶¹

Para Grebe (1973), el *kultxun* es fundamental en la cosmovisión mapuche. Solamente puede ser ejecutado por la autoridad religiosa de la comunidad (machi) o bien, por un *ülkantufe*. La ejecución del *kultxun*, por parte de la machi, busca inducir un estado de trance que permite a la misma comunicarse con el mundo de los espíritus (Hernández 2000, y Grebe 1973).

⁶⁰ Todas las referencias H.S. indican Hornbostel-Sachs (1914). La determinación de la clasificación en los casos expuestos en este capítulo corresponde a una revisión mía sobre la base de lo propuesto por González (1986).

⁶¹ Fuente: Elaboración propia. Foto tomada en el Museo y archivo histórico municipal de Osorno.

2. *Txompe* (trompe): idiófono punteado de marco (121.21-811 según H.S.) construido con material metálico o vegetal. Puede ser de acero, bronce, cobre o bien, construido con bambú. Está constituido por una lengüeta que oscila al ser pulsada por la mano. Su sonido es proyectado debido a que se utiliza la boca como un amplificador y un modulador de su timbre (Hernández 2000; González 1986).



Ilustración 14: Vista superior de un *txompe*⁶²



Ilustración 15: Vista lateral de un *txompe*⁶³

3. *Txutxuka* (trutruca): es una trompeta natural con tubo en ocasiones curvo y en otras no (423.121 según H.S.). Para González (1986, 16), la *txutxuka* es un instrumento aerófono fabricado con una especie de bambú llamado *coliwé*. Su longitud oscila entre los 6 y 7 metros, y su diámetro es de 10 cm aproximadamente. Junto con el *kultxun* es uno de los instrumentos esenciales en

⁶² Fuente: Elaboración propia. Foto perteneciente a mi archivo personal.

⁶³ Fuente: Elaboración propia. Foto perteneciente a mi archivo personal.

el ceremonial denominado *nguillatún*. Una variante más pequeña de esta trompeta se denomina *ñolkin*.



Ilustración 16: *Txutxuka*⁶⁴

4. *Kull kull*: el *kull kull* o *cull cull* es una trompeta travesera sin boquilla, fabricada con el cuerno de un vacuno (423.122.21 según H.S). Su utilización en el contexto tradicional mapuche es funcional. Al respecto, González (1986) menciona que se usa como un instrumento de llamada. Existen referencias a su utilización en la provincia de Valdivia, región de Los Ríos. Sin embargo, González (1986) lo categoriza como un instrumento no vigente –situación similar a la observada en las entrevistas y en investigaciones anteriores en la *fütawillimapu*.



Ilustración 17: *Kull kull*⁶⁵

⁶⁴ Fuente: Grinnell College Musical Instrument Collection. Disponible en: <https://omeka1.grinnell.edu/MusicalInstruments/files/original/a1b8b095ea79f8e54d9579d40b30758d.jpg> revisado el 15 de julio de 2015

⁶⁵ Fuente: Elaboración propia. Foto tomada en el Museo y archivo histórico municipal de Osorno.

5. *Pifilka*: es un instrumento de sopro de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, aislada, cerrada en su base y sin orificios de digitación (421.111.21 según H.S). Está construido con madera, hueso o piedra. Posee dos orificios y es utilizado con fines rituales. De acuerdo con la documentación de trabajo del taller *nutramkan williche* (Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün 2010, 1), la *pifilka* que contiene más de dos orificios se denomina *piloilo*.



Ilustración 18: *Pifilka*⁶⁶

6. *Wada*: es un idiófono de sacudimiento de vasos (112.113 según H.S) construido, usualmente, con calabazas y relleno de semillas secas. González (1986) menciona que dicho instrumento también es denominado “guaripola”. Funciona como acompañamiento del *kultxun* (CNCA 2012, 50) en ritos de sanación como el *machitún* o en otras ceremonias curativas (González 1986).

⁶⁶ Fuente: Elaboración propia. Foto tomada en el Museo y archivo histórico municipal de Osorno.



Ilustración 19: *Wada*⁶⁷

7. *Kaskawilla*: instrumento idiófono de golpe indirecto, de entrechoque (112.111 según H.S), construido en la actualidad con cascabeles de metal (Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün, 2010). Según González (1986), este instrumento no se encuentra vigente en las comunidades *williche* analizadas en este estudio y tampoco es mencionado en el estudio de Hernández (2000). Sin embargo, sí es nombrado en el documento de trabajo del *nutramkan williche* (Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün 2010, 2).



Ilustración 20: *Kaskawilla*⁶⁸

⁶⁷ Fuente: Elaboración propia. Foto perteneciente a mi archivo personal.

⁶⁸ Fuente: Fondo Margot Loyola PUCV. Disponible en: <http://margotloyola.ucv.cl/material-didactico/folclore-de-chile/aborigen/mapuche/> revisado el 15 de julio de 2015.

8. *Chinko*: cordófono simple, de palo, monoheterocorde sin resonador, con forma de arco (311.121.1 según H.S). Hernández (2000, 99) lo describe como un instrumento construido sobre la base de una “varilla flectada de Tiaca (*Tiaka*), Laurel (*Triwe*) o Maqui (*Maki*) (...) Puede medir desde unos 30 centímetros hasta más de un metro de largo en función del sonido (timbre) que se quiera obtener”. Como se observa en la siguiente ilustración, para su ejecución, el intérprete debe utilizar su boca como resonador y modulador del timbre (de forma semejante a lo acontecido con el *txompe*).

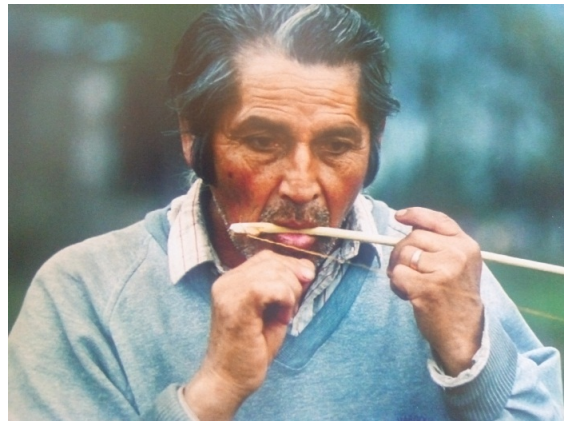


Ilustración 21: Hombre tocando un *Chinko*⁶⁹

9. *Korneta*: instrumento de soplo; trompeta natural, de tubo longitudinal (423.121.1 según H.S) que se construye con materiales vegetales. Hernández (2000, 42) anuncia que la composición de dicho instrumento está dividida en dos partes: por un lado, el cuerpo del instrumento está diseñado con base en un tubo ahuecado de madera de quila (*Chusquea culeou*), una especie de bambú local; por otro, se observa un cono de amplificación construido de maqui (*Aristotelia chilensis*).

⁶⁹ Fuente: Hernández (2000, 99).

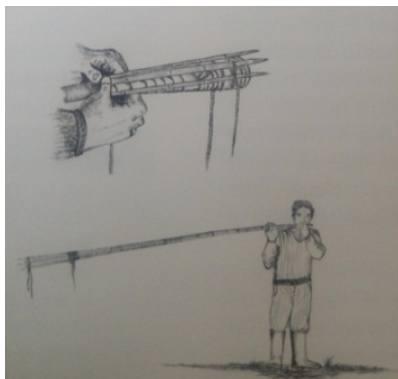


Ilustración 22: *Korneta*⁷⁰

10. *Makawa*: se denomina de esta manera al tambor mapuche. Es un membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico y de dos cueros (211.212.1 según H.S). Es considerado un instrumento híbrido debido a su semejanza con los tambores de procedencia europea; sin embargo, Merino (1973), citado en Hernández (2000), reporta la existencia de crónicas que indican la presencia de versiones originarias de este instrumento. Es construido sobre la base de un tronco de lingue, laurel o canelo. Además, posee una membrana de piel de chivo que es tensada con amarras de la piel del mismo animal (Hernández 2000, 48).

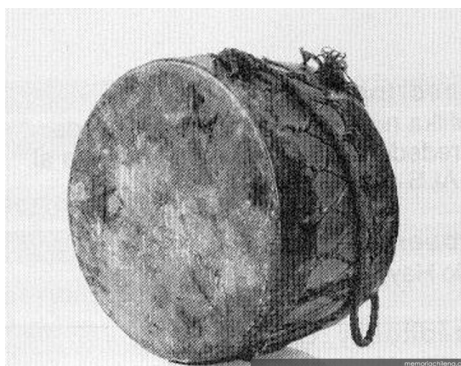


Ilustración 23: *Makawa*⁷¹

⁷⁰ Fuente: Hernández (2000, 44).

⁷¹ Fuente: Memoria Chilena. Archivo de la Universidad Católica de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79400.html>. Revisado el 11 de noviembre de 2017.

11. *Bandio* o banjo *mapuche*: cordófono de tipo laúd, de mango, cuello y cáscara (321.322 H. S), apropiado por la cultura *williche* a partir del siglo XIX. Es construido con un trozo de lata o a partir de la reutilización de algún artefacto de cocina metálico (Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün 2010). Junto a lo anterior, se utiliza un fragmento de madera nativa, lingue o mañío, como diapasón, y se encuentra compuesto por seis cuerdas afinadas igual que una guitarra –en mapuche, *shinküwe*.



Ilustración 24: *Bandio* o banjo mapuche⁷²

Es relevante mencionar que de los instrumentos reportados anteriormente se ha informado el uso en comunidades *williche* del *bandio*, el *kultxun*, el *chinko*, la *makawwa*, la *txutxuca*, la *pifilka*, la *korneta*, el *txompe* (Hernández 2000) y las

⁷² Fuente: *Tayin ülkantun* (s/f). Disponible en: <http://tayinulkantun.blogspot.cl/>. Revisado el 10 de diciembre de 2016.

kaskawillas (Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün 2010). Anteriormente, González⁷³ (1986) identificó, además de lo anterior, la vigencia de la *wada*, el *poloilo* y el *ñolkin*. Esto no excluye al resto de los instrumentos mencionados; más bien, indica que en la actualidad el uso de ciertos instrumentos se ha limitado geográficamente – al menos en el contexto *williche*. Según menciona la bibliografía, este fenómeno ocurre posiblemente por las razones esbozadas en el artículo de González (1986), donde señala que la progresiva urbanización de las comunidades mapuche ha contribuido a la pérdida de vigencia de algunos instrumentos musicales tradicionales.

2.5.4 La música en las comunidades *williche*: sentido y contextos

Simon Frith (2014, 435-436) menciona que el significado de la música es determinado por los procesos sociales, y su escucha contribuye a una experiencia que busca dar cuenta de un comportamiento determinado por las características de un entorno social. De esta manera, las manifestaciones musicales tradicionales forman parte de un soporte epistemológico de valor para los músicos mapuche urbanos. Otorga los lineamientos fundamentales para reflexionar y pensar una música mapuche urbana que tribute a los principios elementales de las prácticas sociales de las comunidades. Por esta razón, el contexto de lo tradicional viene a formar parte del “espíritu” de un pensamiento urbano que reinterpreta las modalidades tradicionales.

⁷³ Sin embargo, en dicho reporte, González no mencionó al *bandio* –posiblemente por su naturaleza híbrida.

Hernández (2000, 25) menciona que la música en el contexto mapuche *williche* posee un componente significativo de elementos relacionados con la cosmovisión. Al respecto, reporta que “la música *williche* también ha cumplido una participación y función ritual insustituible en facilitar una comunicación con lo divino”. En este sentido, lo relatado por Hernández se condice con lo reportado por Grebe (1973), por cuanto el eje central de las prácticas musicales en las comunidades es, efectivamente, la funcionalidad ritual de la misma.

Si se observa el material recopilado en las diversas entrevistas llevadas a cabo a lo largo de la realización de esta tesis doctoral, es posible observar que los músicos urbanos también manifiestan la cercanía de la música tradicional con la cosmovisión de la cultura. Es la función espiritual que provee la práctica de la música en este contexto, la que contribuye a otorgar sentido y vigencia en las ceremonias tradicionales. Hernández (2000) puntualiza que el aprendizaje de las prácticas musicales trasciende lo meramente interpretativo. La construcción de los instrumentos musicales es parte fundamental de las formas de transmisión de los conocimientos ancestrales. Caniguan y Villarroel (2011) reafirman la importancia de la transmisión oral; además, las autoras ponen en valor la vida social, por cuanto el canto se adapta y contextualiza de acuerdo con las diferentes situaciones en las cuales el cantor y su interlocutor de encuentran. Es así como la memoria emerge como un soporte fundamental para la transmisión y el aprendizaje de la música mapuche. Como forma de registrar los acontecimientos y como mecanismo para aprender los diversos modos de expresión ritual (Caniguan y Villarroel 2011, 20).

En la línea de lo anterior, el *ül* se manifiesta en otras dimensiones de la vida social mapuche. Es principalmente una expresión social cotidiana, y se muestra de igual forma, como una actividad recreativa. Héctor Molina (2013) reporta que se ha podido determinar a través de las crónicas de la colonización de la Araucanía, que el canto mapuche ha cumplido –y eventualmente cumple– una función festiva esencial. Como ejemplo de ello, Molina (2013, 440-441) menciona la “fiesta de la cava de papas”. En esta festividad se desarrolla un trabajo de cooperación mutua en el cual el canto se transforma en un mecanismo de socialización. Asimismo, la dimensión de la cosmovisión y la religiosidad mapuche están presentes en las prácticas cantadas y el *machi ül* es una expresión de dicho fenómeno.

Las manifestaciones musicales tradicionales y su relación con la sociedad mapuche son reportadas en dos grandes dimensiones: la ritual-religiosa, y la cotidiana y de divertimento. Asimismo, el sincretismo religioso y los procesos de hibridación cultural, producto del arribo de los españoles, han sido determinantes en la construcción de una identidad musical y social particular. Si se reflexiona sobre las implicancias de éstos en la configuración del mapuche urbano como sujeto histórico, es posible constatar que las prácticas asociadas al pensamiento y a la territorialidad como expresión de la identidad se mantienen intactas. En definitiva, dar cuenta de los contextos sociales y las dimensiones en las cuales la música mapuche emerge, es fundamental para determinar el porqué de su expresión como agente que visualiza las problemáticas de una sociedad tradicional inmersa en un contexto de urbanidad.

2.6 Expresiones artísticas mapuche en contexto urbano

Como expuse en apartados anteriores, la relación entre la poesía y la música en la tradición mapuche es muy cercana. Esto se debe a que el *ül* representa en sí mismo una manifestación que apela en su espíritu a la espontaneidad, la unión de la poesía con el canto. Es esa la razón fundamental por la que la poesía mapuche representa un tópico esencial que es necesario mencionar, ya que me permite adoptar algunas conceptualizaciones con la finalidad de transferirlas a los fenómenos encontrados en las diversas etapas del estudio.

He observado, en la literatura disponible, que las implicaciones que tiene el desarrollo poético mapuche a través de los estudios literarios, son el catalizador de una diversidad de expresiones urbanas que se sustentan bajo el concepto de *mapurbe*. De esta manera, considero elemental para la comprensión del resto de las manifestaciones artísticas mapuche urbanas, la delimitación de los alcances que ha tenido esta estética en la producción de arte.

La etnopoésia pareciera ser un eje primordial en la investigación de las manifestaciones artísticas contemporáneas en territorio mapuche. Iván Carrasco (2000) sugiere, en su artículo “Poesía mapuche etnocultural”, que la investigación en torno a las manifestaciones poéticas mapuche actuales, proviene de un proceso de hibridación y asimilación de formas poéticas tradicionales como el *ülkantun* y el *ül*. De esta manera, se observa cómo las prácticas musicales se entrelazan con los formatos poéticos, lo que potencia ambos campos artísticos y da sentido a la comprensión de los acontecimientos poéticos como transferibles al campo musical urbano. A propósito de esto, la migración de los mapuche a la ciudad ha

determinado de manera significativa el desarrollo del arte mapuche. La inclusión de elementos propios de la cultura mapuche y la apropiación de lenguajes artísticos de Occidente, ha contribuido a visibilizar las tensiones y los conflictos identitarios aún presentes en las recientes generaciones de mapuche y en su relación con el Estado chileno.

En este sentido, los procesos de migración desde la ruralidad hacia sectores urbanos, han modelado una nueva generación de artistas. Por lo tanto, considero que la noción *mapurbe* es la más adecuada para determinar la estética y los imaginarios creativos de mapuche urbanos que, desde sus expresiones diversas, plantean las problemáticas de una generación invadida por los medios de comunicación masiva y las nuevas tecnologías. Este concepto estético surge del poemario *Mapurbe: Venganza a raíz* (2005), escrito por David Aníñir, y es definido por Echeverría (2014, 68) como “una visión poética que en su escritura emerge a través de la perspectiva heterogénea que experimentan algunos mapuche migrantes en el entorno urbano”. Echeverría (2013 y 2014) en sus investigaciones caracteriza al poeta David Aníñir como un albañil de oficio y poeta de vocación. Aníñir es hijo de migrantes mapuche que llegaron a Santiago, se autorreconoce como nieto de Lautaro⁷⁴ (Sánchez 2013) y es un activo gestor cultural en la comuna de La Pintana o Cerro Navia –sectores pertenecientes a la periferia de Santiago de Chile– (Sánchez 2013, 92). En su labor como gestor cultural, se pudieron configurar los conceptos más elementales de su estética. De esta manera, en iniciativas como “El rock en Río (se alude a una versión periférica del festival

⁷⁴ Lautaro es un personaje de gran importancia en la cultura mapuche. Fue el líder militar en la guerra de Arauco, donde falleció en 1557. Su figura se asocia a la resistencia mapuche.

realizado en Brasil)", se comenzaron a originar las variaciones más sustanciales del neologismo *mapurbe*. Así, podemos encontrar a partir de la producción poética de Aníñir, variantes como *mapunky* y *mapuheavy*.

Sánchez (2013, 92) menciona que, en una entrevista realizada por Ana Muga⁷⁵ a David Aníñir, el autor reporta que la creación de los poemas de *Mapurbe: Venganza a raíz* (2005), se inicia en el año 1995. Recién en el 2003 se publica un fragmento en la antología de Jaime Luis Huenún, titulada *20 poetas mapuche contemporáneos*. Como complemento de lo anterior, Echeverría (2014, 68) señala que dicha noción surge del poemario homónimo de David Aníñir: *Mapurbe: Venganza a raíz* (2005). En dicha obra da cuenta de los conflictos del joven mapuche urbano en la ciudad: la inconformidad con un sistema económico que no lo considera, las jerarquizaciones raciales –muy presentes en las dinámicas sociales chilenas–, y el estereotipo del “conflicto mapuche”. De esta manera, Echeverría lo plantea en su tesis doctoral:

En efecto, el autor de *Mapurbe: venganza a raíz* [David Aníñir] propone un discurso antisistémico que actualiza las vivencias del mapuche que habita hoy en la ciudad de Santiago, a la vez que se resiste a su invisibilización. Recreando elementos de la oralidad mapuche, Aníñir participa en recitales poéticos haciendo uso de recursos performativos (Echeverría 2013, 113).

El discurso que propone Aníñir, desde el planteamiento del neologismo mencionado, grafica de manera bastante precisa algunos elementos ya

⁷⁵ Ver: Muga, Ana. “Entrevista a David Aníñir Guilitraro”. *Periódico Azkintuwe*. 4 de julio del 2005. Disponible en: <http://meli.mapuches.org/spip.php?article113> revisado el 10 de mayo de 2015.

evidenciados en el trabajo de recolección de información en las distintas etapas de este estudio. En este sentido, el relato identitario del artista *mapurbe* parte desde la identificación de sí mismo como un ente que se relaciona bidireccionalmente con la ciudad. Esto se evidencia en la siguiente afirmación de un músico entrevistado:

El [mapuche] interactúa con los elementos de la ciudad, forma parte de la urbe y es un actor importante en la urbe, es alguien que tiene voz y que se manifiesta por medio de las expresiones culturales o artísticas de la urbe, (...) es el caso del rock o el hip-hop, por ejemplo, que son propiamente urbanos u occidentales, pero que el mapuche se los ha apropiado (E7-2609)⁷⁶.

En esta línea, comprendo que la construcción de un artista *mapurbe* responde a un posicionamiento que es consciente de su realidad, y de las inequidades de su condición mapuche. No obstante, la apropiación de elementos de la cultura urbana surge como una estrategia discursiva que propicia la emergencia de una postura estética diferente. Barros (2009, 31) plantea que este concepto puede ser estudiado desde la perspectiva teórica de Renato Ortiz, Néstor García Canclini, Bernardo Subercaseaux, Zygmunt Bauman y Manuel Castells, entre otros. Esto se debe a que la postura general de dichos autores apunta a un elemento en común: el fenómeno homogeneizador de la globalización. En su artículo “Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina”, García Canclini (2000, 92) plantea que el efecto homogeneizador de la

⁷⁶ Este fragmento ha sido citado en Forno y Soto Silva (2015). La entrevista pertenece a mi archivo personal.

globalización contribuye a que las generaciones jóvenes guíen “sus prácticas culturales de acuerdo con información y estilos homogeneizados, captables por los receptores de diversas sociedades con independencia de sus concepciones políticas, religiosas o nacionales”. Dicho fenómeno se transforma en una problemática medular en la construcción del “ser mapuche” en un contexto *mapurbe*, efecto que se expresa en una desterritorialización de la producción artística. Leonel Lienlaf (2005, 19) refleja, en el siguiente fragmento del prólogo del poemario de Aníñir, la pugna identitaria que surge desde la periferia:

Mapurbe golpea con fuerza, aplastando sobre el suelo de la periferia, periferia que después de todo es la construcción del gueto en el cual nos asfixian de maltrato, el gas que va pudriendo nuestra alma y nos separa de la tierra.

Desde la investigación académica se distinguen diversas modalidades para el estudio de los alcances del concepto mencionado. En este sentido, la más evidente se relaciona con la literatura mapuche. Como mencionaba anteriormente, son los estudios literarios el campo artístico desde el cual surge esta noción de *mapurbe*, con la publicación del libro homónimo de David Aníñir. Barros (2009) menciona que en la estética de Aníñir es posible observar de manifiesto las tensiones propias de los conceptos globalizadores. De esta manera, Barros refiere a la existencia de la dimensión indígena del poemario, que aboga en favor de la integración entre lo originario y lo urbano, y del reconocimiento de las particularidades propias de los pueblos. He comprendido que la interculturalidad es uno de los factores que fundamentan la aparición de una estética poética de las características mencionadas, lo que me remite a la idea de la interacción entre culturas como

valor en la producción artística. Por esta razón, quiero reflexionar y discutir teóricamente este concepto desde la revisión de investigaciones en el campo de la poesía, debido a que los avances de ésta, dentro del ámbito investigativo, son mayores. En definitiva, sugiero que el neologismo *mapurbe* (Echeverría 2014) simboliza la pugna entre la interculturalidad y la resistencia contra el sistema, lo que se evidencia en la biografía de Aníñir.

Sostengo, a raíz de lo anterior, que la poesía contemporánea mapuche representa las tensiones y la integración de la cultura tradicional en las realidades urbanas del siglo XXI. Por otro lado, influye en el desarrollo de un movimiento artístico que abarca mucho más que la poesía. Entonces, la incorporación de lo urbano emerge como un acto de interculturalidad poética, que es definido por Carrasco (2005) en “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales” como:

(...) un proceso de interacción entre sociedades diferenciadas en contacto y/o comunidades o grupos en el marco de una sociedad global, en cuanto dicha interacción provoque modificaciones recíprocas y cree espacios culturales nuevos resultantes de la integración y transformación de elementos culturales heterogéneos (Carrasco 2005, 65).

La triangulación de las realidades expuestas me permite aterrizar los planteamientos teóricos presentes en otras dimensiones del arte, con los relatos y discursos que surgen desde la información recabada. Quiero insistir en poner en valor la importancia de las investigaciones llevadas a cabo por otros académicos, y la necesidad de contrastar dichos relatos con los discursos y narrativas de músicos urbanos a través del uso de categorías y taxonomías comunes. En

definitiva, el ser mapuche en un contexto urbano supone, entre otras cosas, la configuración de un imaginario creativo que asuma la territorialidad indígena, sus conflictos, y la realidad urbana y situada de los artistas a partir de la construcción de realidades localizadas.

2.7 Conclusiones del capítulo

A rasgos generales, es relevante constatar que, en el discurso de los participantes en el estudio, los aspectos culturales de las comunidades mapuche cumplen una función primordial en la configuración de un imaginario creativo urbano *williche*. En este ámbito, el territorio y la autodefinición a partir de la pertinencia geográfica me han permitido contrastar aspectos relevantes como lo son la autodeterminación de los músicos como mapuche *williche*, el conocimiento respecto a las problemáticas territoriales contemporáneas y el reconocimiento de la realidad urbana del músico que se identifica como mapuche. De esta manera, la comprensión de la música a partir de elementos propios de la cosmovisión de este pueblo originario es fundamental para dar cuenta de los sentidos de estas prácticas. Asimismo, el desarrollo de ésta a través de la historia, permite identificar algunos factores que podrían ser replicables en la realidad que aborda esta tesis doctoral. De esta manera, la hibridación pareciera ser un proceso común en los diversos escenarios que ha afrontado la cultura mapuche. La delimitación de algunos aspectos fundamentales en relación con las características idiomáticas de la música mapuche es insumo relevante para contrastar, en los siguientes

capítulos, los hallazgos del análisis de los diversos materiales discursivos recopilados a lo largo del estudio.

Los procesos hibridatorios parecieran emerger, al menos en el ámbito tradicional de la cultura mapuche, como apropiación de prácticas sociales. Esto último es evidente en las danzas tradicionales como es el ejemplo de la Sajuria. Junto a lo anterior, los estudios literarios ofrecen un desarrollo notable a nivel conceptual. Dichos avances en la teorización de las prácticas poéticas *williche* son un insumo relevante en la construcción de categorías; además, permiten comprobar la transferibilidad de dichos estudios en manifestaciones artísticas de características epistémicas semejantes.

3. HIBRIDACIÓN Y RE-CONSTRUCCIÓN
IDENTITARIA: LA URBE COMO MEDIO DE
RECONFIGURACIÓN DE LAS PRÁCTICAS
TRADICIONALES

3.1 Introducción

Este capítulo busca, mediante el estudio de los materiales discursivos relevados, constatar de qué manera se configuran los procesos de hibridación en los músicos autodenominados como mapuche *williche* y cuáles son los factores que los determinan. Para lograr este objetivo propongo, en primer lugar, una discusión teórica sobre las concepciones tradicionales de hibridación y reconstrucción identitaria en el contexto mapuche *williche* y en el campo de la etnomusicología. A partir de esta primera reflexión teórica, intento determinar qué elementos presentes en el discurso de los músicos estudiados muestran las modalidades en las cuales es posible visualizar fenómenos de hibridación y reafirmación étnica.

En la línea de lo anterior, el concepto de globalización e hibridación, desde los planteamientos de García Canclini, es fundamental para comprender los fenómenos que se evidencian en las prácticas musicales urbanas. Desde esta perspectiva, García Canclini (1997) define el concepto de hibridación en un artículo llamado “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” –texto que reflexiona sobre los planteamientos expuestos en su libro *Culturas híbridas*–, como un concepto social. De esta manera, la noción de hibridación nos permite dar cuenta de procesos de mestizaje y relación intercultural, desde una perspectiva opuesta al esencialismo museológico. En palabras de García Canclini (1997, 111):

Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas ‘clásicas’ como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que

complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y potencian entre sí.

El concepto de hibridación es atinente a esta tesis, puesto que la relación entre los fundamentos tradicionales de la cultura mapuche *williche* y su diálogo con las concepciones propias del sujeto contemporáneo, nos invitan a replantear las formas en las cuales vislumbramos los entretnejidos sociales y, en consecuencia, sus prácticas musicales.

He observado, durante la realización de esta tesis doctoral, que los músicos urbanos se integran en las dinámicas propias de la cultura mapuche en modalidades diversas. Estas formas de interacción entre los conceptos tradicionales, como el *ül* o canto mapuche y la música popular, dan cuenta de fenómenos internos que permiten sacar a relucir las implicancias que tienen las dinámicas interculturales en sus prácticas musicales. El concepto de interculturalidad es fundamental para comprender estos acontecimientos en materia de hibridación y diálogo entre las nociones originarias y contemporáneas. Me interesa explicitar, mediante el relevamiento de diversos ejemplos, las formas en las que se puede constatar un diálogo intercultural y un proceso hibridatorio que forma parte de una compleja red de concepciones epistemológicas y ontológicas, las cuales modelan las formas sobre las cuales los músicos urbanos se identifican a sí mismos y a su producción creativa.

Para el análisis de los datos obtenidos a través de la asistencia del software CQDAS, he apelado a la determinación de aspectos discursivos en tres

dimensiones: discursivo-musical, organológica y discursivo-literaria. Dichos aspectos fueron encontrados a partir de las categorías observadas en la fase de codificación de las entrevistas y son interpretados a través de la identificación de representaciones musicales entendidas de modo tópico.

Posteriormente, daré cuenta de las formas en las cuales se incluyen estas concepciones tradicionales, asociadas en este caso a la cosmovisión y la reafirmación étnica mapuche en tanto constructo de identidad. Cabe reflexionar sobre la importancia de la cosmovisión como constituyente de identidad; sus alusiones permiten acercarnos a procesos de reafirmación étnica. Éstos nos revelan particularidades interesantes para su análisis: la autoafirmación como mapuche *williche*. En algunos casos, lo mencionado escapa a las relaciones sanguíneas directas y se transforma en un método de identificación personal con elementos profundos de la cultura mapuche y sus causas políticas contemporáneas. Es aquí donde vuelvo a citar el concepto de *mapurbe*; su incorporación nos ayudará a entender este fenómeno y, por otra parte, a probar la transferibilidad –como se ha propuesto en la formulación de esta tesis doctoral– de los conceptos que emergen desde el campo literario y su aplicación en el campo etnomusicológico.

Para concluir el capítulo, expongo otro fenómeno identificado a lo largo del análisis de la información recabada: la resignificación del concepto tradicional de *ül*. Esta reconcepción de un concepto tradicional y su adaptación a los formatos contemporáneos de comprensión del fenómeno musical, permiten evidenciar un claro ejemplo de la incorporación de lenguajes propios de las culturas

tradicionales en diálogo con la contemporaneidad. La deconstrucción de estos conceptos tradicionales y su adaptación reconstructiva en las formas de expresión actual, nos remiten a los planteamientos de García Canclini y al *mapurbe* como elementos que dan explicación de estos acontecimientos. En definitiva, la remixtura de las nociones tradicionales en los lenguajes contemporáneos extiende sus redes de acción en campos aparentemente lejanos, como lo es la educación intercultural. Esto permite establecer que estos procesos de reafirmación étnica e hibridación tienen una trascendencia mayor que la declarada por los músicos.

3.2 Hibridación y reconstrucción identitaria

3.2.1 Antecedentes

Los ejes articuladores de este capítulo son los procesos de hibridación y la noción de reconstrucción identitaria en tanto reafirmación étnica. Como se menciona en epígrafes anteriores, el concepto de hibridación plantea una postura epistémica opuesta a los esencialismos culturales. García Canclini (1997, 111) reporta que “la hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada, y al combinarse generan nuevas estructuras y nuevas prácticas”; sino más bien, la discusión sobre su aplicabilidad en contextos sociales radica en la cualidad explicativa del concepto de hibridación, lo que se manifiesta en la capacidad de este concepto de dar cuenta de relaciones de interculturalidad, sin apelar al reduccionismo que suponen las nociones de sincretismo y mestizaje.

Si se extrapolan los principios planteados anteriormente, es posible comprender a las prácticas musicales urbanas en territorio mapuche como la manifestación de un proceso de hibridación, por cuanto las diversas estéticas que están puestas en juego al momento de ejecutar y componer, dan cuenta de la mezcla de *habitus* sociales diversos que se manifiestan en nuevas prácticas. A partir de esto, podemos establecer la relación entre hibridación y reconstrucción de la identidad tradicional, por cuanto la emergencia de nuevas formas, nuevas prácticas a partir de los fenómenos hibridatorios, implica la reconfiguración de las identidades. Como es especificado en la hipótesis de esta tesis doctoral, las estéticas musicales urbanas en diálogo con temáticas y características musicales propias de la tradición mapuche, muestran una resignificación de las prácticas tradicionales a partir de una perspectiva urbana, alejada de los esencialismos culturales. Este punto remite al segundo concepto eje del presente capítulo, la reconstrucción identitaria. Al respecto, Homi Bhabha (2002, 71), en su libro *El lugar de la cultura*, menciona lo siguiente:

Cada vez que tiene lugar el encuentro con la identidad, en el punto en que algo excede el marco de la imagen, elude el ojo, evacua el yo [*self*] como sitio de identidad y autonomía y, sobre todo, deja una huella resistente, una mancha del sujeto, un signo de resistencia. Ya no estamos enfrentados con un problema ontológico del ser sino con la estrategia discursiva del momento de la interrogación, un momento en el cual la demanda de identificación se vuelve, de modo primario, una respuesta a otras preguntas de la significación y el deseo, la cultura y la política.

Como menciona Bhabha (2002), la reconstrucción de las identidades surge como signo de resistencia que se materializa en la estrategia discursiva del momento de la interrogación. Es interesante reflexionar acerca de cómo la música urbana puede transformarse en una estrategia discursiva que responde a la demanda de identificación y da respuesta a la significación mediante la constitución de nuevas formas –a ojos de los intérpretes y compositores estudiados– de prácticas musicales como relato de identidad.

Los hallazgos realizados durante el trabajo de campo y el análisis de los diversos documentos consultados, apuntan a la configuración de un relato de identidad sustentado en la reconfiguración de la tradición a partir de un proceso descolonizador. En el caso de la cultura mapuche, la hibridación funcionaría como un método de reconstrucción identitaria y reafirmación étnica. Al respecto, Aravena (2003), en su artículo “El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria mapuche”, aborda los procesos de conversión identitaria en la cultura mapuche. En este sentido, la urbanización de la cultura mapuche permite el surgimiento de la hipótesis de dicho trabajo, la cual se explica de la siguiente manera:

La hipótesis central a desarrollar en este trabajo es que la suma de “memorias individuales” de los mapuche urbanos de Santiago, así como su “memoria colectiva”, juegan un rol central en el proceso de reconstrucción identitaria del mapuche urbano, contribuyendo a la formación de la identidad mapuche-*warriache* (Aravena 2003, 89).

La reconstrucción identitaria del mapuche urbano emerge como un tópico relevante en este estudio, por cuanto se intuye que dicho aspecto es transferible a las realidades visualizadas en el análisis de la información expuesta en la presente tesis doctoral. En esta línea, Aravena describe dicho proceso como la sumatoria de memorias individuales que se justifican a partir de una suerte de elección personal, un acto de conversión religiosa o como resistencia a la discriminación étnica (Aravena 2003, 90). Dichas elecciones movilizan el imaginario indígena a partir de la memoria individual y de la memoria colectiva. En el siguiente diagrama, Aravena expone el entramado semántico que sustenta su hipótesis:

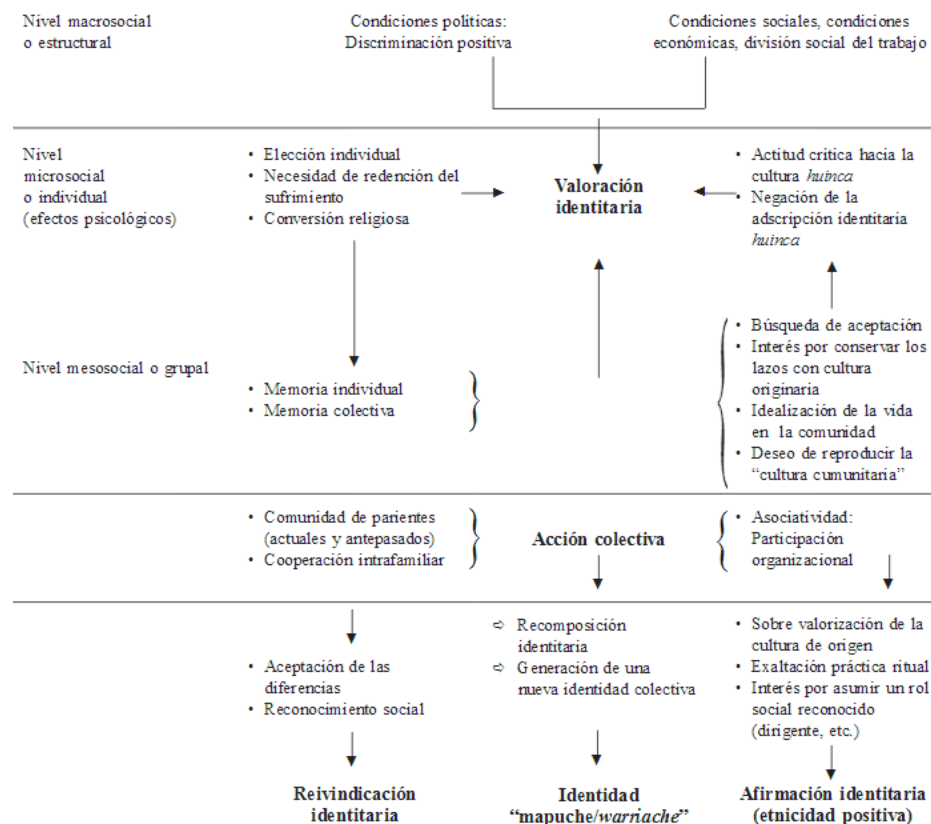


Ilustración 25: Construcción identitaria mapuche urbana⁷⁷.

⁷⁷ Fuente: Aravena (2002) citado en Aravena (2003, 91)

Como se observa en la ilustración anterior, es posible inferir que, desde el campo musical, dicho proceso se genera en la actividad creativa. Esto surge a propósito de lo mencionado por Bhabha (2002), por cuanto la hibridación constituye un espacio de descolonización de los saberes y que, en el caso de Aravena, triangula la reivindicación identitaria, la identidad y la etnicidad positiva.

Como se expondrá en los siguientes epígrafes, la hibridación surge como una temática recurrente en las diversas entrevistas y materiales discursivos analizados. Las cualidades de dicho proceso se fundan en las modalidades tradicionales en las cuales se ha observado un fenómeno intercultural entre el mundo mapuche y occidental. La adopción del caballo es utilizada como una metáfora, por cuanto Lautaro –guerrero mapuche considerado mártir– se apropió de dicho animal, llevado a la región por los españoles durante los tiempos de colonización de América. La mención de ese evento surge en una de las entrevistas realizadas en el marco de un estudio anterior sobre el uso de la música en docentes de lengua mapuche de la ciudad de Puerto Montt, Chile:

(...) como lo que pasó con Lautaro, que se apropió del caballo, que aprendió y le enseñó a su pueblo a usar el caballo, cosa que venía de afuera, y así ocurre con un montón de elementos, como el internet, por ejemplo, que igual sirve. Existen las redes sociales, convocatorias para marchas, para concientizar, protestar, o de última, como una plataforma de opinión, con una dinámica y con un trasfondo mapuche, pero dentro de un contexto *winka* (E7-2609, citado en Forno y Soto 2015, 182).

Como se constata en el artículo de Forno y Soto (2015), la adopción de corrientes estéticas occidentales como un método facilitador de los procesos de enseñanza de la lengua mapuche es sugerida como una estrategia efectiva que da cuenta de un pensamiento hibridatorio que permite suponer la transferibilidad de dicho fenómeno en el imaginario creativo de los músicos estudiados en esta tesis. A partir de los avances que plantea el reporte mencionado anteriormente, infiero que las prácticas musicales en intérpretes y compositores urbanos podrían configurarse como un fenómeno de apropiación e hibridación.

Las consecuencias de la apropiación estética se comprenden al analizar el concepto de apropiación cultural. Bernardo Subercaseaux (1989, 3) menciona que este concepto emerge como un proceso creativo en el cual se convierten en propios elementos ajenos. En este sentido señala que:

“Apropiarse” significa hacer propios, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio.

Es fundamental puntualizar la definición de Subercaseaux (1989), por cuanto la apropiación implica un proceso de transformación –que es observado en este capítulo a través de la hibridación como estrategia– y de actitud activa frente a un estímulo estético e identitario.

La reconstrucción de la identidad tradicional mapuche en músicos urbanos, pareciera ser concebida desde una perspectiva bidireccional, a partir de la apropiación de este contexto como código cultural y, a su vez, desde la concepción como propios de los principios tradicionales por parte de músicos que surgen desde la urbe, pero que plantean a nivel epistémico una vuelta hacia sus raíces étnicas.

Para dar cuenta de esta relación de bidireccionalidad planteada en el párrafo anterior, es necesario determinar cómo se configuran estos aspectos hibridatorios en el discurso que emerge a partir de los relatos y las narrativas estudiadas. Para posibilitar la determinación de características objetivas de los procesos de hibridación, es necesario revisar las tipologías que configuran dichos discursos. En este sentido, el siguiente apartado busca dar cuenta de estas tipologías a partir de la propuesta de Holzinger (2002).

3.2.2 Tipologías de hibridación

Las categorías asociadas a la hibridación han sido identificadas sobre la base de las tipologías relevadas por Holzinger (2002) en su capítulo “Towards a Typology of Hybrid Forms”. Dicho autor menciona que los conceptos de mix, fusión, combinación y otros, son utilizados de manera superficial y sin reflexión por parte del común de los musicólogos. Desde su posición como cientista social, Holzinger propone una tipología para los procesos de hibridación basándose en una

reflexión sobre el significado literal de los conceptos y su aplicación en los diversos fenómenos posibles.

A partir de esto, Holzinger (2002) critica la liviandad con la cual históricamente se ha tratado el tema. Sin embargo, atribuye dicho conflicto a la tendencia actual de dar cuenta de fenómenos de manera transdisciplinar, lo que en algunos casos propicia el uso incorrecto de terminologías conceptuales derivadas de otras disciplinas. Menciona, también, la importancia de dar cuenta de relaciones de músicas dominantes y estilos dominados. En este sentido, las categorías /taxonomías/ de formas de expresión de los procesos de hibridación que señala son:

- a) *Combinación (combination)*: es una combinación entre uno o más estilos en los cuales hay una relación jerárquica. Para Holzinger (2002) es la forma de hibridación más común y puede expresarse en tres maneras: al poseer un mismo estatus al interior de la obra, como estilo dominante o subordinado. En palabras de Holzinger (2002, 270).

Cuando centramos nuestra atención en un elemento distintivo, con una unidad que pertenece a la categoría combinación, se puede descubrir el modo en el cual el elemento llamado estilo es incorporado en dicha unidad. Para este procedimiento, tres posibilidades lógicas pueden surgir: el estilo central puede tener el mismo estatus que el otro estilo, o puede cumplir una función dominante o subordinada en esa estructura híbrida.

- b) Integración (*integration*): la integración se compone de un estilo dominante, y características de un estilo subordinado. Un ejemplo de esto es relatado por Holzinger, quien menciona que:

(...) si un tango-vals se caracteriza por la incorporación estructural de elementos del tango en la dominante figura del vals, se puede determinar que en el vals-tango aplica el proceso opuesto. Yo llamo a esta categoría 'integración' –llevada a cabo a través del ajuste del estilo y de las características rítmicas del estilo subordinado⁷⁸ (p. 270).

- c) Mezcla (*melange*): corresponde a una categoría que describe formas musicales híbridas de difícil definición, para las cuales la comunidad científica ha determinado maneras diversas para identificarlas. Para Holzinger la mezcla sería:

Lo tomo para abarcar todos los casos de música híbrida sobre la cual los expertos no pueden llegar a un acuerdo definido con respecto a qué estilo o género las piezas "mezcladas" principalmente pertenecen. Deberíamos utilizar la noción de mezcla solo para las ocasiones en que una composición es problemática en términos de su categorización⁷⁹ (p. 272).

⁷⁸ If a tango-waltz is characterized by the structural incorporation of the tango-elements into the dominating feature of waltz, it follows that the waltz-tango the reverse process applies. I called this kind of 'integration' -carried out by adjusting the beat and rhythm characteristic of the subordinate style (p. 270).

⁷⁹ I take it to embrace all cases of hybrid music about which the experts cannot come to a definite agreement concerning which style or genre the "blended" pieces primarily belong to. We should use the notion of melange only for those occasions where a composition is problematic in terms of its categorization (p. 272).

- d) Fusión (*coalesced*): es la música que los expertos pueden detectar claramente como híbrida; sin embargo, su naturaleza híbrida no está manifiesta en la partitura de forma explícita. Por lo tanto, la fusión requiere de un análisis especializado para poder determinar los elementos híbridos en su estructura interna. Solamente con dicho análisis sería posible recrear las estructuras híbridas (Holzinger 2002, 273).
- e) Unificación estilística (*stylistic unification*): la taxonomía de unificación estilística corresponde a aquella música pensada como tradicional, pura y no-híbrida, la cual posee elementos de hibridación que datan de un período anterior. De esta manera, esta música es comprendida en el inconsciente social como pura, ya que no se perciben sus características híbridas. Un ejemplo de esto es lo que Holzinger menciona que acontece con la música flamenco. Ha sido uniformado e idealizado por el público en general. Esta percepción idealizada genera un imaginario del flamenco como algo puro y tradicional, desprovisto de cualquier aspecto hibridatorio. La unificación estilística asume un posicionamiento deshibridado a través de una perspectiva histórica y colectiva de “amnesia” (Holzinger 2002, 273); es decir, en un proceso de subjetivación y de asimilación de lo híbrido como puro. El caso de la Sajuria mapuche, relatada en el capítulo anterior es un buen ejemplo de una música unificada estilísticamente, puesto que dicha danza se ha transformado en parte del folclore tradicional mapuche, y es ejecutada comúnmente en los festivales de música folclórica que se realizan en la x región.

- f) Estilo emergente (emergence): la música que posee características estilísticas de emergencia es entendida como una manifestación que busca, a partir de una innovación, dejar la tradición y construir algo nuevo (Holzinger 2002, 278). A partir de esto se puede entender como música de estilo emergente a las obras que, en procesos de fusión, buscan la construcción de una música que posea características estilísticas nuevas, innovando en estéticas consideradas como tradicionales.

A partir de estas tipologías, es posible depurar las categorizaciones realizadas en función de los mecanismos de codificación definidos anteriormente. El resultado de tal operación y la integración de estos conceptos en el proceso analítico, permiten dar cuenta de categorías asociadas a la hibridación en las diversas entrevistas, y en los distintos materiales discursivos que han sido analizados a lo largo de este estudio.

3.2.3 Categorías asociadas a la hibridación

A partir de la reflexión planteada en los epígrafes iniciales de este capítulo, se observa que mediante la adopción de un posicionamiento teórico que supone la configuración de procesos hibridatorios y de reafirmación étnica a través de la apropiación bidireccional de elementos de la cultura popular –como lo son las diversas manifestaciones estéticas de la música urbana–, y también de elementos de la música tradicional mapuche en el lenguaje urbano, es posible determinar una dinámica que impacta en la configuración de un imaginario creativo híbrido.

Esto permite determinar un camino hacia la configuración de un modelo teórico que posibilite comprender cómo surgen los procesos de hibridación en el imaginario creativo de los músicos mapuche urbanos estudiados. Asimismo, la emergencia de categorías asociadas a discursos hibridatorios supone una ventana hacia la comprensión de los imaginarios de estos músicos, a través de códigos relacionables con las categorías reportadas por Holzinger (2002). Esto es significativo para el desarrollo de este trabajo de investigación, puesto que la capacidad de establecer un vínculo entre las estrategias de análisis de la información de la teoría fundamentada (Strauss y Corbin 2002) y los diversos modelos teóricos revisados, permite el acceso a un espacio metodológico distinto.

Desde el punto de vista formal, este apartado está diseñado para dar cuenta de los resultados de las categorías relativas a la hibridación en tanto relación de tradición-modernidad y la reafirmación étnica como reconstrucción identitaria. El esquema que procederé a presentar reporta los conceptos que se relacionan con las formas en las cuales los músicos mapuche *williche* entienden sus identidades tradicionales en integración con sus realidades urbanas situadas. Los conceptos que forman parte de esta red, surgen en el proceso de codificación realizado con la asistencia del software atlas.ti, y corresponden a la categorización de las fuentes reportadas en el Anexo 5: Informe de códigos identificados. De esta manera, las categorías que se observan conforman una compleja red de interrelaciones conceptuales que permiten que se visualice la dimensión hibridatoria como un conjunto de características determinadas por variables sociales. A continuación, se expone dicha red semántica general:

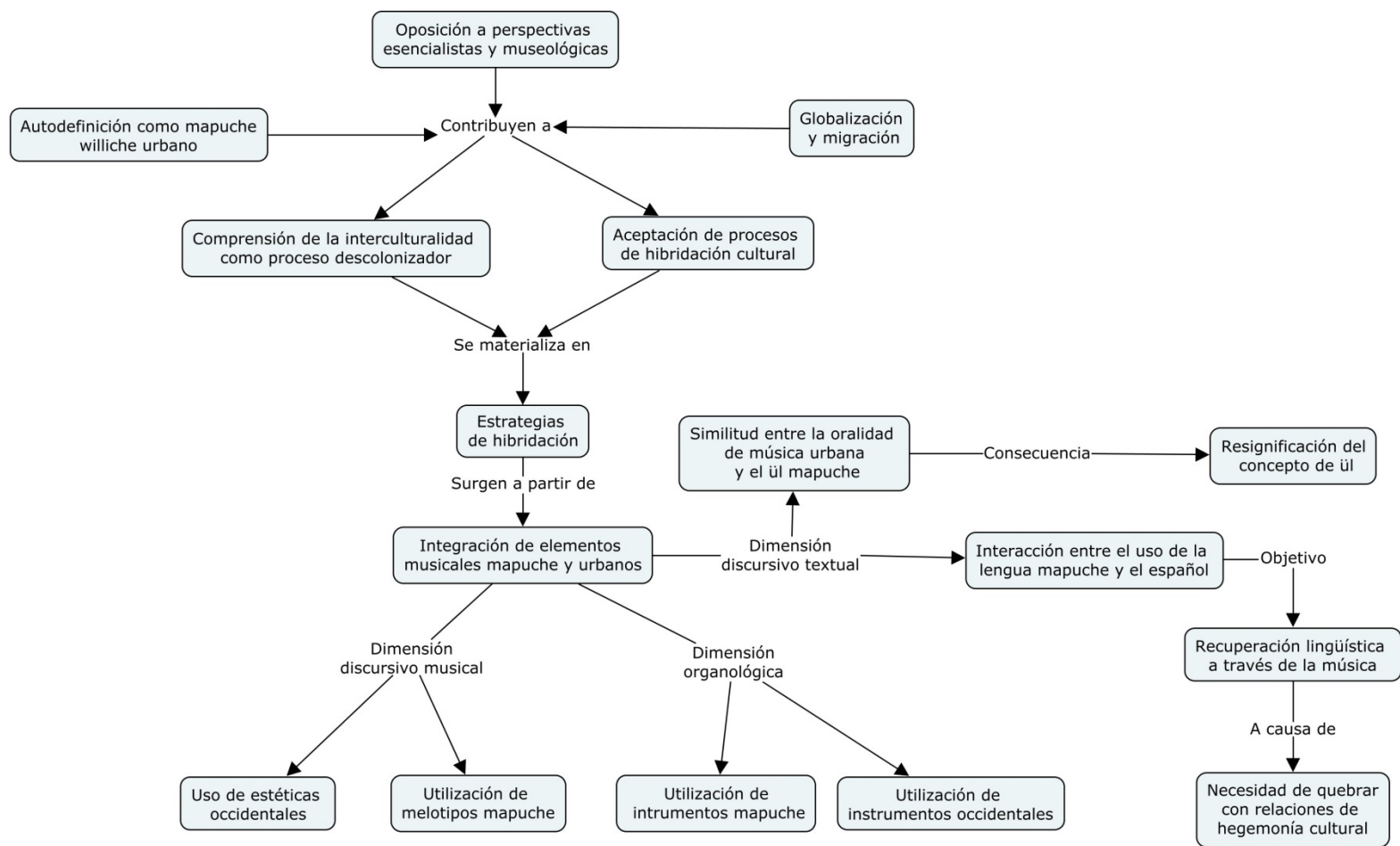


Ilustración 26: Red semántica de hibridación e identidad⁸⁰

⁸⁰ Las redes semánticas que se exponen en la presente tesis doctoral responden al proceso de interpretación y triangulación teórica de los códigos emergentes en el proceso de análisis de la información asistido por el software atlas.ti. Para ver el detalle de la codificación abierta, revisar Anexo 5: Informe de códigos identificados. Cabe señalar que la redacción de algunos códigos ha cambiado en las redes semánticas por la interpretación de estos datos. Fuente: elaboración propia.

Como se ha expuesto en la red semántica presentada, el eje central del discurso de los músicos estudiados parece apuntar hacia las estrategias de hibridación. Dichas estrategias, según se reporta en las categorías analizadas, surgen a propósito de procesos de descolonización y de negación a perspectivas epistémicas museológicas, sin dejar de lado la autodefinición de los mismos como mapuche urbanos. En relación con esto, García Canclini (1990) menciona que la práctica común de la cultura hegemónica es apelar al pasado como un objeto. Esto provoca una visión de la cultura histórica como un mecanismo museológico que busca preservar las prácticas tradicionales de manera invariable a través del tiempo. Canclini apunta a la hibridación como el mecanismo que propicia la ruptura con las visiones hegemónicas y museológicas. La siguiente red semántica da cuenta de esta última afirmación:

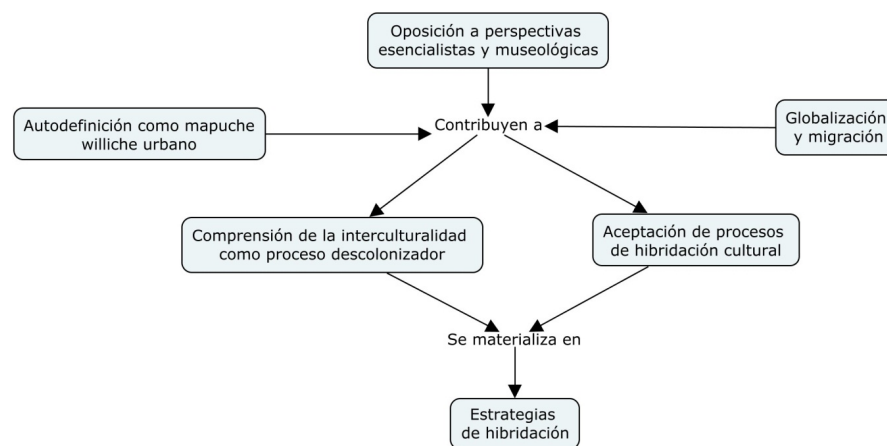


Ilustración 27: Fundamentos de las estrategias de hibridación⁸¹

Como se observa en la ilustración expuesta, la hibridación en tanto estrategia pareciera funcionar como el receptáculo de un entramado de ideas y prácticas que modelan una forma de pensamiento respecto a cómo el músico mapuche urbano

⁸¹ Fuente: elaboración propia.

comprende su realidad en la ciudad y de qué manera esta realidad se expresa en la aceptación de los procesos hibridatorios, que surgen como consecuencia de las dinámicas sociales frente a las cuales se ve expuesto.

En este sentido, es relevante constatar que existen –de acuerdo con las categorías emergentes en el análisis de la información– tres aspectos que contribuyen a la aceptación del fenómeno hibridatorio en las prácticas contemporáneas y también a reafirmar un posicionamiento descolonizador: por una parte, tenemos la autodefinición de los músicos como mapuche urbanos; por la otra, la globalización y la migración como fenómeno contemporáneo y, finalmente, la oposición a perspectivas de pensamiento museológico.

Si profundizamos en la configuración de un pensamiento descolonizador, es necesario apelar a los relatos recabados en las instancias de entrevistas con los participantes en el estudio. En este sentido, un entrevistado menciona lo siguiente:

El pensamiento anticolonial o descolonizador como apropiación de los diversos pueblos colonizados del tercer mundo no nace en los 90 ni con la caída del muro [de Berlín]. Nace en los momentos más álgidos de la dominación de los países europeos en los diversos países del tercer mundo (...). Tú no puedes entender a Argelia sin la dominación francesa, que comenzó en 1843 –curiosamente acá [en Chile] comenzó en 1845– con la imposición de un capitalismo mundial que parte de premisas racializadas (E2-031015).

Como señala el músico entrevistado, la noción de descolonización en el discurso de los participantes parte de una relación asimétrica entre dos actores: el

colonizador –representado desde la perspectiva de los entrevistados, por el Estado chileno– y el colonizado –representado por el mapuche *williche*–. Esto último coincide con los planteamientos de Bhabha (2002), quien menciona que el discurso colonial como construcción de un sujeto requiere de la articulación entre diferencias de carácter racial y sexual (p. 92). Según se observa en el enunciado citado, el entrevistado menciona la interpretación de los procesos de colonización a partir de la imposición de un sistema que surge a partir de premisas raciales. Como reporta Bhabha (2002, 96), “el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a su vez un ‘otro’ y sin embargo enteramente conocible y visible”. Según lo observado en el análisis de la información, esta relación con el “otro” ha propiciado la emergencia de mecanismos que posicionan un imaginario de interculturalidad como elemento descolonizador.

La aceptación de los procesos de hibridación surge como otra categoría relevante, y responde a una práctica reportada en epígrafes anteriores. Si nos remitimos a la analogía relatada por un músico entrevistado al inicio del presente capítulo (en donde comparaba la adopción de una estética musical urbana con la apropiación del caballo por parte del pueblo mapuche), se observa que la hibridación es aceptada en el imaginario del músico mapuche *williche* urbano como una respuesta desde el “otro”. En este sentido, la apropiación cultural como resultado de la aceptación de procesos de hibridación pareciera ser un fenómeno inherente al músico urbano. Este fenómeno tiene como efecto la aplicación de lo que Subercaseaux (1989) denomina como el “modelo de apropiación cultural”. Dicho modelo plantea una participación cultural que incorpora el pensamiento y las prácticas occidentales en términos distintos a los de perspectiva imitativa y

mimética (p.3). Para Subercaseaux (1989), estas prácticas pueden favorecer la definición identitaria al comprender las diferencias con la cultura de Occidente. La puntualización de dichos aspectos superaría la relación centro-periferia por medio de un modelo de pensamiento cosmopolita o intercultural. Por consiguiente, la conformidad en relación con la hibridación denota una forma distinta de comprender el imaginario creativo de los músicos estudiados, debido a que tensiona las visiones museológicas de la cultura en pos de un paradigma que permite la apropiación como práctica identitaria. La expresión de esto se observa en la puesta en valor de aspectos como la cosmovisión mapuche y la integración de estéticas urbanas como proceso hibridatorio (temáticas a tratar en los siguientes puntos).

Las consecuencias de los códigos o categorías analizadas anteriormente, radican en el diseño de estrategias de hibridación que se expresan en la música que componen dichas agrupaciones. Debido a esto planteo que las estrategias de hibridación utilizadas al momento de crear y ejecutar música urbana mapuche *williche*, son la manifestación de un posicionamiento epistemológico en cuanto a la construcción de un imaginario creativo que plantea, en la apropiación cultural, una estrategia de hibridación que apunta hacia la integración de lenguajes musicales como medio descolonizador. El resultado de este proceso reafirma el supuesto planteado en la red semántica, “fundamentos de las estrategias de hibridación”. Por lo tanto, se puede determinar sobre la base de los relatos de los músicos, que los mecanismos de hibridación utilizados –y que serán reportados en el próximo punto–, se fundamentan a partir de una aceptación de la identidad mapuche *williche* urbana, reafirmada a través de la oposición a visiones

museológicas y rígidas de la cultura mapuche, y mediante la aceptación de los procesos de migración desde el mundo rural al urbano y de globalización como fenómenos que propician la generación de estrategias de hibridación que se expresan en la música de las agrupaciones estudiadas.

3.3 Implicancias de la cosmovisión mapuche *williche* en los procesos de reconstrucción identitaria

En este punto, quisiera abordar la relación entre las prácticas musicales que surgen al interior de la ciudad y las formas de ver y comprender el mundo a través de la cosmovisión como construcción espiritual y simbólica. En este sentido, he buscado dar cuenta, mediante el reporte de los datos encontrados en el trabajo de campo y en las fuentes primarias, de la presencia de aspectos hibridatorios que contribuyen a establecer una reconfiguración de las identidades tradicionales a través de la integración de particularidades de la cosmovisión mapuche en la práctica de las músicas urbanas. Estos surgen a partir de la autodefinición de los músicos participantes como mapuche *williche*, y se observa en la siguiente red:

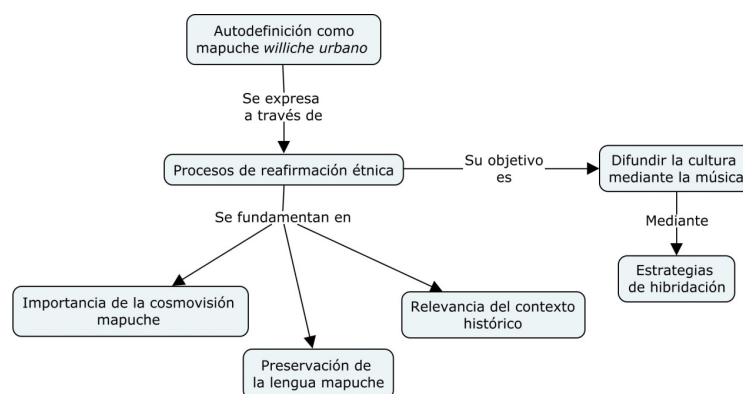


Ilustración 28: Procesos de reafirmación étnica⁸²

⁸² Fuente: elaboración propia.

De esta manera, la reconstrucción de la identidad mapuche urbana pareciera configurarse a través de una serie de prácticas que permiten integrar elementos propios de la forma de pensar mapuche y aplicarlos a prácticas musicales que son, aparentemente, urbanas. De esta forma, el rol de algunos instrumentos musicales de función religiosa –al menos en el mundo tradicional– y la resignificación de algunas nociones tradicionales como lo es el *ül*, responde a la consolidación de fenómenos de apropiación cultural. Por lo tanto, la música emerge como un punto de encuentro y visibilización de estos fenómenos híbridos. Por consiguiente, demuestra lo maleable de las culturas tradicionales –como expresión opuesta al esencialismo contemporáneo– y su efecto como método de reafirmación identitaria.

La conceptualización de los procesos de reafirmación étnica implicados en las manifestaciones musicales urbanas, son un ejercicio teórico necesario para comprender de qué forma las sociedades modernas interactúan con las nociones tradicionales. En el caso particular de la música, he podido observar a lo largo del desarrollo investigativo que los mecanismos de reafirmación identitaria son propiciados en las prácticas musicales y en los discursos que subyacen en las obras de músicos urbanos. Por lo tanto, es necesario dar cuenta de las implicancias que tienen dichos procesos de reconstrucción de identidades en los imaginarios de compositores e intérpretes.

Si se revisa la literatura disponible, es posible mencionar algunas experiencias en cuanto a la generación de espacios de reafirmación étnica a través de la música popular urbana. Brett Lashua (2006) relata en su artículo “The art of the remix:

ethnography and rap”, una experiencia sobre los procesos de autodefinición étnica a partir de la narración de historias, basándose en una etnografía performativa. De esta manera, Lashua complementa lo planteado por Hollands (2004), por cuanto menciona que el rap y la cultura hip-hop permiten que jóvenes indígenas –*mohawks* en el caso de Hollands– planteen las problemáticas que surgen desde la pertenencia a un pueblo originario en una sociedad globalizada. En el campo de la música mapuche *williche*, se ha observado un fenómeno de características semejantes a partir de la audición, por parte de jóvenes mapuche, de música urbana *williche*. Forno y Soto (2015) reportan esto en “transiciones curriculares en educación intercultural: desde el rock y el hip-hop a la música tradicional mapuche”, lo cual abre una arista interpretativa que posibilita dar cuenta de la incorporación de conceptos propios de la cultura mapuche, en referencia a manifestaciones musicales propias de la cultura urbana.

En el ámbito tradicional, es fundamental considerar la importancia de la música en la cosmovisión mapuche, que ha sido reportada en anteriores estudios por Grebe (1973). En este sentido, su artículo “El *kultrún* mapuche: un microcosmos simbólico” da cuenta de la estrecha relación entre el imaginario religioso mapuche y la práctica del *kultxun*, –membranófono definido en el capítulo anterior. Al respecto, Grebe menciona que dicho instrumento representa un objeto-símbolo que expresa el pensamiento dual imperante en las comunidades mapuche de Chile y Argentina, y que se manifiesta en su utilización para diferentes rituales (*ngüillatun*, *wetxipantü*, entre otras). Al respecto, el rito parece ser un espacio fructífero para la incorporación de la música, lo que ha impactado en la construcción de un imaginario creativo que incorpora la dimensión

espiritual como un componente que otorga sentido a la configuración de una identidad mapuche.

Junto a lo mencionado por Grebe (1973), Molina (2000) puntualiza la importancia de la música en las diversas actividades cotidianas y religiosas de las comunidades mapuche. En este sentido, señala que la práctica del *ül* –canto mapuche– se constituye como una representación cantada de la cotidianeidad, que considera como eje fundante los aspectos relacionados con la interacción del mapuche con su entorno y, por tanto, con su dimensión espiritual. Esta dualidad se expresa en la visión del mundo religioso, representado desde el punto de vista musical con el *kultxun*, y de la vida cotidiana, a través de la resignificación del *ül* mapuche. De esta forma, si se examinan los aspectos religiosos en tanto manifestación de la cultura (Camarena y Tunal 2009), se infiere que la adopción de dichas formas de concebir el mundo, tienen un impacto determinante a la hora de generar procesos de reafirmación étnica. Al respecto, los autores mencionan que una de las funciones de las concepciones religiosas radica en el fortalecimiento de las identidades sociales a través del favorecimiento de la cohesión al interior de las comunidades. Dicha premisa se ejemplifica a continuación:

(...) por ejemplo, algunos grupos sociales al invocar a las lluvias a través de la danza no buscan conscientemente la cohesión social, sino la lluvia, y de manera indirecta se puede fortalecer la cohesión social, aunque para Durkheim lo que se busca es la cohesión social utilizando como pretexto las invocaciones para las precipitaciones pluviales (Elster, 2003, 102, citado en Camarena y Tunal 2009, 8).

En el caso de la música urbana mapuche, es posible constatar a través de los diversos relatos y documentos analizados, que la presencia de aspectos relativos a la cosmovisión mapuche apunta a potenciar la autodefinición de los músicos como *williche*. De esta manera, la presencia de representaciones propias de la cultura mapuche en la música de estos intérpretes y compositores, ha cumplido una función significativa en cuanto se ha constituido como un mecanismo que a partir de la configuración de un discurso híbrido ha apuntado al favorecimiento de procesos de reafirmación identitaria que se expresan en formas de comprender la música urbana mapuche bajo la resignificación de conceptos propios de la música tradicional.

3.3.1 Reafirmación étnica en el relato de los músicos

A partir de la información recabada, tanto en el análisis de los documentos disponibles en espacios de difusión virtual, como en entrevistas en diarios, radios, y en las realizadas a los músicos participantes, es posible constatar que los aspectos cosmovisionarios son un componente fundamental en la configuración de un imaginario creativo híbrido. Esto último no es nuevo, puesto que Forno y Soto (2015) mencionan que, en la enseñanza de la lengua mapuche, el uso de recursos musicales se encuentra habitualmente asociado a la didáctica de aspectos culturales, tales como la cosmovisión mapuche. El efecto esperado a través de esta estrategia radica en la emergencia de discursos de autorreconocimiento étnico por parte de los músicos estudiados. Uno de los entrevistados menciona lo siguiente:

(...) nosotros [debemos] autorreconocernos, porque si bien somos chilenos, somos mestizos pero nuestros ancestros y para atrás dentro de nuestro linaje digamos, tenemos sangre mapuche. Mucha gente no quiere reconocerlos, otros sí lo reconocen, pero en general como que pensamos que no, como que somos diferentes y yo pienso que no es así. Por lo mismo, yo (...) no tengo apellidos mapuche, para atrás tampoco en un par de generaciones, pero me siento mapuche, por lo que hago, por lo que creo y en lo que hago y en lo que trabajo (E2-200513).

Es primordial constatar que la autodefinición de los músicos como mapuche *williche*, tiene relación con el reconocimiento del territorio como espacio de configuración de un imaginario de identidad, más allá de una pertenencia sanguínea a comunidades mapuche tradicionales. En esta línea, se puede señalar que el espacio geográfico tiene un rol fundamental en dicho aspecto y viene a ser reafirmado por la idea de imaginario social que surge a partir de lo planteado por Cornelius Castoriadis (1983) en su libro *La institución imaginaria de la sociedad*.

En otra dimensión, he identificado que los aspectos relativos a la cosmovisión mapuche, contribuyen de manera significativa en el proceso de reafirmación étnica de los músicos estudiados. Al respecto, el *kultxun*, al ser considerado por las comunidades mapuche como un instrumento de alto valor religioso, es el mecanismo que funde la dimensión organológica de la cultura, con los aspectos profundos en cuanto a la forma en la cual el músico construye un imaginario epistémico de identidad. Esto último se encuentra en estrecha relación con lo reportado por Grebe (1973) en “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”, donde señala la importancia del *kultxun* como un elemento que condensa la cosmovisión mapuche. La interpretación del significado de dicho instrumento en

la música urbana mapuche se resume en el relato de uno de los músicos entrevistados:

[El *kultxun*] es un círculo. En todas las culturas todo lo que es eterno, lo infinito se describe como un círculo. Claro que no tiene un punto de inicio ni de final definido, y en medio de este marco infinito, cierto, en medio de este contexto tenemos dos energías muy grandes: por un lado, la horizontal y, por otro, la vertical. Y formamos la cruz, no relacionándola necesariamente con la cruz de la cristiandad, sino que (...) como un elemento de complementariedad, como por ejemplo el ying y el yang (...). Ya que es un símbolo oriental muy antiguo o casi más antiguo que el *kultxun* y que refleja más o menos el mismo sentido de la dualidad; y de nuevo estamos hablando de dualidad, no de la dualidad separadora que entra en la consciencia *winka* [occidental], que es objeto de estudio, sino que es la dualidad complementadora. (...) como decían algunos antiguos, el *kultxun* que se toca o el *purrún* que hace es el latido de la *ñuque*, de la madre tierra. Entonces, en ese sentido, primero comprender que a nivel musical siempre tenemos que encontrar el pulso, siempre lo básico es el latido del corazón (E2-200513).

Esta concepción de las prácticas musicales, en estrecha relación con el mundo espiritual de la cultura mapuche, apunta hacia el reforzamiento de los aspectos identitarios. En esta línea, y como es reportado en el capítulo anterior, Grebe, Pacheco y Segura (1972) mencionan que la cosmovisión mapuche se encuentra estructurada en capas de manera dual. De esta manera, lo reportado por los autores se condice con lo mencionado por el músico entrevistado, por cuanto la dualidad expuesta a través del *kultxun* manifiesta un resumen de la forma en la cual la cultura mapuche entiende el mundo.

En relación con lo anterior, las menciones de los músicos estudiados en cuanto al significado de la cosmovisión mapuche, se observan inclusive en los materiales discursivos asociados a otras dimensiones de su estética. En esta línea, se percibe, como ejemplo, la carátula del demo de Leftraru Hualamán, llamado *Kallfü srayüntun*, donde se visualiza un guiño hacia la cosmovisión mapuche.



Ilustración 29: Carátula demo *Kallfü srayüntun* de Leftraru Hualamán

En específico, se puede mencionar dicha relación en función de la utilización de ciertas características asociadas al mundo espiritual, como lo son, por ejemplo, la utilización de un fondo asociado al cielo y una mano en clara alusión a la noción de *ngen*, definida en el capítulo anterior. Por otra parte, la inclusión de una flor refiere a la idea del *lawen*, y da cuenta de un acercamiento por parte del músico en relación con la espiritualidad mapuche en tanto mecanismo de definición epistemológica de su discurso musical.

3.3.2 Resignificación del *ül* en la práctica de la música popular urbana

Como se mencionaba en el punto anterior, cabe señalar que a partir de una definición epistemológica que da cuenta de un posicionamiento centrado en la autodefinición del músico como mapuche urbano y su representación en prácticas musicales de características rurales *williche* y *mapurbe*, emerge una redefinición de diversos aspectos asociados a la música tradicional de dicho grupo étnico. En esta línea, mediante los diversos momentos de codificación de los materiales investigados, es posible observar una tendencia hacia la reinterpretación de las dinámicas tradicionales a partir de los fenómenos hibridatorios acontecidos a lo largo del tiempo en las diversas comunidades.

A partir de lo indicado, se constata que el *ül* corresponde a uno de los aspectos de la cultura musical *williche*, que ha tenido un mayor impacto en los procesos de reafirmación de las identidades étnicas en los músicos estudiados. Al respecto, un entrevistado señala lo siguiente:

Musicalmente, tenemos que entender que el *williche ulkantün* es la mezcla del que podrías escuchar en Temuco, con la música chilota (...) a tal punto que muchos de los ritmos que se tocan en la zona de la costa son ritmos chilotes. La sajuria es una mezcla entre una guaracha y una sajuriana, pero no por eso deja de ser mapuche. Es una forma distinta de lo mapuche, que tiene que ver con el contexto histórico. Posteriormente, la llegada del banjo, que es similar al banjo estadounidense, pero con seis cuerdas metálicas y tiene la afinación de una guitarra. Entonces, ¿cómo te das cuenta quién tiene mayor o menor aceptación? Claro, si yo toco con banjo, no, si estoy tocando trova estoy siendo menos

mapuche que el estándar mapuche. Pero si un andino toca un charango no le dicen nada (E2-031015).

La dimensión hibridatoria asociada a la práctica del *ül* en el territorio *williche*, permite dar cuenta de cómo las estrategias de hibridación se asocian, en efecto, a la construcción de un imaginario social –bajo el concepto de Castoriadis (1989)– que permite reinterpretar y dar sentido a la utilización de las características musicales asociadas a los géneros urbanos observados en los músicos estudiados. Desde esta perspectiva, he advertido que la definición del *ül* tradicional se resignifica por cuanto se apela a la esencia de dicha práctica, lo cual otorga un margen de acción al músico.

El *ül* significa tanto poesía como música, es conocido desde la perspectiva española como romanceo, tiene dos grandes funcionalidades en la cultura mapuche. Por un lado, sirve para contar las cotidianidades del sujeto. El sujeto contaba, ya sea con un *ül* mapuche antiguo o con un *ül* como nosotros [contemporáneo] contamos sus cotidianidades. Y por estar dentro de estas cotidianidades también se cuenta lo político. Porque es, en el fondo, lo que te afecta cotidianamente. Y tiene otra cualidad más importante: es un soporte de registro de la memoria del pueblo mapuche. Si quieres buscar, por ejemplo, muchos de los relatos alternativos a la historia oficial, vas a encontrar mucho en los *ül* antiguos y en los *ül* actuales (E2-031015).

Como es definido por el entrevistado, la relación de poesía y música presente en el *ül* mapuche da paso a una funcionalidad como manifestación de la cotidianidad, pero también permite generar un sentido de registro de diversos aspectos de la historia de la cultura mapuche. En esta línea, el *ül* funciona como

un mecanismo que permite potenciar un principio bastante interesante: la transmisión oral. La oralidad en la cultura mapuche es un aspecto fundamental en las dimensiones educativas de dicho pueblo, y es reinterpretada por los músicos estudiados a partir de la homologación de ciertas características propias de la música urbana, como lo es el relato y la transmisión oral. La finalidad de estos mecanismos de comunicación oral radica en dos áreas: la reafirmación de una identidad mapuche y la emergencia de relatos y discursos de resistencia⁸³. La importancia del relato oral es descrita por uno de los entrevistados de la siguiente forma:

(...) el rap utiliza el *spoken word* [palabra hablada] (...) y toda cultura originaria, en este caso el pueblo mapuche, utiliza la palabra hablada (E1-240815).

La utilización de la tradición oral como un aspecto análogo entre la cultura tradicional mapuche y las prácticas propias del rap, es una estrategia que otorga una dimensión que resignifica las dinámicas tradicionales como un elemento de apropiación cultural (Subercaseaux 1989). Esto último también es observable en la letra de la canción *ülkantun* de Natural Es Estylo. Algunos extractos mencionan lo siguiente:

(...) más importante es el lenguaje oral que la historia de elite. El ritmo y poesía es de la *street*, como *ülkantun* de Pascual Pichun que lo hacía feliz.

La tradición oral, historia cultural, es el rap ya que es la voz en esta sociedad (M1-250715).

⁸³ Esto se abordará de manera extensa en el siguiente capítulo.

Como bien se menciona, la oralidad es un aspecto elemental en la reconfiguración del *ül*. De esta manera, la visión *poiética* de la obra por parte de compositor, tiene un componente trascendental en cuanto al modo en que dicho músico entiende la finalidad de la obra. De esta forma, la reconfiguración de la noción de *ül* responde a una estrategia de índole discursiva que permite dar sentido a las prácticas musicales urbanas bajo nociones tradicionales, como lo acontecido con el rap y el *ül*.

3.4 Estrategias de hibridación en la música urbana mapuche *williche*

En el presente apartado, busco dar cuenta de las estrategias de hibridación utilizadas por los músicos mapuche a través de la exposición de las categorías asociadas, recabadas a lo largo de la codificación de los distintos materiales discursivos. A partir de esto, he determinado diversas dimensiones relacionadas con el fenómeno hibridatorio. La determinación de dichas dimensiones busca dar cuenta de cómo, a partir de aspectos de pensamiento epistémico, se configuran prácticas musicales híbridas que pueden ser determinadas a través de las tipologías expuestas por Holzinger (2012). Como complemento de esto, se expone un ejemplo surgido sobre la base de las entrevistas realizadas a los músicos urbanos con la finalidad de dar cuenta de las tipologías y características de pensamiento híbrido en una obra concreta.

Cabe señalar que las obras utilizadas como ejemplos a lo largo de la presente tesis doctoral, son determinadas a partir de las sugerencias realizadas por los músicos a lo largo de las entrevistas. En este caso, son ejemplos paradigmáticos de un repertorio mayor que se determina a través de la técnica de la bola de nieve, es decir, a través de una recomendación progresiva por parte de los distintos músicos entrevistados, y mediante las menciones de dichas obras en los diversos materiales discursivos analizados (documentales, entrevistas en medios de comunicación masiva, entre otros).

Como mencioné en el punto anterior, las estrategias de hibridación reportadas por los participantes del estudio, surgen a partir de un fundamento epistémico que nace producto de la interacción de las identidades indígenas, la realidad globalizada y la oposición a las visiones puristas o museológicas de la cultura. Esto genera una visión respecto a la creación musical que se posiciona a partir de un pensamiento descolonial y de la aceptación de la hibridación como estrategia válida –en concordancia con las posturas menos esencialistas–. Jorge Martínez (2002) señala que la preocupación existente entre los investigadores respecto a la pureza de la música mapuche, tiene como consecuencia la negación del valor a manifestaciones musicales entendidas como “contaminadas” (Martínez 2002).

En la actualidad, dichas perspectivas han sido reemplazadas por posicionamientos que buscan poner en valor la hibridación en tanto estrategia discursiva de reafirmación cultural. Estudios como los reportados por Rekedal (2014a y 2014b), Forno y Soto (2015), y el mismo Martínez (2002), dan cuenta de la tendencia hacia una mirada de la hibridación que se condice con las tendencias contemporáneas respecto a la descolonización, en concordancia con las epistemologías del sur que plantea Boaventura de Sousa Santos (2011a y 2011b). En esta línea, dicho autor manifiesta que la situación actual surge a propósito de una crisis profunda de las teorías eurocéntricas, la cual propicia la emergencia de relatos y posturas teóricas que buscan dar solución a estos cuestionamientos, al apelar a las denominadas epistemologías del sur. Para De Sousa Santos (2011b), dicho modelo es en sí mismo:

(...) el reclamo de nuevos procesos de producción, de valoración de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre

diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión, y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de desigualdad (p.16).

Esta construcción de un nuevo conocimiento sensible, a partir de las manifestaciones musicales urbanas, se enmarca en buena medida sobre la base de lo que menciona dicho autor. Es primordial, por tanto, definir cómo se expresa en la praxis de los músicos que participan de este estudio, dicha dimensión de generación y valoración del conocimiento –se entiende para estos fines que el arte constituye en sí mismo una forma de construcción de conocimiento–, mediante la práctica de la música urbana en diálogo con las culturas tradicionales.

Como consecuencia de lo planteado en el párrafo anterior, la hibridación pareciera expresarse en la música urbana *williche* a partir de la integración de elementos musicales mapuche y urbanos. Dicha integración de elementos surge como la principal estrategia de hibridación y tensiona la problemática de la teoría y la práctica, que plantea De Sousa Santos (2011a). Dicha tensión es mencionada por el autor que señala: “la ceguera de la teoría acaba en la invisibilidad de la práctica y, por ello, en su sub-teorización, mientras que la ceguera de la práctica acaba en la irrelevancia de la teoría” (p. 26). En este sentido, la dimensión teórica, expresada en los planteamientos epistémicos que surgen como relato de un discurso político por parte de los músicos estudiados, dialoga con el descubrimiento de un lenguaje estético que permita ese diálogo. Dicho mecanismo pareciera estar confirmado por las diversas estrategias de hibridación

que se observan, tanto en el discurso como en la categorización perceptiva de las diversas obras estudiadas.

Como se expone en diversos apartados de la presente tesis doctoral, el estudio propuesto no busca indagar en profundidad y centrarse en exclusiva en análisis estructurales o formales, por cuanto el foco de atención primordial se dirige hacia el relevamiento de los relatos que surgen a través de la música y otras estrategias discursivas. Como producto de esto, he determinado que los procesos de hibridación encontrados durante el estudio nacen a través de la integración de elementos discursivo-musicales propios de la cultura urbana en conversación con elementos propios de la cultura y cosmovisión mapuche. La configuración de este diálogo supone la tensión en cuanto al conflicto de teoría-práctica y se manifiesta explícitamente como un agente que busca romper con relatos esencialistas. Por lo tanto, lo expuesto apunta hacia una reconstrucción descolonizada de las prácticas tradicionales. Como consecuencia de tal análisis, surge la siguiente red semántica, en relación con la integración de elementos musicales mapuche y urbanos.

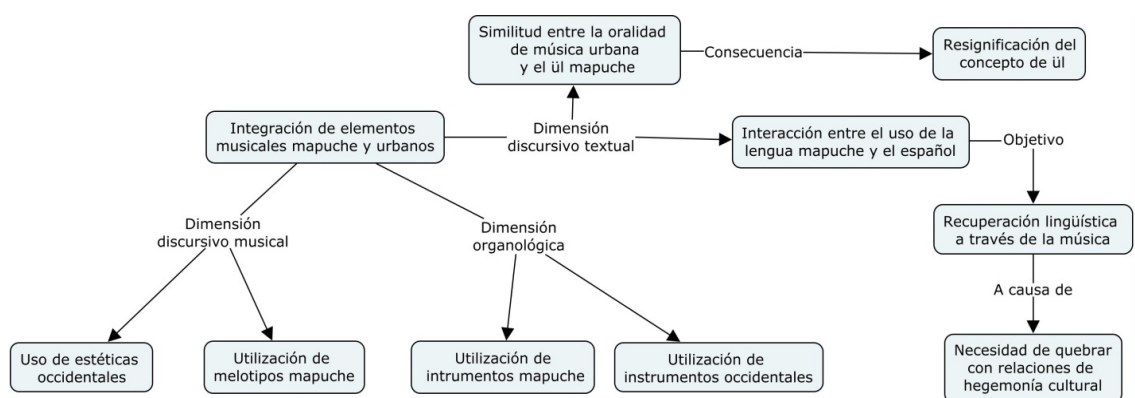


Ilustración 30: Integración de elementos musicales mapuche y urbanos⁸⁴

⁸⁴ Fuente: elaboración propia.

Como se observa en la ilustración recién expuesta, la categoría integración de elementos musicales mapuche y urbanos parece ser el eje y la estrategia principal, sobre el cual se articulan diversos mecanismos que apuntan hacia una reconstrucción de las identidades tradicionales a través de tres dimensiones de acción. Esto último se justifica, en palabras de Ariel Gravano (2016), mediante la emergencia de una nueva noción de la ciudad, surgida en la investigación social a partir de la articulación de enfoques según el modelo de Raymon Williams. Se trata de un modelo busca superar la dualidad tradición/modernidad a partir de la identificación de los fenómenos político-culturales “emergentes”, “residuales” y los dominantes-hegemónicos (p.106). A propósito de esto, se han identificado tres dimensiones en las cuales la hibridación se manifiesta: la dimensión estructural, en cuanto a la emergencia de tópicos musicales asociados a las manifestaciones urbanas occidentales y a la identificación de algunos melodiosos cercanos a la tradición mapuche; por otra parte, he observado una dimensión organológica, que se observa en la inclusión de instrumentos provenientes de ambas tradiciones musicales; y finalmente, la dimensión discursivo-literaria, en la cual se evidencia la interacción de un ámbito lingüístico y una reconstrucción identitaria en relación con la resignificación de aspectos centrales en la música tradicional mapuche. El tratamiento hermenéutico de dichas dimensiones, asociadas a las categorías observadas en el trabajo de campo y documental, se realizará sobre la base de la determinación de representaciones encontradas a través de la revisión de los diversos trabajos creativos.

En los siguientes puntos, abordaré los aspectos generales hallados en el proceso de codificación de las diversas obras estudiadas a modo de ejemplo. En definitiva, el surgimiento de la ciudad como espacio de descolonización, abre nuevos mecanismos expresivos que se visualizan en diversas dimensiones musicales en las cuales es posible observar fenómenos hibridatorios.

3.4.1 Representaciones encontradas en la música urbana mapuche *williche*

En cuanto a la interpretación de las dimensiones encontradas en la categorización de los materiales discursivos estudiados, se puede mencionar el posible hallazgo de representaciones musicales que serían identificadas a partir de la noción del tópico musical. López-Cano (2002, 14) señala que el tópico musical –concepto reportado en principio por Ratner (1980)– remite “intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por el escucha competente”. Dicha definición –no exenta de cuestionamientos, incluso por parte de López-Cano– contribuye a generar un marco conceptual que me permite interrelacionar ciertos aspectos relativos a las categorías emergentes, producto del proceso de codificación realizado a lo largo de la presente tesis doctoral. Esta determinación posibilita cumplir con un criterio relevante dentro del marco de la investigación cualitativa: la transferibilidad. Como mencionan Lincoln y Guba (1985), la transferibilidad en la investigación cualitativa implica dar cuenta de la posibilidad de transferir los resultados hacia contextos empíricos y teóricos diversos. Esto último es relevante para la presente tesis doctoral, puesto que la transferibilidad de las categorías que emergen, a propósito del análisis cualitativo

efectuado a lo largo del trabajo en contextos diversos, da cuenta del sustento teórico de dicho análisis.

La integración de aspectos discursivos musicales y su interpretación como representaciones permite determinar cómo se configuran las narrativas musicales híbridas en la música popular urbana mapuche *williche*. Por lo tanto, es la triangulación entre los resultados emergentes en la categorización de los diversos materiales discursivos y la interpretación de éstos a partir de la determinación de representaciones que pudiesen ser constituyentes de tópicos musicales, la estrategia metodológica que se ha utilizado en este capítulo para establecer la presencia de discursos musicales híbridos. Esto se resume en el siguiente diagrama:

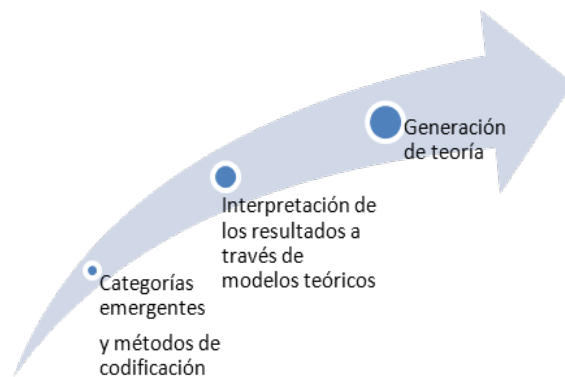


Ilustración 31: Generación de teoría a través del análisis cualitativo⁸⁵

Por lo tanto, es el modelo de análisis de la teoría fundamentada el que permite integrar paradigmas interpretativos diversos a lo largo de la presente tesis doctoral. Esto último radica en la versatilidad del proceso desarrollado por Glaser y Strauss (1967), el cual es descrito por Cuñat (2007, 5) de la siguiente manera: “La

⁸⁵ Fuente: Elaboración propia.

meta de la teoría fundamentada es generar teoría que describa un patrón de conducta que es relevante y problemático de la situación estudiada". En definitiva, dar sentido a los datos recopilados a lo largo de este estudio, implica interpretar mediante la revisión de la literatura existente, los diversos modelos teóricos que contribuirían a la generación de teoría explicativa que sea transferible a contextos diversos.

En esta perspectiva, las obras analizadas de manera cualitativa a lo largo de la presente tesis doctoral se pueden rotular a partir de los aspectos híbridos encontrados y de la tipología de hibridación presentes en dichas obras (Holzinger 2002).

| Obra | Autor | Aspectos híbridos | Tipología de hibridación presente |
|---------------------------|---|---|-----------------------------------|
| <i>Maikolpi</i> | Leftraru Hualamán | Utilización de instrumentos musicales mapuche. Temáticas asociadas a la cultura mapuche | Integración |
| <i>Masri ke we srungi</i> | Leftraru Hualamán | Utilización de instrumentos musicales mapuche. Temáticas asociadas a la cultura mapuche | Integración |
| <i>Melipulli</i> | Natural Es Estylo y Luanko Minuto Soler | Utilización de la lengua mapuche. Temáticas asociadas a la cultura mapuche | Integración |
| <i>Üllkantun</i> | Natural Es Estylo | Utilización de la lengua mapuche. Temáticas asociadas a la cultura mapuche | Integración |
| <i>Álzate</i> | Rigo Henríquez | Temáticas asociadas a la cultura mapuche | Integración |

Tabla 3: Aspectos hibridatorios y tipología de hibridación presentes en las obras estudiadas⁸⁶

⁸⁶ Fuente: elaboración propia.

Si se observa la tabla expuesta, se puede determinar que la tipología dominante al interior de las manifestaciones musicales urbanas asociadas a la cultura mapuche *williche* es la integración (Holzinger 2002). Como bien menciona Holzinger (2002), la tipología de integración se configura a partir de la determinación de un estilo dominante que cumple una función relevante al momento de estructurar el discurso musical, y un estilo secundario que contribuye a resignificar dicha manifestación a partir de la incorporación de representaciones musicales que pueden funcionar de modo tópico y contribuir a la reconfiguración de las nociones tradicionales de la cultura mapuche.

En el caso del presente trabajo de investigación, la aplicación de categorías determinadas en el análisis cualitativo, son factibles de ser interpretadas como representaciones que, en efecto, constituirían tópicos musicales⁸⁷. Esto permite otorgar transferibilidad a los entramados teóricos que surgen a través de la triangulación de diversas variables relacionadas con el discurso musical. Kofi Agawu, en su libro *Playing with Signs*, define al tópico musical como un signo compuesto por un significante y un significado; el significante se puede identificar como una unidad de relaciones con las dimensiones melódicas, armónicas o rítmicas, mientras que el significado se encuentra asociado a las

⁸⁷ Se plantea como afirmación condicional, puesto que la determinación de tópicos musicales es una estrategia que he utilizado para dar cuenta de la manifestación de los fenómenos observados en el análisis de la información. En este sentido, he identificado una proyección de la tesis doctoral que tiene relación con la determinación exhaustiva de la presencia de tópicos musicales en la música popular urbana. La afirmación de la presencia de dichos tópicos, supone un trabajo de mayor envergadura que puede partir desde la determinación de representaciones entendidas de manera tópica, y llevar a una pesquisa que escape a los objetivos planteados en este estudio. Es por esta razón que tampoco lo he considerado como un aspecto a trabajar de forma prioritaria y más bien lo he tratado como un elemento explicativo que surge a propósito de las características propias del análisis cualitativo utilizado en la teoría fundamentada.

categorías presentes en la estética estudiada (Agawu 1991, 49). Si bien, la teoría de tópicos posee un desarrollo mayor en el ámbito de la música académica, en el campo de los estudios sobre música popular se ha observado un incremento en su uso. En esta línea, William Echard (2017) ha abordado la teoría de tópicos como parte de su línea de investigación, que se encuentra asociada al estudio de la música popular urbana desde una perspectiva semiótica. Esta línea de trabajo se puede observar en su libro *Psychedelic Popular Music: A History Through Musical Topic Theory*, donde explora el devenir histórico de las manifestaciones musicales relacionadas con el género psicodélico y su impacto desde la década de 1960 hasta la actualidad.

La estructura del libro podría interpretarse en dos momentos. En primer lugar, el texto expone un estudio que fundamenta el concepto de psicodelia aplicado a la música popular, mientras que los siguientes capítulos reportan una suerte de historia de la música psicodélica a partir de la teoría de los tópicos musicales –el mismo autor señala que no es un estudio a cabalidad de todos los aspectos históricos y musicales de dicho género; sin embargo, es un relato centrado en las características tópicas de esa música.

De esta manera, Echard (2017, 6) plantea que el tópico es básicamente un significante tópico. Su expresión en diversas canciones puede ser distinta, pero su determinación se basa en primera instancia sobre la revisión del modelo semiológico de Saussure (1959). En esta línea, el autor menciona que dicho enfoque tiene 3 puntos relevantes: en primer lugar, plantea la existencia de un significante que puede ser claramente definido. Por otra parte, un significado que es consistente colectivamente. Por último, menciona que posee una dependencia

clara de factores históricos y socioculturales. Para Echard (2017) los tópicos musicales son uno de los pocos signos que se manifiestan en estas tres dimensiones. Como complemento de lo anterior, puntualiza que no todos los significantes tienen cualidades tópicas, más bien se identifican a partir de la determinación de dos elementos: en primera instancia, son significantes que evocan un concepto de forma clara. Por otra parte, son "un área de contemplación y discusión, para elaboración, exploración (p.6)". El autor lo argumenta de la siguiente forma: "el tópico es un campo de significado que es suficientemente específico como para ser reconocible y coherente, pero suficientemente amplio como para explorarlo⁸⁸" (p.6).

Monelle (2000, 79) menciona que la descripción de un tópico musical, no implica el simple ejercicio de identificar un motivo y darle una etiqueta. Cada tópico representa un entramado semántico complejo que conecta aspectos sociales, literarios y tradicionales. Esto resulta interesante, puesto que la determinación de categorías que he realizado con la asistencia del software atlas.ti y la organización de los hallazgos a través de redes semánticas me ha permitido establecer como proyección del estudio, la posibilidad de interpretar dichos fenómenos mediante la teoría de tópicos. En principio, mi objetivo será identificar los campos semánticos susceptibles de albergar tópicos musicales a partir de la determinación de ciertas representaciones potencialmente tópicas (Echard 2017). De esta forma, si me remito a las categorías encontradas, he observado que la utilización de estéticas relacionadas con la música urbana bajo tipologías de

⁸⁸ "(...) a topic is a field of meaning that is specific enough to be recognizable and coherent but broad enough to wander around in (p.6)".

hibridación, podría constituir campos interpretables tópicamente. Asimismo, la música popular urbana mapuche *williche* podría funcionar como un campo semántico, es decir, a modo de campos tópicos –entendidos como un campo semántico susceptible de albergar tópicos (Echard 2017).

En este sentido, he identificado dos categorías de representaciones fundamentales: la rural *williche* y *mapurbe*⁸⁹. Los campos expuestos son un espacio de interacción de tópicos asociados a categorías de hibridación aquí expuestas, y se justifican en una exploración de sus dimensiones rítmica, melódica, tímbrica (organológica) y estilística. En la siguiente tabla se expone la presencia de dichos campos tópicos en las obras estudiadas a lo largo de la presente tesis doctoral:

| Obra | Autor | Campo semántico |
|---------------------------|---|-----------------------|
| <i>Maikolpi</i> | Leftraru Hualamán | Rural <i>williche</i> |
| <i>Masri ke we srungi</i> | Leftraru Hualamán | Rural <i>williche</i> |
| <i>Melipulli</i> | Natural Es Estylo y Luanko Minuto Soler | <i>Mapurbe</i> |
| <i>Ülkantun</i> | Natural Es Estylo | <i>Mapurbe</i> |
| <i>Álzate</i> | Rigo Henríquez | <i>Mapurbe</i> |

Tabla 4: Campos semánticos presentes en la música estudiada⁹⁰

Bajo esta premisa, se observa que la presencia de campos tópicos pareciera ser correspondiente al estilo al cual se adscribe cada uno de los músicos: mientras Leftraru Hualamán declara su afinidad con la trova y la nueva canción chilena, Natural Es Estylo declara su pertinencia como rapero, y Rigo Henríquez se

⁸⁹ El campo *mapurbe* se explicará con mayor detalle durante el siguiente capítulo.

⁹⁰ Fuente: elaboración propia.

describe como un músico de rock libertario (esto se profundizará en el capítulo IV).

Si se observan las representaciones asociadas al campo rural *williche*, es posible determinar que dicho campo pareciera encontrarse relacionado con procesos hibridatorios entre una estética asociada a la trova y a la Nueva Canción Chilena –según declaran los músicos estudiados– y algunos aspectos a nivel rítmico-melódico correspondientes a la música tradicional mapuche. Para determinar la presencia de dichas representaciones, he adoptado las categorías encontradas en la codificación de los materiales analizados.

De esta forma, y de acuerdo con lo reportado en la ilustración 27 (integración de elementos musicales mapuche y urbanos), la descripción de la presencia de dichas representaciones se ha realizado de acuerdo con las tres dimensiones asociadas a tal fenómeno: melódico-rítmica, organológica y discursivo-literaria.

| Ítem musical | Objeto/interpretante | Significado |
|---|---|---|
| Uso de ritmo yambo/troqueo yambo sincopado | Espiritualidad mapuche (asociada al ritmo ejecutado por la <i>machi</i>) | Influencia de la cosmovisión mapuche como motor en la composición musical |
| División ternaria de métricas binarias | Ruralidad mapuche | Reminiscencia de la tradición musical <i>williche</i> en la urbe |
| Uso de ostinatos asociados a la organología tradicional (<i>pfilka</i> , <i>txompe</i> , etc.) | | |
| Uso solista del <i>bandio</i> o banjo <i>williche</i> | Hibridación de las culturas rurales | Reminiscencia del folclore <i>williche</i> actual |

Tabla 5: correlación entre ejemplos⁹¹

⁹¹ Fuente: elaboración propia.

En principio, la determinación de estos signos permite dar cuenta de la viabilidad del campo semántico, bajo la categoría rural *williche*. En este sentido, a un nivel melódico-rítmico, la utilización de melodiosos, esquemas rítmicos y literarios asociados al mundo mapuche como indicador de la presencia del tópico otorga sentido a su dimensión significante. En este sentido, es posible observar un ejemplo que permite identificar dos posibles tópicos. De una manera general, en la canción *Masri ke we srüngi* (cfr. 0:28-0:34) de Leftraru Hualamán, es posible encontrar algunos esquemas rítmicos semejantes a los reportados por González (1986). Esto último lleva a observar la presencia de un ritmo troqueo, que se asocia a la espiritualidad mapuche, y al ostinato tradicional ejecutado por la *machi*:

The musical score consists of four staves. The top three staves are labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Kul.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The first vocal staff starts at measure 22 and contains the lyrics 'Ma - sri ke we i - pa - yen___ fa-chian - tü lle - gü - yen_ ma-sri ke we i -'. The second vocal staff has lyrics 'ma-sri ke we i -' starting at measure 34. The kullu staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together in groups of two or three.

Ilustración 32: Fragmento de *Masri ke we srüngi* 0:28-0:34⁹²

Como se observa en esta ilustración, las estructuras asociadas al saltillo/saltillo inverso, la relación de corchea-negra y viceversa (considerando sus respectivas aumentaciones o disminuciones rítmicas), la utilización de métricas en $\frac{2}{4}$, y su

⁹² Las transcripciones de las obras *Masri ke we srüngi* y *Maikolpi* corresponden a revisiones mías de transcripciones de Nicolás Vargas y Sady Pérez. Por otra parte, las transcripciones de los fragmentos de *Álzate* y *Melipulli* son elaboración propia. Ver audio de este ejemplo en C.D adjunto track 1.

posterior subdivisión ternaria, como si se tratase de un $\frac{6}{8}$, remiten a una suerte de tópico espiritual mapuche.

Además, a partir de la observación de la ilustración 22 del capítulo II de la presente tesis y de la tabla anterior, se constata que el uso del troqueo surge como un elemento asociado a la cosmovisión mapuche (debido a su utilización tradicional en los ritos dirigidos por la *machi*) y se reafirma a través de la incorporación del *kultxun* en la instrumentación de tal pasaje. Dichos esquemas rítmicos también son visualizados en la investigación de Hernández (2000), en este caso a modo de pié métrico yambo como variación de un ritmo regular, lo cual reafirma el ítem identificado a modo de tópico espiritual mapuche:



Ilustración 33: Fragmento de *kultxun* o *rali*⁹³

Y, por otra parte, ambos pies (yambo y troqueo) son observados por Grebe en la ejecución del *kultxun*–instrumento que puede ser interpretado solamente por la *machi* o el *ülkantufe* (ver ejemplo B) Danza):

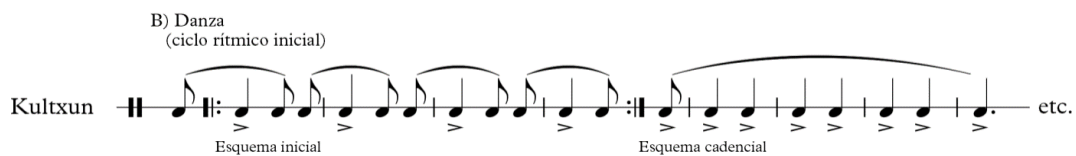


Ilustración 34: Ritmo tradicional ejecutado por un *kultxun*⁹⁴

⁹³ Fuente: transcripción propia de un fragmento de registro de Hernández (2000), track 3: solo de rali (0:00-0:07).

⁹⁴ Fuente: ejemplo 1: Grebe (1973, 19).

En este punto, se puede mencionar la presencia de dos signos: por un lado, se encuentra el tópicico asociado a la espiritualidad mapuche que se observa mediante la utilización de pies métricos yambo y troqueo, lo cual se vincula a las prácticas musicales de la *machi* –como se expone en la ilustración anterior. El significado de ese signo se relaciona con la influencia de la cosmovisión mapuche como motor en la composición musical –aspecto que también fue encontrado en el análisis de las fuentes y de los discursos de los investigados. Por otra parte, a partir del mismo fragmento se puede observar la relación entre métricas binarias y subdivisiones ternarias mediante la aparición del tresillo. Lo cual también se visualiza en el siguiente ejemplo:

The musical score is for the piece 'Masri ke we sriingi' (0:42-0:48). It features five staves: three vocal parts (Voz), a keyboard (Kul.), acoustic guitar (Guit. ac.), and bass (Ban.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The vocal lines contain the lyrics: 'wün mo wi-ño-sün-gu am ta - yin ũ-ñuñ ke - wün mo Ma'. The guitar part includes chords G, D/A, Em, D/A, Em, and Em. The bass part is mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash.

Ilustración 35: Ejemplo *Masri ke we sriingi* 0:42-0:48⁹⁵

⁹⁵ Ver track 2.

Desde otra perspectiva, es posible constatar el uso de algunos elementos propios de la organología mapuche. Este recurso tiene como objetivo funcionar como una representación de la tradición musical *williche* desde una perspectiva espiritual y mundana.

Menciono esto, puesto que en la música estudiada se observa la utilización del *kultxun* como instrumento asociado a lo religioso y su contraparte expresada mediante la incorporación del banjo *williche* como instrumento melódico que duplica la línea ejecutada por el cantante. En tal sentido, ambos casos vienen a potenciar la metáfora de la tradición musical *williche* en la urbe. No obstante, se observan dos formas distintas: en el primer caso responde a una idea centrada en la ruralidad, mientras que el segundo expone un instrumento híbrido a modo de alusión del fenómeno sobre el cual aquí se está reflexionando. Además, si se observa el siguiente fragmento de la canción *maikolpi* de Leftrarú Hualamán, se puede ver que desde la perspectiva rítmica se complementa la metáfora de la presencia del ritmo tradicional ejecutado por el *kultxun*.

The image shows a musical score for two instruments: Pfilka and Txompe. The Pfilka part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It consists of four measures of music, with the final measure marked with a first ending bracket and the number '1.'. The Txompe part is written in a simplified notation on a single line with a 6/8 time signature, consisting of a series of rhythmic pulses corresponding to the notes in the Pfilka part.

Ilustración 36: Ejemplo *maikolpi* 0:00 – 0:05⁹⁶

Lo particular de este aspecto es la incorporación de otros instrumentos propios de la cultura tradicional mapuche, como lo son la *pfilka* y el *txompe*. En el caso de

⁹⁶ Ver track 3.

este último, se advierte la utilización de un esquema rítmico de características semejantes a las reportadas en la ilustración 36, ejemplo B) Danza. La utilización de ambos instrumentos, busca enfatizar la idea del campo rural *williche*, a partir de la evocación de su dimensión espiritual. Esto es explícito en la combinación de un ritmo asociado a la práctica del *kultxun*, y la presencia de la *pfilka* ejecutando un patrón comúnmente utilizado en las ceremonias tradicionales.

Como se observa, la dimensión organológica viene a contribuir a la determinación de las representaciones musicales presentes en las obras estudiadas, puesto que enfatiza los aspectos hibridatorios que son característicos en dichas tipologías. En esta línea, desde el campo organológico, es posible dar cuenta de la utilización de diversos instrumentos propios de la cultura mapuche en integración con los recursos organológicos idiomáticos de las distintas estéticas urbanas adoptadas por los músicos mapuche. Un ejemplo de esto es el uso de la guitarra, tanto en Leftraru Hualamán como también en Rigo Henríquez. Esto se visualiza en los siguientes fragmentos:

Maikolpi de Leftraru Hualamán

The image shows a musical score for the piece 'Maikolpi' by Leftraru Hualamán. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Txompe' and contains a melodic line in 6/8 time, starting with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is labeled 'Guitarra acústica' and contains a guitar accompaniment in 6/8 time, also in the key of one sharp. The guitar part features a mix of chords and melodic fragments, including some sixteenth-note patterns.

Ilustración 37: Presencia de instrumentos urbanos en *Maikolpi*

Álzate de Rigo Henríquez

♩=60

Voz masculina

Guitarra Acústica

Am/E Am/E G

Ilustración 38: Presencia de instrumentos urbanos en *Álzate*

Masri ke we srüngi de Leftraru Hualamán

170

Voz

Voz

Voz

Kul.

Guit. ac.

Ban.

nues - tros pue - dan co - se - char

nues - tros pue - dan co - se - char

nues - tros pue - dan co - se - char

G D/A Em D/A Em

Ilustración 39: Presencia de instrumentos urbanos en *Masri ke we srüngi*

Como se observa, en los ejemplos señalados, en los dos primeros es posible evidenciar de manera explícita la incorporación de elementos organológicos propios de la cultura mapuche en conjunto con elementos propios de la cultura urbana occidental. Además, en un ejemplo expuesto en el punto anterior, se

advierde la utilización del *bandio* o banjo *williche* (cfr. ilustración 29), instrumento que surge de procesos de interacción entre dicho pueblo con los españoles durante el siglo XIX y que fue adoptado por la cultura mapuche *williche* en su música tradicional. De esta manera, la hibridación observable en materia organológica se remite a la utilización de instrumentos originarios en espacios estéticos que no corresponden a manifestaciones tradicionales mapuche. Esto se puede resumir a través de la siguiente tabla:

| Obra | Autor | Instrumentos mapuche utilizados | Campo semántico |
|---------------------------|-------------------|--|-----------------------|
| <i>Maikolpi</i> | Leftraru Hualamán | <i>Txompe; Pfilka; Bandio williche</i> | Rural <i>williche</i> |
| <i>Masri ke we srungi</i> | Leftraru Hualamán | Bandio/banjo <i>williche</i> | Rural <i>williche</i> |

Ilustración 40: Presencia de instrumentos musicales mapuche⁹⁷

Héctor Molina (2000), en su libro *¡Marrichihueu!: cantos, cuentos y sueños para todas las vidas, ñlkantun, epew ka pewma itro kom mogenmew*, reporta la naturaleza de las diversas manifestaciones musicales del pueblo mapuche. Junto con esto, es esencial constatar la importancia de los diversos instrumentos presentes en la cultura mapuche con sus funciones sociales. Esto último posibilita la determinación de relaciones entre la elección de los instrumentos musicales utilizados y la dimensión discursiva de la obra o, en su defecto, del tópico al cual se refiere.

Como se puede ver en los ejemplos anteriores, la utilización de ritmos asociados a la música tradicional mapuche –que también se exponen en el apartado relativo

⁹⁷ Fuente: elaboración propia.

a los aspectos idiomáticos de la música mapuche- y de instrumentación tradicional, puede observarse en los fragmentos de Leftrarú Hualamán en integración con una estética o género dominante. Dicho género dominante puede variar entre el hip-hop, el rock o la trova y es determinado a partir de la delimitación de aspectos musicales paradigmáticos identificables de manera perceptiva a partir de la escucha competente. En este caso particular es la trova entendida desde la perspectiva de la música popular chilena de raíz folclórica, debido a algunos elementos distintivos como la utilización de la guitarra rasgueada emulando ritmos tradicionales, intercalada con pasajes de arpegios a modo de guitarra clásica. En complemento, González en Advis y González (1994, 7) la define como una forma poética en la que solamente la expresión de un patrón rítmico y una temática asociada al folclore chileno –o como en este caso el folclore de un pueblo originario- bastaría para determinar su cualidad como género.

En este sentido, la identificación de características distintivas de un género u otro, han sido estudiadas por Simon Frith (2014, 149) en su libro *Ritos de la Interpretación: sobre el valor de la música popular*, donde menciona que, si bien las casas disqueras y la industria de la música siempre han rotulado la música en base a géneros, su delimitación nunca ha sido rigurosa. Para definir los aspectos idiomáticos que se encuentran presentes he recurrido a Fabbri (1980), quien menciona en una comunicación llamada *A Theory Of Musical Genres: Two Applications*, algunos aspectos fundamentales sobre la metodología a utilizar para definir y caracterizar un género musical.

El significado de esa representación de características tópicas, definido por Agawu (1991) y citado en López-Cano (2002, 21) como una “unidad estilística convencional, (...) a menudo, pero no siempre con propiedades referenciales” (Agawu 1991,49), se traduce en una categoría que emerge con base en la interpretación de las características reportadas en anteriores párrafos. De esta manera, la categoría –interpretada como campo semántico– rural *williche* se encuentra configurada a partir de dos conceptos: rural y *williche*. El primer concepto apunta a la determinación de un imaginario de territorialidad rural, asociado a las características discursivo-epistémicas de la nueva canción chilena, especialmente en su definición como trova asociada a la música popular chilena de raíz folclórica y por su relación cercana al mundo de las músicas tradicionales (Advis y González 1994); mientras que el segundo concepto –*williche*– apunta a la reivindicación de una identidad territorial como mecanismo de reafirmación étnica.

Por otra parte, los aspectos asociados al género de las obras estudiadas y los elementos de hibridación observados, se pueden sintetizar en el siguiente cuadro:

| Obra | Género dominante | Características observadas | Elementos híbridos |
|---------------------------|-------------------------|--|---|
| <i>Masri ke we srüngi</i> | Trova | <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación trovadoresca. • Utilización de armonías vocales a 2 o 3 voces. • Incorporación de instrumentos musicales de la tradición latinoamericana (mapuche). • Texto literario cercano a la poesía | <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de secuencias de saltillo o saltillo inverso. Letra en lengua mapuche. Utilización de instrumentos musicales de origen mapuche. |
| <i>Melipulli</i> | Rap | <ul style="list-style-type: none"> • Base rítmica reiterativa a modo de ostinato. • Usualmente en 4/4. Texto recitado. • Presencia de texto literario improvisado | <ul style="list-style-type: none"> • Fragmentos de la letra en lengua mapuche. |
| <i>Ülkantun</i> | Rap | <ul style="list-style-type: none"> • Base rítmica reiterativa a modo de ostinato. • Texto recitado. | <ul style="list-style-type: none"> • Fragmentos de la letra en lengua mapuche. |
| <i>Álzate</i> | Trova / Rock | <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación trovadoresca. • Texto literario asociado a discursos de resistencia. • Presencia de un Riff (ostinato rítmico ejecutado con una guitarra o un instrumento de cuerda semejante) | <ul style="list-style-type: none"> • Temática asociada a las problemáticas mapuche |
| <i>Maikolpi</i> | Trova | <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentación trovadoresca. • Utilización de armonías vocales a 2 o 3 voces. • Incorporación de instrumentos musicales de la tradición latinoamericana (mapuche). • Texto literario cercano a la poesía | <ul style="list-style-type: none"> • Utilización de secuencias de saltillo o saltillo inverso. • Letra en lengua mapuche. • Utilización de instrumentos musicales de origen mapuche. |

Tabla 6: Relación entre características híbridas y urbanas⁹⁸

⁹⁸ Fuente: Elaboración propia.

Como conclusión, he observado que, a través de una mirada tópica a las representaciones presentes en las materialidades estudiadas, es posible obtener información relevante en relación con la transcodificación de aspectos discursivos y de pensamiento epistémico en las prácticas musicales. Si bien la mirada expuesta en el presente apartado no constituye un exhaustivo análisis a partir de la teoría de tópicos⁹⁹, debido en gran medida a que la constitución de un tópico musical requiere una muestra que denote una representatividad mayor, sí es posible observar que la interpretación de los datos cualitativos surgidos a propósito de las diversas fases del análisis de la teoría fundamentada, abre la puerta hacia la generación de nuevas hipótesis de trabajo. No obstante, esta mirada –que surge a partir de la delimitación de representaciones entendidas a modo tópico– será referencial en cuanto forma parte de la metodología a utilizar en los ejemplos del presente capítulo.

⁹⁹ Puntualizo dicho aspecto con la finalidad de desmarcarme como investigador de una visión reduccionista de la teoría tópica y dar cuenta de la necesidad de replicar aspectos elementales de método científico en cuanto a la rigurosidad en la determinación de aspectos significativos de ese modelo.

3.4.2 Ejemplo: *Masri ke we srüngi* – Leftraru Hualamán

Para ejemplificar las modalidades en las cuales se observan los procesos de hibridación en la música estudiada, he seleccionado la canción *Masri ke we srüngi* de Leftraru Hualamán¹⁰⁰. La elección de esta obra radica en que dicho trabajo cumple con ciertas características muestrales que lo transforman en un ejemplo paradigmático para observar cómo se manifiestan los fenómenos de hibridación en un plano estético relacionado con las representaciones de índole rural *williche*¹⁰¹.

Cabe señalar que los ejemplos se abordarán mediante dos dimensiones: los aspectos discursivo-literarios y discursivo-musicales –que se han explicado mayoritariamente en el punto 3.3.1–. En esta línea, la información de base para generar instancias interpretativas en cuanto al análisis de los datos obtenidos a lo largo del estudio, radica en la determinación de códigos/categorías de mayor representatividad en las fases de codificación, lo que se observa a través de los indicadores de densidad observados. En la teoría fundamentada, la densidad de un concepto se manifiesta a través de un indicador cuantitativo. Dicho indicador muestra la cantidad de códigos con los cuales una categoría específica se interrelaciona. Esto contribuye a la determinación de ejes problemáticos o de interés para las fases de interpretación de los datos. Por ejemplo: un indicador de densidad 2, muestra que un código particular se relaciona con 2 categorías

¹⁰⁰ Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=9xlaC-hdc_A (último acceso 28 de mayo de 2018).

¹⁰¹ En el caso de las representaciones asociadas al tópico *mapurbe*, se profundizarán en el siguiente capítulo por cuanto una de sus características más representativas radica en su cualidad como vehículo de discursos y posicionamientos de resistencia.

distintas. Dicha relación se determina a partir de las redes semánticas que se diseñan con la asistencia del software empleado en esta tesis doctoral. En tal sentido, esto será utilizado a lo largo del presente trabajo para demostrar cuales son las categorías que tienen mayor relevancia en las fuentes estudiadas (por representar nodos de interrelaciones significativos). La siguiente tabla muestra dicho indicador en las categorías relevadas:

| Código/categoría | Densidad |
|--|----------|
| Recuperación lingüística mediante la música | 2 |
| Integración entre el uso de la lengua mapuche y el español | 2 |
| Uso de melodiosos occidentales | 1 |
| Uso de instrumentos mapuche | 1 |
| Proceso de migración desde lo rural a lo urbano | 1 |
| Necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural | 1 |
| Implicancias sociales del conflicto mapuche | 1 |
| Discurso de resistencia | 1 |
| Conflicto territorial mapuche <i>williche</i> | 1 |

Tabla 7: Indicadores de densidad en *Masri ke we srüngi*¹⁰²

Como se observa en la presente tabla, los conceptos que poseen un mayor grado de vinculación con otros aspectos asociados a la codificación de los materiales discursivos, son la “recuperación lingüística mediante la música” y la “interacción entre la lengua mapuche y el español”. Dichos códigos son el eje central en la definición de una red semántica que contribuya a la exploración de diversas características asociadas a la hibridación y a la manifestación de dicho discurso híbrido a través de representaciones musicales asociadas, en este caso,

¹⁰² Fuente: elaboración propia.

al campo rural *williche*. De esta manera, la red semántica queda configurada de la siguiente forma:

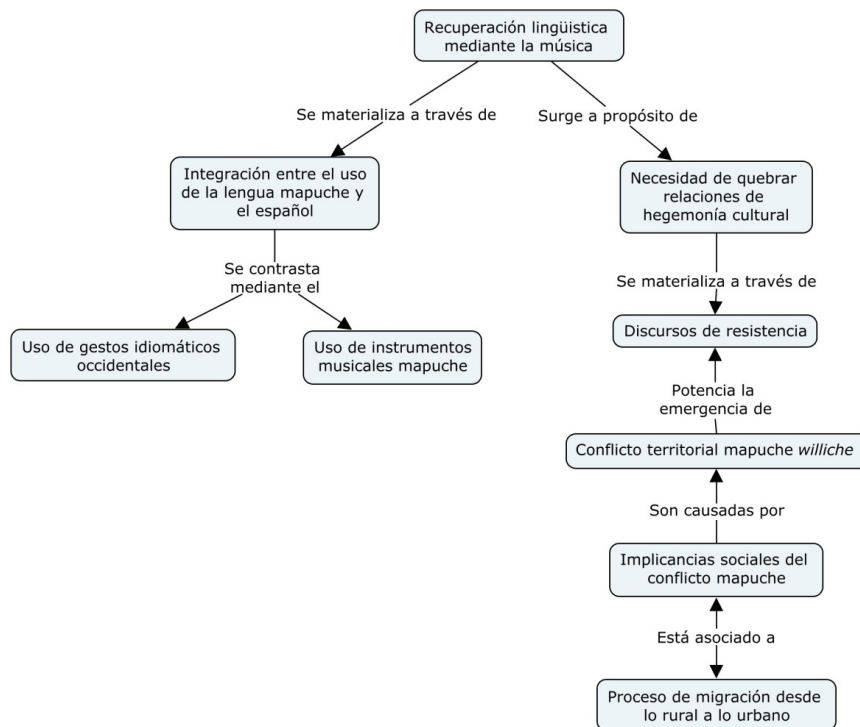


Ilustración 41: Red semántica *Masri ke we srüngi*¹⁰³

Como se aprecia en la red semántica expuesta con anterioridad, la recuperación lingüística funciona como el elemento principal en los procesos de reafirmación étnica, ya que da cuenta de una intencionalidad en la revitalización de la lengua mapuche. El surgimiento de esta idea de la recuperación lingüística surge también a propósito de las posturas descolonizadoras del artista, que se expresan a través de la declaración de una necesidad de romper con relaciones hegemónicas entre las culturas dominantes y las comunidades tradicionales. Esto se materializa a través de la emergencia de discursos de resistencia –que serán

¹⁰³ Fuente: elaboración propia.

analizados in extenso en el siguiente capítulo– y son causados, principalmente, por los conflictos territoriales y por las implicaciones que estos tienen en cuanto a la acentuación de los procesos migratorios desde el contexto rural al urbano.

En los siguientes epígrafes, se reportan las dos dimensiones estudiadas en esta obra. En primer lugar, el aspecto discursivo-literario, que enfoca las relaciones textuales entre la idea de un campo tópico asociado a una dimensión rural *williche*, la revitalización de la lengua y la manifestación de las tensiones entre los diversos actores sociales actuales y, por otra parte, la dimensión discursivo-musical que da cuenta de la expresión en la obra de las premisas literarias.

En tal sentido, busco aludir al proceso de codificación del texto literario de la obra estudiada. De esta manera, se busca dar cuenta de cómo el texto de la obra cumple una función primordial, especialmente en lo que tiene relación con la categoría “integración entre el uso de la lengua mapuche y el español” y las razones que motivan dicha utilización. A continuación, se expone el texto de la canción *Masri ke we srüngi*:

Masri ke we Srüngi (Los diez nuevos colihues)

Leftrararu Hualamán

/: Masri ke we ipayen

Fachiantü llegüyen: /

/: Wiñosünguam,

Tayin üñüñ kewün mo : /

/: Masri ke we choyün

Petu tremüyen famo : /

/:Wiñowitrapüsrayam

Ka inkayalu tayin l'afken ka ko :/

/: Masri ke we srüngi

Eula witrayen:/

/:Wiñoweichayam

ka wiñoniefayilu tayin mapu:/

ka wiñoniefayilu tayin mapu

Masri ke we folil

Eula kimeltuayen

wiñotukuam

Wüle we ipayen

/: Al colihue azul

Sus manos le cortaron:/

/: y su sangre altiva

semillas regaron:/

/: Cuando fueron flor,

Las deshojaron:/

/: Luego, la tormenta,

y la pobreza, azotaron:/

/: y con el cuero duro

a la ciudad marcharon, :/

/: y diez nuevos colihues
de la tierra brotaron:/
de la tierra brotaron
Ahora sus hijos
debemos luchar
para que los nuestros
puedan cosechar.

Como se observa en el texto expuesto, uno de los principales aspectos a considerar se remite a la utilización de la lengua mapuche para la escritura de las primeras tres estrofas y el estribillo. La simetría entre el uso de la lengua mapuche y el uso del español –la canción es bilingüe-, pareciera responder a la necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural, por cuanto se equilibra la presencia de ambos idiomas y se enfatiza, en primer lugar, la lengua mapuche. Leftraru Hualamán se refiere a este respecto de la siguiente manera:

(...) por otro lado [es importante] la recuperación lingüística, el aprendizaje de la lengua, el *mapunchezugun* (sic). Entonces, dentro de ese proceso de reconstrucción completa, incluso, podría decirte que comenzó en el 2009 y recién como que lo terminé –porque nunca se va a terminar–, ya como pasos finales recién el año pasado, a finales del año pasado (E2-031015).

En esta línea, Pilar Álvarez-Santullano y Amilcar Forno (2008) mencionan en su artículo “La inserción de la lengua mapuche en el currículum de escuelas con educación intercultural: un problema más que metodológico”, las problemáticas asociadas a la progresiva pérdida de la lengua mapuche, especialmente en las

comunidades *williche*. En esta línea, señalan que la ridiculización de la lengua mapuche, especialmente en colegios, fue uno de los aspectos más relevantes en relación con la progresiva pérdida de dicho lenguaje durante el siglo XX. Esto se observa en un estudio de Gundermann et al. (2011), titulado “El *mapuzugun*, una lengua en retroceso”, quien reporta que, entre la región de Los Ríos y la región de Los Lagos, existe un 90,8% de las personas de ascendencia mapuche que no tiene competencia de la lengua, mientras que un 1,2% tiene competencia básica, un 1,3% media y un 6,7% alta. Los datos que se exponen en dicho texto son preocupantes, e impactan en la determinación de los músicos en cuanto a la definición de estrategias que contribuyan a la revitalización de la lengua.

Desde esta perspectiva, la revitalización y la recuperación lingüística mapuche parecieran ser necesarias, especialmente en generaciones jóvenes de hablantes. En relación con la recuperación de las lenguas tradicionales, Álvarez-Santullano y Forno mencionan lo siguiente:

La historia de fortalecimiento y revitalización de lenguas nos ha enseñado que este proceso ha sido posible en comunidades lingüísticas que toman conciencia y forma de comunidades políticas, en el que la lengua ha sido entendida como un derecho de la colectividad y en el que la minoría lingüística ha podido conseguir algún tipo de autonomía política, como ha ocurrido en los casos del francés en Québec, del hebreo en Israel y del catalán en Cataluña (Siguan 2001, citado en Álvarez-Santullano y Forno 2008, 12).

Esta autonomía política se encuentra estrechamente vinculada con la propuesta de Leftraru, por cuanto su actividad como músico denota una dimensión

colectiva que propicia la toma de conciencia que reportan Álvarez-Santullano y Forno (2008). De esta forma, el compositor se encarga de la problemática lingüística como acto de reafirmación de su identidad como mapuche *williche*. Por otra parte, es posible observar alusiones a los discursos de resistencia y, por ende, de reafirmación de la ruptura con los elementos hegemónicos de la cultura. Lo cual se expresa de la siguiente forma:

Ahora sus hijos debemos luchar,
para que los nuestros puedan cosechar (M6-030217).

Además, el músico relata de modo metafórico las problemáticas que surgen a propósito de los conflictos territoriales entre las comunidades mapuche *williche* y el Estado chileno.

Al colihue azul sus manos le cortaron
y su sangre altiva semillas regaron (M6-030217).

Como se observa, existe una posible relación entre los relatos asociados a discursos de resistencia y la reivindicación de la lengua mapuche como un elemento que apunta, principalmente, a descolonizar las prácticas musicales. El mecanismo más efectivo para este proceso de descolonización parece ser la incorporación del *chezugun* en una posición dominante al interior de la obra que, al ser una canción con textura de melodía con acompañamiento, enfatiza la dimensión literaria como principal portadora de sentido. En definitiva, la representación musical-literaria manifestada a través de la incorporación de la lengua mapuche en la obra, puede dar sentido a la idea de un campo semántico rural *williche*, que se constituye como mecanismo de revitalización de la lengua

mapuche y se posiciona como una representación urbana de un imaginario de ruralidad.

En la dimensión musical, cabe señalar la concordancia del ejemplo aquí citado con los aspectos relevados en puntos anteriores del presente capítulo. En esta línea, si se observa la tabla 6, es posible reafirmar la presencia de elementos idiomáticos de la cultura mapuche, como lo son el saltillo/saltillo inverso, la relación de corchea-negra y viceversa, y la utilización de métricas que intercalan divisiones ternarias con cifras indicadoras de carácter binario.

Además de los fragmentos citados en dicho apartado, se puede observar también una relación interesante en cuanto al formato de la obra, que me remite hacia las ideas esenciales de la nueva canción chilena. En este sentido, Juan Pablo González (1986), en su artículo “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, menciona que la nueva canción surge durante la década de 1960 como respuesta por parte de sectores estudiantiles e intelectuales –considerar aquí que el autor de la canción es estudiante de grado en Historia¹⁰⁴– y puso en valor la figura del campesino y del pueblo latinoamericano (p. 64), entendido en este contexto como el pueblo mapuche *williche*. Este imaginario de ruralidad que se observa en el género de la nueva canción, se ha reinterpretado en la visión *poietica* del músico, y tiene como efecto el fenómeno opuesto, es decir, la reconfiguración del género a partir de la negación de la estética trovadoresca como mecanismo de ruptura con las visiones esencialistas –en cuanto se tensiona la visión de música tradicional– y de la cultura urbana –al problematizar el

¹⁰⁴ Ver Anexo 1: Caracterización biográfica de los músicos entrevistados.

concepto de la nueva canción o nueva trova, como menciona González-, y adscribirse al *ülkantun* como género. Esto se observa a continuación:

| | |
|-------------------|---|
| Descripción breve | Si busca trova, aquí no la encontrará. Ésto es Ül'kantun. De ésto se desprende que no soy un trovador, soy un ülkantufü. Contactos: l.hualaman@gmail.com http://soundcloud.com/lefraru-hualaman |
| Descripción larga | ANTES DE LEER: Si usted busca trova o nueva trova chilena, se decepcionará bastante, porque esto es ülkantun, por lo que medir esto con parámetros de trova le traerá sólo frustraciones. Si por el contrario, está dispuesto a abrir su mente y aceptar que no todo individuo que pesca una guitarra es un trovador, bienvenido sea. Aplique http://tayinulkantun.blogspot.com/ por si no me cree. |

Ilustración 42: Fragmento de publicación en red social (sic)¹⁰⁵

La definición de Leftraru Hualamán como cantor mapuche, contribuye a la generación de este imaginario rural *williche*, en la reconfiguración de una práctica musical tradicional. Esto impacta en la adición de elementos organológicos de la cultura mapuche, como lo es el banjo *williche*, lo que se observa a continuación.

The musical score is for the piece 'Masri ke we srüngi' and is marked with the number 75. It consists of six staves. The top three staves are for vocal parts (Voz), each with the lyrics 'ma - pu Ma-sri ke we fo - lil, eu - la ki-mel - tua - yen wi - ño-tu-ku'. The fourth staff is for the Kultrun (Kul.), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the acoustic guitar (Guit. ac.), with chord markings Em, E, E, Am, E, Am, and D/A. The bottom staff is for the banjo (Ban.), which plays a melodic line with some accidentals.

Ilustración 43: Fragmento *Masri ke we srüngi* 1:28 – 1:35¹⁰⁶

¹⁰⁵ Fuente: Sitio de Facebook de Leftraru Hualamán (revisado el 5 de noviembre de 2017). La ortografía de dicha ilustración corresponde a lo expuesto por el músico estudiado.

¹⁰⁶ Ver track 4.

Como se observa, el banjo *williche* reafirma la idea rítmica del *kultxun*, al adicionar una línea melódica que se integra contrapuntísticamente con las voces masculinas. En esta línea, el uso del contrapunto vocal se observa como un elemento de combinación entre aspectos propios de nueva canción (Advis & González 1994) y la utilización de instrumentos musicales propios de las músicas tradicionales mapuche, como es el caso del banjo *williche*, que también se reporta en la ilustración 29. En cuanto a las tipologías de hibridación observadas, es interesante mencionar la presencia de la integración como tipo esencial en esta obra. Esto se visualiza, incluso, en el surgimiento de la categoría de integración entre el uso de la lengua mapuche y el español.

Para concluir, es necesario señalar que el campo rural *williche* se expresa en este caso como una metáfora romántica de la añoranza de lo rural, que apunta a la reafirmación de una identidad mapuche urbana y visualiza tensiones y problemáticas epistémicas desde la perspectiva de un mapuche urbano. La hibridación representa la lucha entre la cultura tonal hegemónica y la lengua indígena que busca, como mencionan Álvarez-Santullano y Forno (2008), desmarcarse de la asimetría que representa una visión esencialista de la lengua.

3.5 Conclusiones del capítulo

A partir de la información recolectada en los diversos materiales discursivos, es posible afirmar que los procesos de hibridación vienen a constituir herramientas que tienen por objeto recontextualizar las manifestaciones musicales mapuche en el ambiente social actual. A partir de estos usos se apela a diversas estrategias de

hibridación que se construyen mediante ejercicios de apropiación cultural, como sucede, por ejemplo, con la adopción de instrumentos musicales propios de la cultura mapuche –como se observa en el ejemplo de Leftrarú Hualamán– y también, en el caso de las representaciones de índole *mapurbe* mediante la apropiación de estéticas urbanas de alto valor social.

La apropiación cultural se observa a partir de la inclusión de representaciones musicales, que pudiesen constituir tópicos musicales asociados a la materialización de formas musicales híbridas, bajo la tipología de integración. Al parecer es una práctica común en la cultura *williche* y, según comenta uno de los entrevistados, constituye un elemento identitario elemental por cuanto se relaciona de manera estrecha con el contexto histórico del pueblo mapuche *williche*. De esta manera, la aplicación de la teoría fundamentada admite el surgimiento de nuevas hipótesis de estudio, como lo es la emergencia de procesos de apropiación cultural que pudiesen albergar tópicos musicales como los esbozados en el presente capítulo.

Junto a lo anterior, cabe señalar que la tipología de integración permite comprender las formas en las cuales se manifiestan dichas representaciones. En esta línea, la presencia de una estética dominante frente a una estética subalterna, permite dar cuenta de cómo se genera un proceso de apropiación cultural que adopta elementos del entorno urbano y globalizado, y los reinterpreta a partir de las nociones tradicionales de la cultura. En esto último, la lengua juega un rol determinante puesto que, a partir de la adopción de ciertos aspectos lingüísticos mapuche, se propicia la emergencia de una visión compositiva que otorga valor

al relato oral como mecanismo de preservación de las prácticas tradicionales. En este sentido, la resignificación del *ül* se consolida como una estrategia de hibridación que permite proyectar las manifestaciones de la cultura mapuche en formatos propios de los medios de masas.

A modo de reflexión, es interesante constatar cómo, a partir de los mecanismos de hibridación observados en el pensamiento epistémico y en las prácticas musicales de los participantes del estudio, se observa una superación de percepciones esencialistas de la cultura mapuche. Cabe cuestionarse si este fenómeno de distanciamiento de la dimensión museológica de la cultura mapuche es replicado al interior de las comunidades. Un acercamiento a la realidad de las comunidades rurales permitiría en estudios futuros contrastar las formas de producción creativa y epistemológica.

En relación con los mecanismos de hibridación y su finalidad en cuanto a la generación de discursos situados, se puede concluir que, en efecto, todo decanta en elaboración de formas de reafirmación étnica y en la emergencia de discursos de resistencia –lo cual se abordará de manera extensiva en el siguiente capítulo–, que otorgan valor agregado y funcionalidad social a un entramado relacional que se destaca por su flexibilidad en cuanto a la incorporación de visiones estéticas. De esta manera, los mecanismos de reafirmación étnica observados se relacionan con la aplicación de un principio de apropiación cultural que se visualiza en la utilización de estéticas propias de la cultura urbana, lo cual favorece la aparición de las estrategias de hibridación reportadas, principalmente en la incorporación de organología mapuche en géneros musicales urbanos, en la integración de

aspectos rítmicos de su música: en el uso particular de pies métricos yambo y troqueo, de métricas $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, y en la incorporación de la variante *williche* de la lengua mapuche.

En definitiva, la hibridación es observada como estrategia funcional, como un mecanismo que vehiculiza una serie de aspectos interpretativos y creativos que modelan el cómo el músico mapuche urbano se posiciona frente a su realidad. De esta manera, surge la aceptación de su espacio urbano, lo cual genera como resultado la emergencia de una visión reconstruida de su realidad urbana. Esto se expresa en la forma de posicionamientos de reafirmación étnica, como expuse en el presente capítulo y, por otra parte, como problematización de la relación entre discurso y práctica, a partir de la tensión relevada en su reflexión sobre la situación actual de las comunidades. Esto último se manifiesta en el surgimiento de discursos de resistencia que resuelven la tensión producida por la relación entre discurso y práctica.

4. LA MÚSICA URBANA EN TANTO
[CONTRA] DISPOSITIVO DE RESISTENCIA
SOCIOPOLÍTICA

4.1 Introducción

En este capítulo busco dar respuesta a uno de los planteamientos propuestos en la hipótesis de trabajo de esta tesis doctoral: la música puede funcionar como un dispositivo desde la perspectiva teórica de Foucault. Para confirmar este supuesto teórico, he decidido partir desde los resultados del análisis de las categorías “música como actividad sociopolítica” y “música como acto de resistencia”. Expondré, por tanto, la interrelación de esta categoría con el resto de códigos presentes en el proceso de análisis discursivo llevado a cabo en la fase inicial de la investigación. La fase de codificación axial me ha permitido vislumbrar las dimensiones sobre las cuales actúa el campo musical en las definiciones prácticas de los intérpretes. Para indagar sobre esto último, he apelado a uno de los cuestionamientos de Habermas (1993), señalado en su libro *El discurso filosófico de la modernidad*, que Fanlo (2011, 3) cita a propósito de la publicación de la *Arqueología del saber* de Foucault: “¿cómo se relacionan los discursos con las prácticas? ¿Es el discurso el que rige las prácticas o a la inversa?”. Según Fanlo, esto es resuelto con la incorporación del concepto de dispositivo que analizaré más adelante.

De esta forma, las redes semánticas que emergen como producto del análisis literario y documental, permiten visualizar los puntos de mayor importancia en la relación de los músicos con su contexto sociopolítico. Así, a lo largo de estas líneas, interpretaré desde perspectivas diversas, las categorías y redes semánticas resultantes del análisis del código “música como actividad sociopolítica” y “música como acto de resistencia”. Se entiende que estas se encuentran en

estrecha relación con los supuestos teóricos presentados en la hipótesis de trabajo, es decir, en torno a la relación de la música y su contexto social y político como expresión discursiva de un dispositivo foucaultiano (Agamben 2011; García Fanlo 2011).

Propongo, por medio de este capítulo, una estructura interpretativa llevada a cabo en dos secciones. En primer lugar, expongo de manera descriptiva la información recabada en las entrevistas y materializaciones discursivas recogidas en el trabajo de campo. La organización de esta información es llevada a cabo mediante la sistematización y organización de las categorías emergentes más significativas. Para esto he utilizado redes semánticas que permiten comprender de qué manera los conceptos se interrelacionan unos con otros, para luego teorizar sobre la base de dichas categorías. Posteriormente y en un nivel analítico, he procedido a teorizar sobre la base de los planteamientos teóricos de Foucault, Deleuze y Agamben. Las categorías estudiadas bajo la óptica del dispositivo foucaultiano, permiten dar cuenta de las nociones que subyacen al discurso y las acciones de los músicos participantes. Asimismo, se contrasta la reflexión teórica sobre los fenómenos observados en un nivel descriptivo con análisis a modo de ejemplo de algunas canciones que dan cuenta de las nociones observadas.

En definitiva, considero fundamental dar paso a instancias de reflexión teórica en torno a la interpretación de la información propuesta en estas líneas. Asumo que el proceso de interpretación de los análisis llevados a cabo durante esta tesis, me permite visualizar realidades situadas que desde su particularidad muestran los conflictos subyacentes en las sociedades contemporáneas, en las relaciones de Poder/Saber y su manifestación en las prácticas artísticas.

4.2 Música y resistencia: discurso sociopolítico

4.2.1 Antecedentes

Uno de los códigos con más incidencia en los procesos de análisis y mayor densidad constructiva es la categoría “música como actividad sociopolítica”. Considero que es un fenómeno de características semejantes a los reportados por Jacob Rekedal (2014a), quien menciona que la música popular urbana “ha ayudado a definir las identidades culturales, y las actitudes sociales y políticas durante cien años de historia regional” (p. 9). Rekedal observa que la incorporación del rap en la cultura mapuche es realizada mediante la recuperación lingüística –fenómeno ya abordado en el capítulo anterior– y su manifestación como género popular, es decir, su expresión práctica como movilizador de discursos situados en un lenguaje musical masivo.

Como fue mencionado en capítulos anteriores, la literatura respecto al diálogo entre la cultura mapuche y las manifestaciones de la urbe no es particularmente extensa. Al respecto, el estado de la cuestión de esta tesis doctoral coincide con la literatura planteada por Rekedal (2014a). Por esta razón, se puede mencionar que Linconao (2011) y Sepúlveda (2011) son, quizás, los estudios más significativos en la construcción de saberes nuevos sobre las manifestaciones urbanas mapuche.

Al retomar los conceptos fundamentales de este capítulo, comprendo que la posibilidad de entender a la música como un agente político no es nueva, y en el contexto chileno se cuenta con antecedentes sobre su estudio. Silvia Herrera

(2011a) es una de las investigadoras que aborda esta temática. En este sentido, Herrera (2011a, 11) menciona que: “(...) los estudios musicológicos (...) refrendan la importancia que ha ejercido y ejerce la política en la música, vehículo artístico-cultural significativo y de compromiso con las identidades sociales, tanto subjetivas como colectivas”.

Son interesantes las declaraciones de Herrera (2011a), ya que dan cuenta de la posibilidad de comprender a la música como un vehículo de narrativas que muestran realidades y subjetividades situadas. Considero oportuno mencionar a Jean Marie Donegani (2004), quien cita a John Blacking, el cual puntualiza que la música tiene una capacidad de transmisión dual: por una parte, de representar subjetividades y, por otra, de movilizar y agrupar colectividades en torno a tópicos específicos. Esta manifestación colectiva de la música se potencia en cuanto esta emerge como espacio de reivindicación social. Es este fenómeno el que da sentido a las prácticas musicales y discursivas que he recogido a lo largo del estudio, puesto que la lucha territorial mapuche *williche* es comprendida por sus participantes como una instancia colectiva.

Finalmente, planteo que la música urbana viene a manifestarse discursivamente en dos áreas: la sociopolítica -en tanto activismo- y la epistemológica, como discurso de resistencia cultural. Son, entonces, ambos conceptos los que dan cuerpo a los siguientes apartados, y que serán comprobados en su interacción con dos ejemplos que, según los relatos de los entrevistados, funcionan como evidencia de dichos procesos.

4.2.2 Música como actividad sociopolítica: el caso del *ngen kintuante* y los conflictos en la zona del río Pilmaiquén

La relación entre música y actividad política es constante en los estudios sobre estas manifestaciones al interior de la urbe. Silvia Herrera (2011b, 47-48) menciona, a propósito de la relación entre las prácticas musicales y políticas, que “lo social se tiñe con lo político y, si la música es un hecho social, no escapa a esta contaminación. Y así como la política está en todo acontecer humano, de la misma manera lo está la música”. De esta forma, entiendo que la música en tanto fenómeno social situado debe, necesariamente, incorporar en las dinámicas que rodean su contexto el factor político como una expresión de su realidad globalizada.

A partir de las instancias de codificación llevadas a cabo a lo largo de esta experiencia de investigación, he podido diseñar una red semántica que muestra la interacción de aspectos diversos del acontecer cotidiano de los procesos de activismo político en las prácticas musicales de los músicos comprometidos con la causa territorial *williche*. He decidido presentar esta red de códigos como un ejemplo que me ha ayudado a organizar los contenidos teóricos; asimismo, contribuye a la comprensión de la puesta en tensión de las nociones tradicionales de las culturas originarias. A continuación, presento la red semántica que da cuenta de las relaciones entre los diversos conceptos que emergieron en las etapas de análisis, y que están en juego al momento de comprender a la música como una actividad sociopolítica:

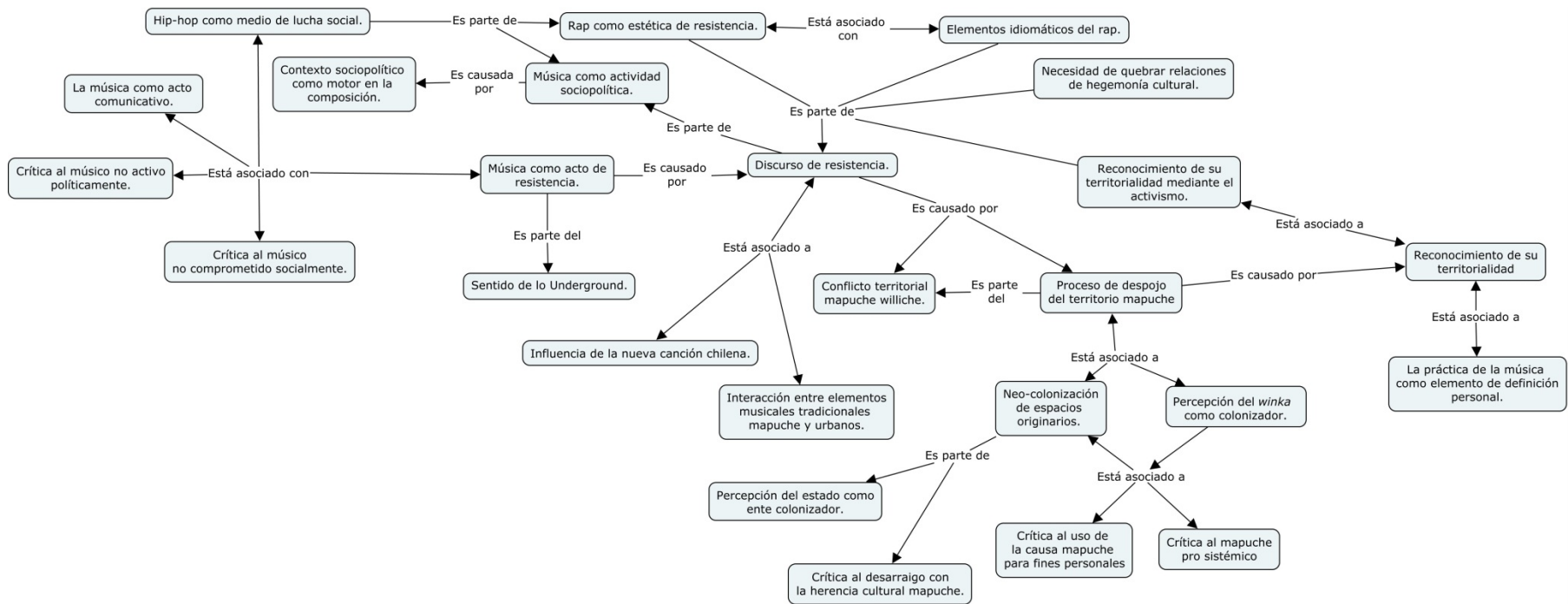


Ilustración 44: Red semántica general de “Música como actividad sociopolítica”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Fuente: elaboración propia.

Como se observa en la ilustración anterior, la interrelación de conceptos me remite a categorías ya analizadas en capítulos anteriores; por lo tanto, permite determinar que los acontecimientos sociales construyen realidades a partir de sus complejidades. De esta manera, para abordar la red semántica expuesta, he procedido a desglosarla en los conceptos que, según se ha constatado en las entrevistas y los documentos analizados, se muestran como los códigos decisivos en la relación de los músicos mapuche y la actividad política. Por lo tanto, no he profundizado en conceptos que tienen una mayor implicancia en los aspectos ya descritos con anterioridad o con procesos sobre los cuales me explayaré posteriormente en este trabajo.

En primer lugar, se divisa el nodo “música como actividad sociopolítica”. Considero que este punto es transcendental, puesto que muestra cómo se manifiesta la influencia del contexto social en los discursos de músicos urbanos. A continuación, he puntualizado –para su análisis descriptivo– la categoría antes mencionada y sus conceptos asociados¹⁰⁸:

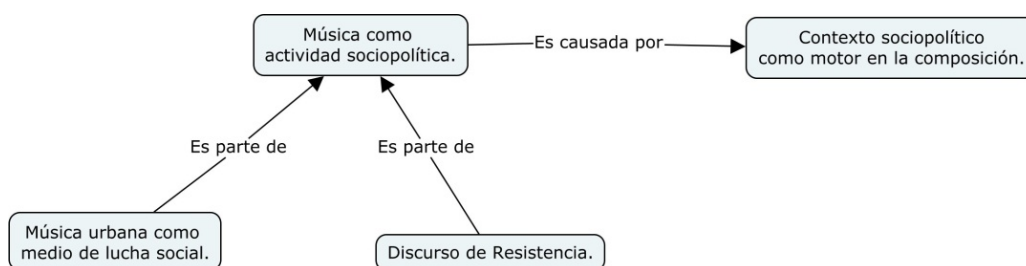


Ilustración 45: Conceptos asociados a “Música como actividad sociopolítica”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Como se observará en las posteriores ilustraciones, las diversas redes semánticas están diseñadas sobre la base de los conceptos principales que rodean a la noción de música como actividad sociopolítica. Si bien es posible observar que los conceptos se reiteran entre las diversas ilustraciones, la interpretación de estas y los códigos anexos dan sentido individual y muestran las diversas realidades que rodean un concepto.

¹⁰⁹ Fuente: elaboración propia.

Es oportuno señalar que la música entendida como una actividad política está estrechamente vinculada con su contexto: el músico declara que no puede desligar la realidad que lo rodea de sus manifestaciones musicales. En este sentido, se constatan diversas afirmaciones de los participantes que dan cuenta de lo relevante del entorno en su relación con la sociedad y la urbe. De esta forma, la resistencia y la necesidad de visualizar los sucesos sociales que aquejan a las comunidades mapuche, son las razones que hacen que sus prácticas musicales se orienten a la masificación y al acercamiento de tales conflictos. Como ejemplo de esto, Leftraru Hualamán menciona que, desde el año 2009, el contexto social toma fuerza como catalizador de las problemáticas de las generaciones jóvenes de músicos urbanos, a partir de los conflictos que se desarrollan en la región: “Uno de los conflictos que permitió también confluír tanta gente, en tanto a dar un apoyo desde lo musical, fue que el 2009 comienza a agudizarse el conflicto con el *ngen kintuante* (E2-031015)”.

Estimo necesario señalar que Internet ha sido el principal medio para la propagación de estas problemáticas. Es posible encontrar diversos sitios web que denuncian los acontecimientos que involucran a las comunidades mapuche. En tal sentido, el sitio mapuexpress¹¹⁰ es mencionado como un referente por Grillo (2006) en su artículo “Políticas de Identidad en Internet. Mapuexpress: imaginario activista y procesos de hibridación”. Al respecto, el autor menciona que este sitio funciona como un espejo de los fenómenos de hibridación en las sociedades contemporáneas y, por lo tanto, da cuenta de la superación de los esencialismos culturales y visibiliza sus problemáticas actuales. Este sitio web es uno de los más activos en cuanto al discurso de activismo político en el *ngen mapu kintuante*. En un artículo publicado en esta web, Catalina Manque (s/f) reporta sobre el conflicto en el *ngen kintuante*, situación que

¹¹⁰ <http://www.mapuexpress.org>. Revisado el 11 de febrero de 2017.

surge por la incursión de la hidroeléctrica “Pilmaiquén Sociedad Anónima” en el territorio mapuche sagrado, ubicado en el río Pilmaiquén, entre la región de Los Ríos y de Los Lagos. El *ngen kintuante* es un complejo religioso en el cual habitan, para los mapuche de la zona, los espíritus ancestrales que protegen el río y las comunidades. Es descrito por los antropólogos Martín Correa, Roberto Morales y Rodrigo Moulian de la siguiente manera:

La morada de *Kintuante* y *Kilen Wentrú* forma parte de un complejo sagrado en su uso ceremonial que constituye una unidad con el *eltuwe* (cementerio) y *ngillatuwe* (cancha de rogativa) (...) Los *renü* de *Kintuante* y *Kilen Wentrú* se producen por el afloramiento de aguas de una antigua vertiente subterránea que brotaba atrás del cementerio, cuyo curso conduce hacia el río Pilmaiquén. Su trazado constituye un camino espiritual que vincula a los *kuifikeche* (antepasados) con los *ngen mapu*. Los dos espacios forman una unidad orgánica, cuyo carácter trascendente debe cuidarse a través de la práctica periódica de rogativas (Correa, Morales y Moulian 2012, 4).

Mediante la cita anterior, puedo determinar que este lugar representa una instancia de suma importancia en la religiosidad *williche*; por lo tanto, su ocupación con fines no religiosos y los conflictos que esto acarrea se evidencian en la música que se escribe. Las fuentes indican que este conflicto no es nuevo, y tiene sus antecedentes en dos represas anteriores. Manque (2016, 48) menciona al respecto que:

El río *Pilmaiquén*, que significa golondrina en mapudungun, desagua en el lago *Puyehue* y se une al gran *Wenu Leufu*, el río Bueno, conformando un complejo y rico ecosistema fluvial que cruza de cordillera a mar el territorio *Williche*. En las aguas del *Pilmaiquén* ya hay construidas dos centrales hidroeléctricas. La primera lleva el mismo nombre del río, inaugurada en 1944, tiempos en que el Estado chileno continuaba su avasallamiento a las comunidades mapuche y el despojo de sus territorios. La segunda es la central *Rucatayo* que comenzó a funcionar en 2012.

Las implicaciones de la ocupación del territorio mapuche abren camino a la reivindicación protagonizada por éstos; es decir, a la toma –por parte de las comunidades mapuche en conflicto– de dichos lugares. Estos espacios de reivindicación territorial han demostrado ser un caldo de cultivo discursivo muy rico, ya que se ha observado que constituyen un motor para la producción artística. Se puede observar que, además de manifestaciones musicales, existen otras instancias artísticas urbanas que ponen en valor los procesos de tensión territorial que vive el pueblo mapuche y el Estado chileno.

A juicio de lo anterior, reitero la idea de que el contexto es indisoluble de las prácticas musicales, ya que propicia un espacio de construcción de imaginarios territoriales que es llevado a la práctica en instancias de activismo por parte de los músicos urbanos. Los conflictos territoriales son la base sobre la cual los músicos urbanos responden a sus imaginarios discursivos, lo que se manifiesta en sus composiciones. De esta forma, concluyo que la causa que determina a la música en tanto actividad política es el contexto como constructor de un imaginario situado y, por lo tanto, como motor creativo para las prácticas musicales. Esto queda expresado en la siguiente red de conceptos encontrados en los documentos estudiados:

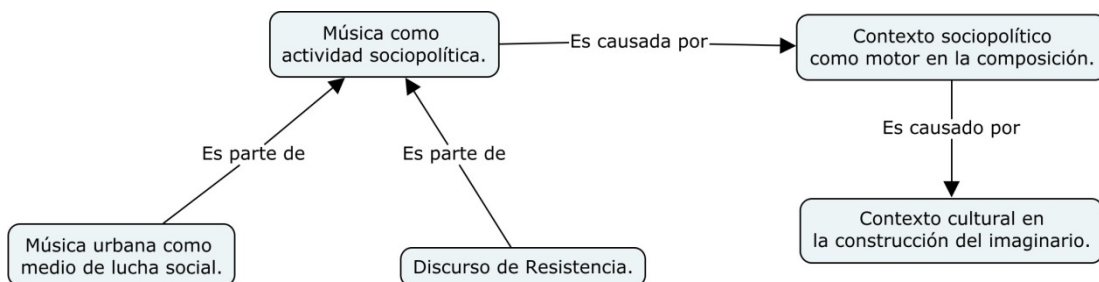


Ilustración 46: Relación del contexto cultural y político¹¹¹

¹¹¹ Fuente: elaboración propia.

Esta estrecha relación con el contexto social redundaba en la construcción de estrategias de activismo que se observan en sus espacios de circulación y en sus actividades extramusicales. Rigo Henríquez relata una experiencia que ejemplifica de manera clara la interacción de las prácticas musicales en procesos de activismo:

(...) interactuaba hartito con el movimiento de la Universidad. Integraba el movimiento indígena de allá, entonces había hartito contacto. En ese contexto estábamos, y escuchábamos la radio *po'* (sic), 'la voz de la costa', y nos enteramos de un conflicto que había en el año noventa y nueve, en el sector de Lago Ranco; la asociación *Calfulleo Huenumán* estaba siendo usurpada por un particular, por Ruiz, un empresario maderero. Sin pensarlo mucho acudimos a eso; fuimos a ver en qué se podía apoyar a la comunidad y terminamos quedándonos años allá y recuperando esas 118 hectáreas. Fue bonito eso, fue más la aproximación a la parte ideológica (E3-300116).

La experiencia relatada muestra una dimensión de conexión entre el discurso musical y su materialización en actos de reivindicación política-territorial. De esta manera, lo expuesto da paso al cuestionamiento de Habermas (1993) a Foucault (1976), por cuanto es necesario reflexionar sobre cómo los discursos repercuten en las prácticas.

En el plano de los espacios de circulación, se puede observar, en las siguientes imágenes, dos afiches que muestran a dos de los participantes del estudio (Natural es Estylo y Rigo Henríquez) en conciertos contra la ocupación y la construcción de una nueva central hidroeléctrica en el río Pilmaiquén (lugar donde habita el *ngen kintuante*).



Ilustración 47: Afiche de concierto en apoyo a movimiento mapuche¹¹²



Ilustración 48: Afiche concierto en apoyo al conflicto en Pilmaiquén¹¹³

Es interesante observar que, en dichos espacios, pareciera ser que las estéticas no tienen mayor relevancia, ya que se evidencia que estas conviven en favor de potenciar un discurso marcado –en este caso– por la oposición a la instalación de

¹¹² Fuente: AF-020215.

¹¹³ Fuente: AF-150715.

una nueva represa en el río *Pilmaiquén*. Sin embargo, es interesante notar la presencia de elementos visuales de la cultura punk, especialmente en la Ilustración 43. Junto a lo anterior, he identificado que los dos conceptos restantes –expuestos en la ilustración 40–, “discurso de resistencia” y “música como medio de lucha social” se encuentran vinculados de manera estrecha mediante la noción de música como acto de resistencia. Como se observa en las ilustraciones 42 y 43, la música como vehiculizador de discursos adquiere un significado especial por su rol dentro de los procesos de reivindicación de los territorios *williche*.

Los acontecimientos históricos en la relación de la cultura mapuche con el Estado chileno, desde la ocupación de la Araucanía durante el siglo XIX, han repercutido notoriamente en cómo los mapuche urbanos se relacionan con su contexto social y cómo se manifiestan respecto a las incursiones del Estado chileno en sus territorios ancestrales. Sepúlveda (2011) afirma que los procesos de reafirmación identitaria se enlazan necesariamente en los espacios de resistencia, como un espejo de lo que acontece en las realidades situadas. Puedo determinar que la actividad política responde a un imaginario que responde a un conflicto; es, por lo tanto, una manifestación en actos concretos que se condice con los discursos de este tipo. De esta forma, el concepto de actividad política que se menciona en este apartado, refiere necesariamente a la expresión en actividades extramusicales de las construcciones ideológicas de los músicos urbanos. Se puede concluir que la acción política a través de la música se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de resistencia, que se analizará a continuación.

4.2.3 Temas de resistencia cultural en el discurso de los músicos

Como consecuencia de la actividad política, propiciada en las prácticas musicales urbanas, he podido determinar que el concepto “discurso de resistencia” funciona como eje en la vinculación de dos aristas necesarias para entender la relación entre las concreciones artísticas y el discurso: primero, la comprensión de la música como un acto político, y segundo, la aceptación de esta como una estrategia de resistencia; es decir, una acción en función de dichos actos políticos. De esta manera, la música como acto de resistencia está relacionada, necesariamente, con la concreción en las prácticas musicales de un discurso de estas características. Es por tal motivo que la base del esquema de análisis que expongo, se centra en la relación discurso-práctica, determinada acá como discursos y actos de resistencia. Entiendo este concepto desde la noción de resistencia cultural. Mabel García Barrera (2006) menciona que en el campo literario mapuche es posible encontrar temas de resistencia cultural. Para definirlo apela a lo propuesto por el escritor Edward Said (2001):

Edward Said en su libro *Cultura e Imperialismo* (2001) ha llamado acertadamente “temas de resistencia cultural”. Con ello se refiere este autor a las “actividades, reflexiones y revisiones anticolonialistas” que actualmente los pueblos “subordinados” realizan sobre el devenir de su historia y las condiciones de imposición a las que fueron sometidos, invirtiendo así el relato que se ha legitimado sobre la penetración histórica, y exigiendo a los pueblos occidentales que se vean a sí mismos como representantes de culturas, e incluso razas, acusadas de represión, violencia y de crímenes de conciencia (Said 2001, citado en García 2006, 170).

En esta línea, la RAE define al concepto de resistencia como un “3. f. Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos

a los invasores de un territorio o a una dictadura” (RAE, 2016). Es interesante contrastar ambas definiciones, puesto que guardan muchos aspectos en común. Por una parte, coinciden en que esta noción surge desde la tensión entre un ente dominante y su contraparte dominada –en el caso de Said (2011), se refiere al pueblo palestino. Por otra parte, se observa que la noción de resistencia necesariamente implica un actuar desde el dominado hacia el dominante, lo que genera conflicto y tensión. Como se observa en la revisión histórica de la cultura mapuche, llevada a cabo en anteriores capítulos, es posible advertir que esta asimetría en las relaciones sociales y de poder ha acompañado a la cultura desde la llegada de los españoles hasta el día de hoy.

A partir de lo mencionado en el párrafo anterior, señalo que la relación entre el músico urbano, su discurso y su actuar, tributa a esta noción de resistencia cultural. Lo anterior se constató en la información recabada y dio origen al siguiente esquema que explicita las formas en las cuales los conceptos de territorialidad y resistencia se entrelazan con las prácticas musicales.

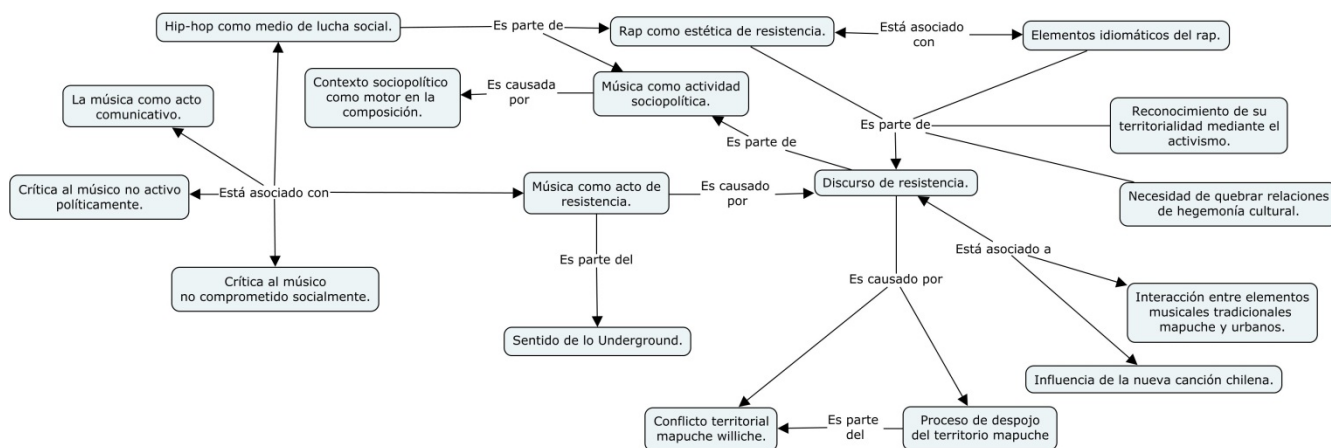


Ilustración 49: Red semántica de la categoría “discursos de resistencia”¹¹⁴

¹¹⁴ Fuente: elaboración propia.

Para un acceder a un análisis de detalle es necesario aislar los conceptos más significativos en esta relación de saberes. De esta forma, la reciprocidad entre discurso y actos de resistencia es el nodo fundamental que justifica el imaginario creativo de los músicos urbanos. Es posible subrayar que la incorporación de un discurso contestatario frente a las institucionalidades que dan forma al Estado chileno, constituye un nexo entre la categoría que se analizó anteriormente –música como actividad política– y la conformación de este nuevo nodo –discurso de resistencia–.

Como mencionaba en el párrafo anterior, si se analizan solamente los conceptos asociados a la categoría “discurso de resistencia”, se puede encontrar evidencia interesante sobre incorporación de algunas influencias musicales que contribuyen a dar forma a sus propuestas. Los datos recogidos indican que la influencia preponderante en los músicos urbanos mapuche *williche* decanta en el rap, la nueva canción chilena o la música chilena de raíz folclórica y la música rural mapuche en integración con las estéticas urbanas. Esto se observa en el desglose de dicha categoría:

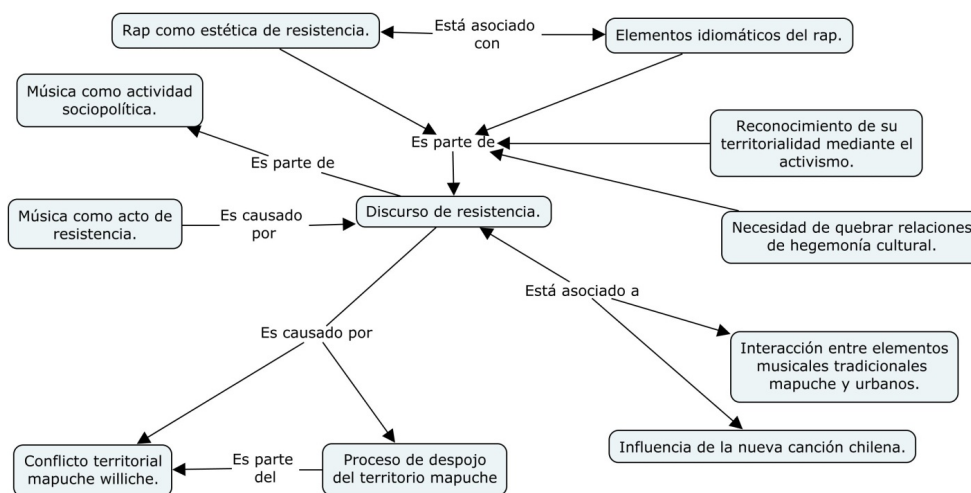


Ilustración 50: Conceptos asociados a la categoría “discursos de resistencia”¹¹⁵

¹¹⁵ Fuente: elaboración propia.

Es posible interpretar, en un nivel descriptivo, qué elementos dentro del lenguaje musical y de las construcciones de imaginario estético, han surgido en los discursos relatados por los músicos entrevistados. De esta manera, la concepción de música en tanto discurso de resistencia se encuentra asociada a tres elementos musicales relevantes:

- Influencia de la nueva canción chilena o la música chilena de raíz folclórica
- Influencia del rap
- Interacción de elementos tradicionales mapuche y urbanos

Como complemento de esta realidad, he podido observar que tales discursos de resistencia emergen como un elemento que permite representar lo *mapurbe* a través de las influencias musicales descritas por los músicos y expuestas en la ilustración anterior. Este concepto, entendido como campo *mapurbe*, da cuenta de una red de interrelaciones entre diversos elementos discursivos que permiten observar dicha imagen plasmada por David Aníñir en su poemario: la idea del mapuche urbano que lidia con las injusticias de un sistema capitalista que lo homogeneiza y lo discrimina por su origen étnico.

La influencia de la nueva canción chilena sobre la música urbana *williche* es evidente en los discursos relatados por los músicos entrevistados. En esta línea, el historiador Claudio Rolle menciona que:

[1]La Nueva Canción Chilena sirvió como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y contribuyó activamente en las actividades del gobierno de la Unidad Popular generando una producción de temas orientados a crear conciencia de la historia del movimiento popular, de las responsabilidades

planteadas por la vía chilena al socialismo y de crítica y comentario de la contingencia en el periodo de la gestión de gobierno de Allende (Rolle 2000, 1-2).

De esta forma, los músicos que surgen desde la instauración de la nueva canción chilena como movimiento artístico, buscan utilizar el discurso musical como una estrategia que permita exponer discursos y propiciar la toma de consciencia en relación con los ideales que la izquierda chilena de entonces pretendía plantear. Al respecto, según es comentado por Martín Bowen (2008), la politización del “neofolklore” que luego se posiciona en la cultura popular bajo el concepto de “nueva canción chilena”¹¹⁶, se perfila como agente que busca potenciar procesos de cambios radicales al interior de la sociedad chilena. Este evento es reconocido y valorado por los músicos entrevistados, puesto que de igual manera consideran que las demandas del pueblo mapuche requieren cambios estructurales en el esquema político y social chileno, lo que redundaría en una cercanía hacia las formas de expresión de la nueva canción chilena. Leftraru Hualamán menciona lo siguiente:

(...) por parte de mi papá, [tengo] mucha influencia de la nueva canción chilena. Toda mi familia por parte de mi papá es militante de izquierda, tradicionalmente del PS [partido socialista] o del PC [partido comunista] (...) [M]i abuelo paterno fue preso político, también fue adherente del partido comunista. No puedo negar ese entrecruce tampoco, no puedo, es imposible (E2-031015).

El espacio de influencia de la nueva canción chilena sobre la construcción de un proceso de definición estética es evidente en el discurso del músico entrevistado. Se

¹¹⁶Según es mencionado por Bowen (2008) en su artículo “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, el concepto de nueva canción chilena surge a causa de la realización, en 1968, de un festival homónimo en la Universidad Católica de Chile.

observa su vínculo con la estética y los ideales –no necesariamente compartidos por el músico– que pregona la nueva canción. Esto también es reafirmado por el músico: “A pesar de que me siento mapuche, no tengo problemas en considerarme heredero de ambas historias familiares (...) Es desde ahí, del *rakizuam*¹¹⁷ que permite eso” (E2-031015).

Leftraru Hualamán destaca que, dentro de su historia familiar, confluyen por parte materna la identidad mapuche *williche* y por parte paterna la herencia ideológica de la izquierda (como se evidencia en la cita anterior). De esta forma, es nuevamente el contexto –en esta ocasión familiar– el que determina en alguna medida las influencias estéticas que configuran el imaginario de los músicos.

En relación con el segundo punto, se observa la influencia del rap como estética de resistencia. En un plano general es necesario determinar sobre la base de la literatura disponible cuáles son las relaciones históricas y culturales entre los discursos de resistencia política y social, y las corrientes diversas del *rhythm and poetry*, comúnmente llamado rap. Si se observa la ilustración 45, se puede constatar que el ámbito territorial es igualmente sustancial en los discursos de este tipo, puesto que es la problemática que define este posicionamiento, el cual, como se advierte, se canaliza por medio de las influencias y los lenguajes musicales que se mencionan con anterioridad.

Desde otra perspectiva, se observan espacios de materialización de estos discursos de resistencia –cuestión muy entrelazada con la actividad política por su capacidad de llevar el discurso a actos. Esto se percibe en la siguiente ilustración:

¹¹⁷ El *rakizuam* es la forma en la cual el mapuche comprende y aprende del mundo y su entorno.

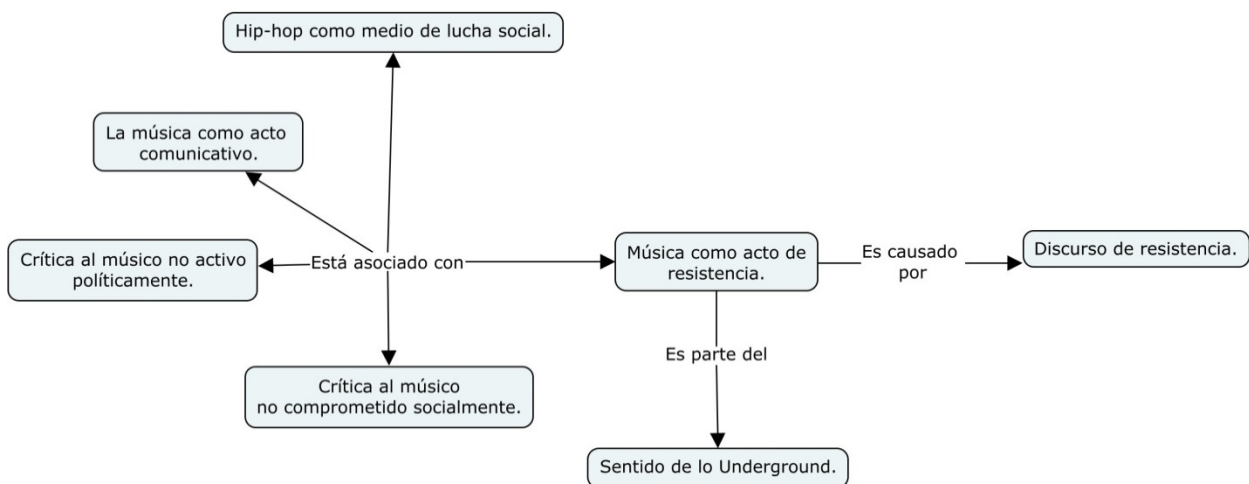


Ilustración 51: Materialización del discurso en la práctica musical¹¹⁸

En estas instancias, se observa el sentido comunicativo que posee la música popular urbana para los músicos, y la función activista y educativa que se desprende desde su concepción como acto de resistencia. Sepúlveda (2011) afirma que la música mapuche urbana –al menos en las localidades de la Araucanía– propicia instancias de comunicación que dan cuenta de los factores ideológicos que contribuyen en la conformación de discursos de resistencia. En este sentido, la comprensión de la música en tanto acto comunicativo se asocia necesariamente a otras afirmaciones surgidas en el análisis de la documentación. La dimensión educativa de la música popular urbana, en contextos de interculturalidad y resistencia cultural, resulta ser un fenómeno emergente que no había sido sugerido en una primera aproximación de este estudio. Si bien, en la problematización de la presente tesis se señala que las prácticas musicales *williche* urbanas han sido estudiadas anteriormente, en el marco de investigaciones sobre educación intercultural bilingüe (Forno y Soto 2015; Soto y Forno 2014), hasta ahora no había sido posible constatar la presencia de dicho fenómeno en la producción creativa de músicos mapuche.

¹¹⁸ Fuente: elaboración propia.

En esta línea, se observa que los actos de resistencia, entendidos como materializaciones de los discursos en actividades que no necesariamente dan cuenta de los aspectos políticos, permiten mediante la incorporación del plano educativo no formal (como es mencionado en el párrafo anterior) el surgimiento de conceptos determinantes en las relaciones estilísticas a partir de una función estratégica de la obra.

En esta línea, cabe señalar que, dentro del proceso de análisis de la información cualitativa, he encontrado obras que responden estilísticamente al género del rap y el rock –según lo relatado por los entrevistados¹¹⁹. En esta línea, dichos aspectos vienen a reafirmar la idea de la incorporación de un campo semántico *mapurbe*, que se materializa en la determinación de algunos aspectos que caracterizan al rock: la presencia de una narrativa discursiva –a nivel visual y textual- que apela a la resistencia y emerge como un llamado hacia la rebeldía, y la incorporación de representaciones musicales que pueden ser consideradas idiomáticas. En el campo musical es posible observar algunos aspectos representativos no absolutos, como por ejemplo la noción de *riff*. Dicho concepto se asocia a una práctica interpretativa de común usanza en el rock, lo cual lo transforma en una representación que da sentido al aspecto signifiante del tópico. Este tópico se puede advertir a través del siguiente fragmento de la canción *Álzate* de Rigo Henríquez.

¹¹⁹ Puntualizo que la adscripción a la estética rock es reportada por Rigo Henríquez; sin embargo, es posible observar que dicho compositor ha sido categorizado por parte de los medios como un cantautor de trova osornina. Para fines de este estudio se ha optado por utilizar las categorías estilísticas mencionadas por los músicos, entendiendo la dificultad existente para su definición (Frith 2914). A partir de la determinación de representaciones tópicas se busca entrelazar aspectos del discurso textual y musical con sus relatos personales.

Ilustración 52: Fragmento de *Álzate* de Rigo Henríquez 0:00-0:12¹²⁰

Como se puede observar, existe desde el punto de vista rítmico, un guiño a la representación de una idea a modo de *riff*. Dicho concepto es definido por Spicer (2011) como una idea rítmico-melódica que comúnmente tiene una duración inferior a la de un motivo, pero que sin embargo cuenta con una característica distintiva: usualmente es reiterada de manera repetitiva a modo de ostinato. Es, en efecto, esa característica la que se observa en dicho ejemplo, lo cual se confirma si la contrastamos con un ejemplo paradigmático, como lo es la introducción de la canción *Walk* de la agrupación norteamericana Pantera.

WALK

As recorded by Pantera

(From the 1990 Album VULGAR DISPLAY OF POWER)

Transcribed by Mike Jimerson

Words and Music by Pantera

Ilustración 53: fragmento de *Walk*, Pantera (Jimerson s/f)

¹²⁰ Ver track 5.

En complemento con lo anterior, es interesante observar cómo en el discurso del músico emerge la adscripción a rock. En esta línea, un músico menciona lo siguiente: “(...) Están varios ritmos y tipos de música, a mí me gusta definirlo como rock aun cuando los acordes y el ritmo te dicen que no es rock, porque el rock es eso, una liberación de *hueas*” (sic) (EW1 – 031115).

Asimismo, se observa que, a diferencia de las representaciones musicales expuestas en el capítulo anterior y asociadas al campo “rural *williche*”, en este caso se puede constatar una menor influencia de la organología mapuche, con la finalidad de reforzar lo urbano. En tal sentido, en el caso de las representaciones *mapurbe*, no se observa la adopción de instrumentos propios de la cultura mapuche tradicional. Esto se expone en la siguiente tabla:

| Obra | Autor | Instrumentos mapuches utilizados | Campo semántico |
|------------------|--|--------------------------------------|-----------------|
| <i>Melipulli</i> | Natural Es Estylo y Luanko Minuto Soler | No se observa el uso de instrumentos | <i>Mapurbe</i> |
| <i>Álzate</i> | Rigo Henríquez | No se observa el uso de instrumentos | <i>Mapurbe</i> |

Tabla 8: presencia de instrumentos musicales mapuches en la muestra¹²¹.

Las representaciones asociadas a la dimensión *mapurbe* parecen no tener relación directa con la utilización de organología mapuche. Esto último radica en que el discurso de los músicos de géneros urbanos, sustenta su narrativa a través de la expresión de un imaginario asociado a la dimensión literaria de su música. Lo cual se observa al momento de categorizar las fuentes.

¹²¹ Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con lo expuesto en el párrafo anterior, se puede concluir que el significante de dicho campo tópico se encuentra asociado a dos aspectos: el musical –a partir de la tipología hibridatoria de integración- y el discursivo-estético – mediante la incorporación de un discurso que reafirma aspectos étnicos. En el plano del significado, se revela particularmente útil el concepto de *mapurbe*. Como se menciona en el capítulo anterior, dicho concepto fue utilizado por el poeta urbano David Aníñir y ha sido estudiado por Echeverría (2013; 2014), quien menciona que las bases del artista *mapurbe* surgen producto de los complejos procesos de integración de los mapuche en la sociedad urbana. A raíz de las problemáticas identitarias que surgen a propósito de la discriminación étnica y de los estereotipos negativos que florecen a través de los medios de comunicación masiva, emerge una figura conceptual que permite dar cuenta de un perfil de artista que demuestra su descontento con las estructuras sociales que lo albergan. En esta línea, el artista *mapurbe* no se vincula necesariamente a las prácticas tradicionales de la cultura mapuche; por el contrario, se asume como urbano y expresa desde su realidad situada una postura política respecto a los procesos sociales que acontecen y acontecieron en el mundo mapuche.

La definición del significado está asociada a la transferibilidad del concepto *mapurbe* utilizado en los estudios literarios, por cuanto me otorga un marco referencial que da sentido a las representaciones observadas. Es por esto que el uso de aspectos conceptuales que poseen la capacidad de ser transferidos a un fenómeno distinto, da sustento desde el punto de vista teórico al planteamiento de un modelo interpretativo de las categorías que surgen al analizar cualitativamente la información recabada en el trabajo de campo.

4.3 Música en función de dispositivo

4.3.1 Antecedentes

Es posible constatar una dimensión diferente en la expresión práctica de la música urbana. A partir de la revisión de las entrevistas, se ha analizado la función de la música *williche* urbana como dispositivo. Como he mencionado en párrafos anteriores, a partir de las definiciones de Agamben (2011), Deleuze (1990) y principalmente Foucault (1976), entiendo que las dinámicas sociales en el campo de la música pueden ser explicadas a partir de la noción de dispositivo. En este apartado busco argumentar de qué forma la música urbana mapuche *williche* se expresa como un dispositivo en su funcionamiento. Para esto he organizado este apartado sobre la base de la definición de los antecedentes en torno a la música urbana como dispositivo. Me he centrado en una experiencia en particular, y he abordado en menor medida las definiciones teóricas de dispositivo –puesto que ya se ha discutido in extenso en los capítulos anteriores. Posteriormente, he decidido utilizar como ejemplo la obra *Melipulli*, de Natural es Estylo y Luanko Minuto Soler. A partir del análisis textual de la obra, busco dar cuenta de la manifestación de la música como un dispositivo, es decir, exponer la función estratégica de esa canción en un contexto situado.

A partir del análisis de experiencias previas y del planteamiento de la hipótesis de esta tesis, surge la inferencia respecto a la posibilidad de comprender a la música en tanto práctica discursiva como un dispositivo foucaultiano. He definido en varios pasajes de esta tesis doctoral al dispositivo; sin embargo, es su ambigüedad en cuanto a una definición categórica lo que le otorga versatilidad como

conceptualización de las relaciones de poder. Considero fundamental comprender de esta manera los procesos discursivos relatados en los apartados anteriores, puesto que es el dispositivo el que viene, como menciona García Fanlo (2011) a:

(...) resolver uno de los principales cuestionamientos que le hicieron a Foucault luego de la publicación de su *Arqueología del saber* y que Habermas resumió en las siguientes interrogantes: ¿Cómo se relacionan los discursos y las prácticas? ¿Es el discurso el que rige las prácticas o a la inversa? ¿Cómo debería pensarse la relación discurso-práctica? ¿Como una causalidad circular? ¿Base-superestructura? ¿Interacción entre estructura y acontecimiento?

Procederé a profundizar en estos planteamientos –que habían sido expuestos parcialmente en la introducción de este capítulo–, puesto que es fundamental reflexionar sobre cómo el concepto de dispositivo viene a responder a los cuestionamientos de Habermas en tanto relación de práctica y discurso. Esta noción busca explicitar los nodos constituyentes a estas redes de saberes que demandan generar subjetividades y dar cuenta de relaciones de poder. Esto lleva a preguntarme: ¿Es posible utilizar la música popular urbana como un dispositivo? ¿Forma parte de alguno?

Para responder esto es necesaria una reflexión inicial respecto a la música en tanto dispositivo. La literatura actual no tiende a dar una respuesta sencilla a dicho fenómeno; no obstante, el análisis de este concepto en la obra de Foucault me permite determinar si, en efecto, los acontecimientos que he observado en los discursos y las prácticas declaradas por los músicos se encuentran en esta línea. Definí de manera parcial en la hipótesis de trabajo de esta tesis doctoral el concepto de dispositivo; por lo tanto, es hora de desglosar dicha delimitación y observar cómo

se incorpora en los fenómenos que se han relevado a lo largo de este camino investigativo.

El filósofo Gilles Deleuze (1990) desglosa el dispositivo foucaultiano a partir de la concepción de este como un conjunto multilíneal. De esta manera, Deleuze describe las relaciones multilíneas que se presentan al interior del dispositivo de la siguiente forma:

Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones. Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son como vectores o tensores. De manera que las tres grandes instancias que Foucault distingue sucesivamente (Saber, Poder y Subjetividad) no poseen en modo alguno contornos definitivos, sino que son cadenas de variables relacionadas entre sí (Deleuze 1990, 155).

La definición de Deleuze visualiza un poco mejor la naturaleza del dispositivo como cadena compleja que tensiona discursos, objetos y subjetividades. De esta forma, las dimensiones que menciona el autor antes citado, se relacionan en función del objetivo estratégico que menciona Agamben (2011) y Castro (2004). En una cita aludido por Foucault, Deleuze refiere al análisis de las máquinas de Raymon Russel; estas son descritas por Foucault (1976) como elementos que permiten “hacer ver” y “hacer hablar” (Deleuze 1989, 155). Como consecuencia, emergen las dimensiones que Deleuze releva en Foucault: Saber, Poder y Subjetividad.

En el pensamiento foucaultiano, el Saber implica una pugna entre el poder y las dinámicas de dominación que dan cuenta del poder. Montilla (2013, 1) menciona que “Foucault cree en una lucha de saberes donde la crítica opera como el agente que potencia la aparición de los saberes sometidos y de la sorda lucha a donde son confinados estos”. De esta manera, la crítica emerge como un elemento que visibiliza los saberes silenciados en estas relaciones de poder. El Saber, en este contexto, opera desde el poder sobre la base de la construcción de subjetividades. De esta forma se entrelazan los tres conceptos: El poder se pone en práctica a través de la generación de saberes dominantes –estereotipos, nociones duales de bien/mal– y la consecuencia de esto radica en la configuración de subjetividades, que son construidas sobre la base del discurso. Vásquez Rocca (2012, 8) define de la siguiente manera la visión de Foucault en relación con la puesta en práctica del poder:

Foucault apunta así a desarrollar las herramientas metodológicas que permitan comprender la historia de los discursos y cómo estos conforman subjetividades, es decir, de cómo a partir de los discursos es posible imponer ciertas verdades que se asumen como las válidas que deben ser repetidas en búsqueda de la sumisión de otros seres humanos.

En este sentido, la construcción de subjetividades permite la configuración e imposición de ciertos conceptos como verdades, lo que implica un acto de poder. Por su parte, Michel Foucault (1976), en *Vigilar y Castigar*, describe el funcionamiento de las cárceles francesas desde la óptica del panóptico. El concepto de panóptico surge en la literatura de Foucault desde la arquitectura de Bentham y viene a ejemplificar de manera eficaz el funcionamiento de un dispositivo a nivel social. La descripción del dispositivo panóptico es explicada por Foucault:

El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, esta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia (Foucault 1976, 203).

A partir de estos conceptos y definiciones, procedo a determinar de qué forma la música se incorpora en las dinámicas sociales y de poder. Me posiciono desde los planteamientos de Foucault, dado que estos contribuyen a dar una respuesta plausible a los supuestos teóricos que surgen desde el análisis de las categorías relacionadas con la resistencia cultural y las actividades sociopolíticas. De esta forma, se logra el objetivo de teorizar realidades situadas a partir de los relatos de los músicos y de la información que se obtiene de los medios de comunicación masiva y de las instancias de difusión virtual en las cuales los músicos dan cuenta de sus posicionamientos estéticos e ideológicos.

Finalmente, el comprender cómo se configura esta visión de la funcionalidad de la música permite entender, también, las maneras en las cuales se expresa el imaginario creativo y discursivo de los músicos.

La función como dispositivo de la música urbana mapuche está estrechamente relacionada con los hallazgos en el campo de la educación intercultural. Forno y Soto Silva (2015), en su artículo “Transiciones curriculares en educación intercultural: desde el rock y el hip-hop, al canto tradicional mapuche (*ül*)”, relatan una experiencia investigativa con docentes de educación intercultural bilingüe. A través de la aplicación de entrevistas a diversos docentes tradicionales¹²², se observó una intencionalidad en la configuración de diversas actividades que incorporan la música, y que pueden ser entendidas como dispositivos curriculares (Forno y Soto Silva 2015, 178). La incorporación de la música como dispositivo, en el contexto de la educación intercultural, implica la visibilización al interior de la sala de clases, busca producir un efecto estratégico –función básica del dispositivo para Castro (2004). Al citar dicho artículo se puede observar el relato de un docente tradicional que cumple la función de un dispositivo, ya que busca dar cuenta de una problemática profunda y que aqueja a las comunidades mapuche, a través de un lenguaje que incorpora la música. De esta manera, Forno y Soto Silva (2015, 180) mencionan que:

La “historia de Txen-txen y Kai-kai vilu” se sustenta en la utilización del *epew*¹²³ tradicional, abordado desde una óptica situada. En este caso la inclusión de elementos musicales derivados del *ül* permitió la generación de una actividad, que se instaura como un dispositivo curricular etnomusical, que excede lo discursivo, genera un efecto y cumple una función estratégica (Castro, 98-99). En la “historia de Txen-txen y Kai-kai vilu” se advirtió como función estratégica la emergencia de un discurso ligado al cuidado de la biodiversidad marina.

¹²² El concepto de docente tradicional se emplea para denominar a personas que desde las comunidades mapuche *williche*, se incorporan al sistema educativo chileno como profesores de cultura y lengua mapuche.

¹²³ El *epew* corresponde a un relato oral mapuche que, en la mayoría de los casos, es creado a partir de personajes ficticios con características de animales.

Entonces, también les conté que ahora la *Kai-kai* igual estaba enojada, con asunto este de la pesca indiscriminada, no cierto, de los productos que sacan estos grandes barcos, y todo eso va ahí, todo eso les va activando a ellos su *kimün*, entonces yo le dije que antes el mapuche solo recolectaba lo que iba a consumir, y si hacía algún trueque sacaba un poquito más, pero siempre pedía permiso y así se generaba, no cierto el equilibrio, que siempre teníamos comer, pero estos barcos que arrasan con todo, echan a perder nuestro fondo marino también, toda esa gran biodiversidad que tiene el fondo marino, muere, y cuesta mucho que se vuelva a recuperar. Entonces todo eso llevando una enseñanza, para el niño que está ahí pendiente, y que mejor írselo cantando (E1-1405).

La emergencia del evento citado me ha permitido visualizar la posibilidad de transferir dicha forma de generar un efecto a través del discurso musical, tal cual se observa en la descripción de la actividad citada en el documento de Forno y Soto Silva (2015). Si se considera tal supuesto, es posible que también se piense la música urbana como dispositivo en tanto se exprese como un mecanismo que pretenda generar un efecto y cumplir una función estratégica. Efectivamente, he observado dicha intencionalidad en alguno de los entrevistados.

A partir de lo mencionado con anterioridad, he determinado la presencia de la función de dispositivo de la música urbana mapuche. Esta función se expresa en el contenido discursivo de la obra. Por lo tanto, desde el punto de vista analítico, es el contenido textual-literario de los trabajos, el campo a analizar. Al observar lo que acontece en el caso de las agrupaciones de rap, se ha podido determinar que la emergencia de diversos espacios de diálogo al interior de la cultura hip hop, permite el surgimiento de la función de dispositivo. Esto se debe a que las dinámicas internas

en la cultura hip hop “puertomontina” permiten que se generen espacios educativos no formales. Asimismo, Natural es Estylo menciona en una entrevista que, desde su perspectiva y condición de profesor de Historia, entiende la función educativa del rap como un aspecto inherente al proceso creativo. Al respecto, se puede mencionar lo siguiente:

Investigador: ¿Tú le ves un fin pedagógico al hip-hop?

Natural Es Estylo: Todo el rato, si yo educo con la *hueá* (sic). Siempre lo he dicho: la sala de clases es un escenario, es la misma *hueá*. Voy a rapear y me voy a expresar, no de la misma forma; hay que adecuarse de acuerdo al contexto. Es el mismo fin, pero uso herramientas distintas para llegar a lo mismo [el acto educativo] (E1-240815).

En definitiva, la visión estratégica de la música como herramienta educativa, delimita su función de dispositivo en el contexto de circulación de la cultura del hip-hop.

4.3.2 Ejemplo: *Melipulli* de Natural es Estylo y Luanko Minuto Soler

A continuación, se presenta a modo de ejemplo la canción *Melipulli* de Natural es Estylo y Luanko Minuto Soler¹²⁴. He seleccionado esta obra puesto que funciona correctamente como un claro ejemplo de la dimensión de la música urbana mapuche como dispositivo. Bajo la premisa de que éste funciona como una red de relaciones que cumple una función estratégica, es posible mencionar a la última cita del punto anterior, donde se explicita la cualidad educativa del rap. A partir de esto surge,

¹²⁴ Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=9xlaC-hdc_A (último acceso 28 de mayo de 2018).

desde la perspectiva de sus cultores, la necesidad de masificar sus visiones personales respecto a la historia mapuche.

El análisis de esta obra se centrará en la dimensión discursivo-literaria, debido a que el contenido literario de esta es el aspecto que le otorga sentido. El lenguaje estético y el uso de una base estándar de rap, permiten comprender las proyecciones en cuanto a la necesidad de masificar a un público masivo (al interior de un movimiento *underground*).

La temática de la canción relata, desde la percepción de sus compositores, el proceso de transformación de la actual ciudad de Puerto Montt, desde su nombre mapuche *Melipulli* a su denominación actual. De esta manera, se cita al fenómeno de “chilenización” de la zona desde la perspectiva histórica mapuche, relatada en pasajes anteriores de esta tesis. A partir de esta premisa busco analizar el texto de la obra con la finalidad de comprender cómo se busca dar a conocer el conflicto desde un posicionamiento centrado en la concreción del objetivo estratégico de concientizar en torno a los eventos fundantes del conflicto mapuche.

Melipulli

Natural es Estylo y
Luanko Minuto Soler

Nos trataron de invisibles en todos lados,
porque según Colón el sur estaba despoblado.

Tanta soberbia europea en su acción,
según alemanes, aquí no había administración.

A mi *werken* y a su *weupife* desconocían,

no sean *barsas* en decir que cultura no había.

Su afán ciego de obtener riqueza,
es pobreza andar a *pata pelá* en la naturaleza.

Y comenzaron a borrar la sabiduría,
nombres mapuche de esta tierra se eliminarían.

Melipulli en el olvido quedaría,
ahora Puerto Montt, esta tierra se llamaría.

Pensaban que nuestro idioma era del diablo,
a tierras colocaron nombres de presidentes y santos.

Por colonos y chilenos *momios*,
si hablabas *mapudugún* te llevaban al manicomio.

Realidad cruda de 1850,
cazando como animales, esto no se cuenta.
Haciendas en Puerto Montt, Valdivia y La Unión,
así al mapuche lo convertían en peón.

Formatear la memoria es su deseo,
Newenche taiñ chiñ en mi fellitum creo,

[Traducción de sección improvisada en lengua mapuche¹²⁵]

En esta tierra, en este río
nosotros somos Melipulli
cuatro colinas o cuatro espíritus
somos del gran territorio mapuche

¹²⁵ Traducción: Juan Paulo Huirimilla.

Así dicen que nos llamaron
este es el extranjero ladrón

En esta tierra, en este río
nosotros somos Melipulli
cuatro colinas o cuatro espíritus
somos del gran territorio mapuche

Esta es nuestra identidad
Esta es nuestra identidad
[fin de la traducción]

Como se ha dado;
el Estado ha regalado las tierras
para el desarrollo de colonias extranjeras,
las cuales buscaron obtener más riquezas
debido a lo hermoso del sur y su naturaleza.

Trayendo máquinas y explotando los paisajes,
Cortando los bosques, generando mestizaje.

¿Dónde tú has visto que el Estado regale
las tierras y campos de las comunidades?

Si son ancestrales, y no de alemanes.

Muerte al colono Vicente Pérez Rosales.

Astilleros, cervecerías y aserraderos
fueron la economía de alemanes y cleros.

Aquellos que quisieron ganar más dinero,
 se olvidaron de las raíces de pueblos enteros.
 Valdivia y lo que es la provincia Llanquihuana.
 Mujeres pequeñas y damas son explotadas.

Inmigración selectiva, familias de afuera
 para que la tecnología explote la tierra.
 Como ejército actual, soberanía nacional.
 La fuerza castigo alemán de la agresión militar.

Es interesante constatar en el contenido del texto citado, la emergencia de los conceptos mencionados en el inicio de este capítulo. He determinado diferencias entre la función de dispositivo y la de un posible contradispositivo, puesto que el talante de las líricas representa un llamado a la toma de conciencia sobre los elementos que fundamentan las problemáticas mapuche *williches* actuales.

A partir del análisis de contenido literario de la obra, he identificado la presencia de seis categorías, agrupadas en la siguiente tabla según la densidad constructiva de cada una:

| Categorías | Densidad |
|--|----------|
| Interacción entre el uso de la lengua mapuche y el español | 6 |
| Alusión a la historia en el discurso musical | 5 |
| Percepción del <i>winka</i> como colonizador | 5 |
| Proceso de despojo del territorio mapuche | 5 |
| Uso de la lengua mapuche | 3 |
| Elementos idiomáticos del rap | 2 |

Tabla 9: Categorías de *Melipulli*¹²⁶

¹²⁶ Fuente: elaboración propia. Para ver con mayor detalle los indicadores asociados a densidad y fundamentación de los códigos/categorías relevadas, ver Anexo 5: Informe de códigos identificados.

Los nodos fundamentales son el uso de la lengua mapuche, como un recurso de apropiación del lenguaje musical urbano, y la mención del rol de la historia como agente fundante en la composición musical. He definido este último punto como medular para la construcción de sentidos respecto a la función de la canción como dispositivo. La reconstrucción histórica mediante la música es mencionada por Julio Rodríguez Frutos en su artículo “Música y enseñanza de la historia”. En dicho artículo, Rodríguez menciona que la música funciona como un “descondicionante”, en tanto permite la personalización y la generación de conciencia respecto a la realidad (p. 152). Como ha quedado en evidencia en la tabla 8, es posible observar que el nodo que articula la función de dispositivo de esta obra es la historia y la interacción con la lengua mapuche. En este análisis particular, esta categoría tiene una densidad constructiva de 5; es decir, se relaciona con tres conceptos distintos. Al ser una de las categorías que posee una mayor densidad –en este análisis particular– es óptimo posicionarla como el eje central en la construcción del entramado que da sentido al dispositivo.

Es, entonces, la premisa mencionada por Julio Rodríguez y constatada en el análisis de las categorías emergentes en la obra estudiada, que configura la función de dispositivo de la música en este contexto, y se visualiza en la siguiente red semántica:

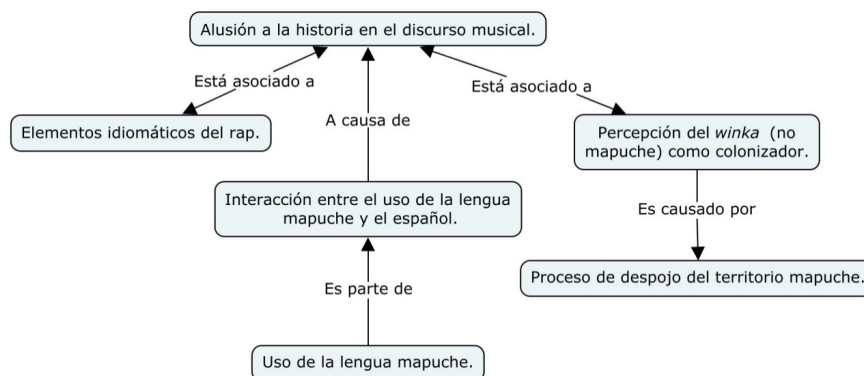


Ilustración 54: Análisis de *Melipulli* de Natural es Estylo y Luanko Minuto Soler¹²⁷

¹²⁷ Fuente: elaboración propia.

Como se observa en la red semántica expuesta, la memoria histórica es el punto de inicio para la configuración de la música en tanto dispositivo. Se aprecia que el relato de la dimensión literaria de la obra, si se analiza a partir de una perspectiva *poiética*, denota la intencionalidad de autor en cuanto a la transmisión de una visión personal de la historia mapuche. Esto supone un nodo muy interesante para la discusión de los sentidos de la música en función de dispositivo, puesto que, a partir de la inclusión de una visión personal del autor, se pretende generar conciencia y conocimiento en torno al desarrollo histórico de los procesos de migración y conflicto mapuche a partir de la colonización de la zona a fines del siglo XIX. El posicionamiento central de la narrativa histórica desde la perspectiva del compositor, muestra una forma de comprender el “ser mapuche” a partir de su cosmovisión. Esto se observa en el siguiente fragmento de la letra:

Su afán ciego de obtener riqueza,
es pobreza andar a *pata pelá* en la naturaleza (M2-031015).

La inclusión de estos aspectos muestra una perspectiva compositiva centrada en el autor. Es su visión de los hechos históricos y su comprensión de la cosmovisión mapuche, lo que organiza la construcción del discurso. La inclusión de elementos idiomáticos del rap, como el *loop* que acompaña en la base de la canción y su interacción con la lengua mapuche, permite potenciar, desde el punto de vista discursivo, el énfasis existente en posicionar a la obra como un elemento que genere un efecto estratégico. Asimismo, se observa la alusión a hechos históricos relatados en capítulos anteriores, y que dan a entender la función de concientización sobre la versión de la historia que surge en el compositor, y que identifica a algunas comunidades mapuche. En el siguiente fragmento, se observa una cita de un

fenómeno social común en la llegada de los inmigrantes alemanes al sur de Chile a finales del siglo XIX:

Realidad cruda de 1850,
cazando como animales, esto no se cuenta.
Haciendas en Puerto Montt, Valdivia y La Unión,
así al mapuche lo convertían en peón (M2- 031015).

Como se observó en el capítulo I, la llegada de la migración alemana al sur de Chile a mediados del siglo XIX y el estado de constante conflicto bélico que imperaba en la actual X región (Bernedo 1999), impactan de manera notoria en el discurso actual de los músicos urbanos. Cabe señalar que, si bien en esta canción alude específicamente a lo que aconteció con la colonización alemana, la región se vio afectada anteriormente por las batallas de la guerra de la Independencia y por los constantes terremotos que ha sufrido.

Si se continúa revisando el contenido literario de la obra, se constata la alusión a cuestiones históricas, es decir, interpretaciones del músico de los datos históricos relevados. Se observa también la declaración de un posicionamiento en torno a los hechos históricos relatados. De esta manera, el discurso y la interpretación personal de los acontecimientos, dan cuenta de una postura que busca ser masificada como función estratégica del dispositivo. Estas subjetividades son expuestas para ser divulgadas y se manifiestan en fragmentos como el siguiente:

¿Dónde tú has visto que el Estado regale
las tierras y campos de las comunidades?
Si son ancestrales, y no de alemanes.
Muerte al colono Vicente Pérez Rosales (M2-031015).

En tal sentido, el músico busca dar cuenta de su realidad y generar un efecto en la construcción de verdades a partir de su discurso literario. El uso del rap, como se menciona en apartados anteriores, al poseer un componente recitado se asemeja a la práctica del *ül* tradicional (lo cual se observa en la canción *ülkantun*¹²⁸ del mismo autor). Esto último contribuye a dar sentido a la elección de dicho género, que de alguna manera confirma lo informado por Rekedal (2014a, 14), quien señala que el rap surge debido a “la necesidad de actividades culturales dirigidas a la juventud mapuche en las poblaciones”. Esta aceptación social es el punto que otorga importancia a la utilización de esta música, en conjunto con la predominancia de este género como vehículo de protesta. Esto da respuestas al porqué dichas manifestaciones musicales mantienen una estructura típica del hip hop, que se construye sobre la base de una progresión armónica y un ostinato percusivo en superposición con un texto recitado. Dicho texto cumple la función principal y es enfatizado por el esquema rítmico que se expone a continuación:



Ilustración 55: Ostinato rítmico de *Melipulli* 0:11-0:18¹²⁹

En definitiva, la función de dispositivo surge por un esfuerzo de construir sentido en tanto generación de subjetividades a partir de la obra. Eso se realiza a través de la apropiación del rap como simil del *ül* tradicional, lo que genera dos efectos: la aceptación social de la estética, y el acercamiento a las prácticas tradicionales como mecanismo de resignificación.

¹²⁸ Ver canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=PP-jnYXsmuM&t=103s>. Revisado el 27 de marzo de 2018.

¹²⁹ Ver track 6.

4.4 Música en función de contradispositivo

4.4.1 La música urbana *williche* como contradispositivo del conflicto mapuche

Vergara y Foerster (2002) aluden a una construcción mediática del “mapuche rebelde” (p. 36) como ejemplo de la influencia de los medios masivos en la generación de estereotipos. En este sentido, lo establecido, determinado por los estereotipos del mapuche que suscitan los medios de comunicación masiva, los privados implicados en el conflicto y el Estado chileno, se entrelazan en un dispositivo que busca homogeneizar las diversas identidades presentes en el territorio. Esto me permite plantear la existencia de un dispositivo entendido como “conflicto mapuche”. De esta forma, la música no funcionaría como un dispositivo, sino más bien se instauraría como un contradispositivo.

El dispositivo que he denominado “conflicto mapuche” surge sobre la base de un entrecruzamiento de redes de saberes recabadas en los relatos de los músicos estudiados. He identificado que los estereotipos de la cultura mapuche forman parte de esta red al funcionar como una herramienta generadora de subjetividades. Esta problemática es planteada por Saiz, Rapimán y Mladinic (2008), quienes reportan en un estudio cuantitativo, la emergencia de estereotipos asociados a estudiantes universitarios mapuche. Si bien la población con la cual trabaja Saiz, Rapimán y Mladinic (2008) se sitúa solamente en el ámbito de los estudiantes universitarios, es posible identificar elementos que definen de manera concreta cómo se ve a la población mapuche desde una perspectiva externa. Los resultados del estudio dan cuenta de la presencia de los estereotipos que Saiz (1991) había planteado en una investigación anterior. Al respecto, menciona que estos en el mapuche contemporáneo se encuentran disgregados en cuatro líneas: primero, la categoría de

“buenos ciudadanos”; en segundo lugar, “indios que desean ser chilenos”; luego “indios flojos, conflictivos y borrachos”; y, finalmente, “gente silenciosa y desconfiada” (Saiz, Rapimán y Mladinic 2008, 28). Estos cuatro estereotipos dan cuenta de la percepción mayoritariamente negativa y paternalista sobre la cual se observa a la cultura mapuche. Estos estereotipos se encuentran aún vigentes a excepción de “gente silenciosa y desconfiada”. Junto a lo anterior, Saiz, Rapimán y Mladinic (2008) reportan la aparición de dos nuevos: “terroristas” e “injustamente privilegiados” (Saiz, Rapimán y Mladinic 2008, 37).

Como se puede observar en la descripción del estudio de Saiz, Rapimán y Mladinic, la presencia de estereotipos negativos sobre las comunidades mapuche, y la alarmante emergencia de los dos últimos (terroristas e injustamente privilegiados), dan cuenta de una suerte de ascenso en la tensión existente entre la visión de las personas que no pertenecen a comunidades mapuche y quienes se autoidentifican de esta manera. La percepción de dicho complejo de prejuicios surge desde el proceso de “chilenización” de la cultura mapuche a partir del siglo XIX, lo cual es mencionado en capítulos anteriores de esta tesis doctoral. De esta forma, el dispositivo que vengo a describir surge desde los conflictos decimonónicos entre el Estado chileno y las comunidades mapuche, a causa de la “chilenización” forzada de estos últimos. Esta tensión se ha perpetuado y agudizado por causa del despojo de los espacios territoriales –evento que también data del siglo XIX. Así, el surgimiento de estereotipos viene a dar cuenta de uno de los nodos constituyentes de esta red compleja que he determinado como dispositivo de conflicto mapuche, y se soporta y nutre por la continua construcción de subjetividades que propician los medios de comunicación masiva.

Profundizaré a propósito de los medios de comunicación masiva como constructores de subjetividades. En este sentido, existen diversas investigaciones que apuntan al rol de estos en la construcción de las realidades observadas en el estudio. Se puede mencionar a Maldonado y del Valle (2013) y Amolef (2004), quienes reportan antecedentes sobre las formas en las cuales el discurso que subyace en los medios de comunicación construye un conjunto de verdades asumidas por la sociedad. Amolef apunta hacia los diarios impresos, mientras Maldonado y del Valle relatan cómo el discurso mapuche, a causa del silencio de los medios de comunicación, se ha movilizó hacia espacios de difusión virtual (como es el caso de mapuexpress).

Incluir a la música en esta red de elementos que dan cuenta de procesos de tensión y Poder/Saber, es determinante para informar sobre las conclusiones de la hipótesis planteada en esta tesis doctoral. Si me remito a las definiciones de Agamben, Deleuze y García Fanlo, observo la presencia de un concepto que permite la inclusión de la música en el dispositivo conflicto mapuche: el contradispositivo. Si se entiende al dispositivo como una red heterogénea de relaciones que manifiestan la presencia de tensión entre sujetos dominados y dominantes a través de lo discursivo y no discursivo, es apropiado inferir la existencia de una contraparte que responda, en la lógica de la resistencia, a este dispositivo disciplinar.

Agamben reafirma la correlación entre el gobierno y el concepto de dispositivo. Su premisa fundante está en la construcción de verdades a partir de lo subjetivo. Cristian Molina menciona, a propósito de una revisión del libro de Adriana Hidalgo, que el gobierno resulta ser una perfecta materialización de un dispositivo. Al respecto, entiendo que las dinámicas sociales que se expresan en el dispositivo

“conflicto mapuche” dan cuenta de un proceso que se ha llevado a cabo a lo largo de la constitución y evolución de la república chilena desde finales del siglo XIX.

A partir de las observaciones y análisis de la información estudiada en este trabajo, he determinado que la música es utilizada como un contradispositivo. De esta manera, la utilización de lenguajes musicales urbanos como el rap, la trova o el rock, se sustentan en su capacidad de evidenciar las problemáticas que surgen a partir del dispositivo del conflicto mapuche. En esta línea, la música contribuye a poner en tensión las subjetividades generadas producto de la “chilenización” de la cultura mapuche que se observa en el devenir histórico de la relación entre las comunidades y el Estado chileno. Sobre la base de la puesta en tensión de la función estratégica del dispositivo del conflicto mapuche, las manifestaciones musicales se instauran como un agente que permite repensar las modalidades sobre las cuales funciona el andamiaje social propiciado por el Estado. De esta forma, el discurso de resistencia y la actividad política que expongo en los apartados anteriores, permiten ejemplificar la intencionalidad de este contradispositivo en la medida que la música funciona como un catalizador que contribuye a deslegitimar los discursos que surgen desde las instituciones hegemónicas. El contradispositivo responde discursivamente a los estereotipos impuestos por los medios de comunicación masiva mediante el uso de lenguajes musicales valorados socialmente. Es decir, se utilizan formas de producción musical híbrida como elementos que emergen desde la periferia del dispositivo del conflicto y que lo tensionan en su contexto situado.

Para comprender de mejor manera el planteamiento anterior, citaré una experiencia de Rigo Henríquez, donde relata la aplicación de dicho contradispositivo de resistencia:

Fui a la feria mapuche *williche* la otra vez, que se hizo abajo en *chuyaca* [sector de la ciudad de Osorno, Chile], que está hecha por una consultora y financiada por el Estado, donde participé; me dieron el espacio pa' tocar. Yo soy, como te digo, bastante crítico y ellos me dieron el espacio para eso. Me estaban pagando veinticinco lucas¹³⁰ a las cuales yo rechacé por una *hueá* (sic) de ética, moral (...) En esa feria pasó algo, como te digo, que son todos institucionalizados [los mapuche presentes]. Yo justamente canto lo contrario; canto a desinstitucionalizarse (...) y a liberarse, a adquirir la autonomía necesaria para poder vivir, *cachai*. Es curioso porque hay un tema que se llama "dirigente *charcha*¹³¹", donde yo hablo un poco que ese dirigente que necesita del gobierno, necesita de ellos para trabajar proyectos porque de otra forma no es respetado. Después se anda sumando en las campañas de las candidaturas, anda buscando votos (...) entonces era como cantarles en sus narices lo mismo. Entonces, antes de empezar el tema les dije: para qué me invitan si saben cómo me pongo (...) porque igual es fuerte cantarte algo así en tu cara (...) Y bien, resultó la *hueá* (E3-300116).

De esta manera, el cantar a dirigentes mapuche que –desde la perspectiva del músico– se encuentran inmersos en estos procesos de homogeneización, produce un choque que genera ruptura en el *status quo* de la institucionalidad y de las verdades socialmente aceptadas (producidas por el dispositivo mencionado). El mismo músico relató en dicha comunicación personal otra experiencia de similares características, pero que en este caso involucra de manera directa a los actores que están presentes en el conflicto mapuche:

Una vez me invitaron a una *hueá* de encuentro de cantores, acá en el centro cultural [de la ciudad de Osorno] y fue súper impactante para mi *hueón*, porque era como

¹³⁰ Veinticinco mil pesos chilenos (aproximadamente 35 euros).

¹³¹ Chilenismo que se utiliza para referirse a algún objeto de mala calidad.

una *hueá* antigua. ¿Te *cachai* [recuerdas] cuando hacían *hueás* en los colegios o en la Universidad y te ponían las autoridades adelante? (...) ahí había un *milico* [militar], un gendarme, un *paco* [policía], un cura (...) yo dije: dónde me vine a meter. Y claro, los otros cantando puras *hueás* del río, del cerro, de los pajaritos (...) todo bien. Era raro porque yo para cantar los temas los explico. Por ejemplo, tengo un tema que se llama “Detrás de la capucha”, que nace desde la reivindicación de tierras acá en *Pisu pisue*. Acá donde supuestamente habían quemado una cabaña y una casa (...) y estuvieron los *peñis* [hermanos] presos (...) En ese contexto nace esa canción. Entonces, yo les explicaba a los *weones* que cuando uno está en reivindicación de tierras hay tiempos muertos después de hacer la guardia, después de hacer la comida, después de recorrer tus puntos; como lo debe saber aquí el caballero que es *paco* o el caballero que es *milico*, a ellos les gusta hartó hacer guardias (E3-300116).

El relato anterior explicita el contexto en el cual la música urbana adquiere su sentido como contradispositivo. En este caso en particular, el posicionarse como músico frente a las caras visibles de las instituciones que ejecutan y actúan en función de las construcciones de subjetividades que potencia el dispositivo de gobierno, permite que sus prácticas performativas y discursivas efectivamente generen tensión y ruptura por cuanto el choque de ambas formas de construcción de realidad es inevitable. En esta línea, el músico refiere de manera muy clara sobre la importancia del arte como contradispositivo, como estrategia que permite descubrir las modalidades de control de un dispositivo.

El problema que tiene el músico, el poeta, el actor o el fotógrafo (...) cada persona que les sacó el rollo a los *weones*, es que saben que ya los descubriste. Yo creo que esa es la misión de toda persona que maneja un poco de arte: dejar al desnudo al sector de la sociedad que te está oprimiendo. Es como yo defino libertad; como darse cuenta

de que eres un oprimido. Si te das cuenta de que eres oprimido, comienzas a ser libre (E3-300116).

Estas declaraciones ejemplifican de manera muy clara la función del contradispositivo: desnudar las formas en las cuales se ejecutan las relaciones de Poder/Saber. Asimismo, el músico citado alude al panóptico foucaultiano por cuanto entiende que las instituciones que ejercen el poder visualizan sus discursos y, por tanto, responden al construir realidades a través de los procesos de subjetivación.

La expresión de este fenómeno en contexto contribuye a comprender cómo se manifiesta el discurso en las prácticas musicales. Asimismo, demanda la necesidad de clarificar cómo se observa en la construcción musical esta intencionalidad de desnudar las relaciones de Poder/Saber. En tal sentido, propongo ejemplificar a través de una canción de Rigo Henríquez, las problemáticas y los fenómenos que se han mencionado en este apartado.

4.4.2 Ejemplo: *Álzate* de Rigo Henríquez

Para ejemplificar los factores mencionados con anterioridad, es necesario realizar un ejercicio explicativo que permita dar cuenta de cómo se expresan en sus obras los discursos de los músicos estudiados. Según esta premisa, he seleccionado la canción *Álzate* de Rigo Henríquez¹³², debido a su mención en las entrevistas realizadas y a su pertinencia por la temática a tratar. Esta canción es mencionada por Henríquez como una de sus primeras aproximaciones a la actividad compositiva. Fue compuesta en el sector de Lago Ranco, en el cerro Tren-tren. La canción surge en el contexto de un proceso de reivindicación territorial *williche* que se extendió entre los años 1999 y

¹³² Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=HMNuXuVHDZ8&t=190s> (último acceso 28 de mayo de 2018).

2001 (D2-031115). Henríquez menciona que su conexión con los movimientos mapuche de la Universidad de Los Lagos motivó su acercamiento a las actividades de reivindicación de terrenos mapuche. De esta manera, los conceptos asociados a las categorías de resistencia relatadas en los apartados anteriores, otorgan un sentido basal al análisis de la canción.

El análisis se subdividirá en dos dimensiones: por un lado, (i) una discursivo-literaria de la obra y, por el otro, (ii) una discursivo-musical. A partir de esto he procedido a contrastar el discurso textual de la obra, con elementos del lenguaje y formato del trabajo, que contribuyen a determinar sus cualidades como contradispositivo.

i. Dimensión discursivo-literaria:

En un primer acercamiento, expongo a continuación un análisis desde la perspectiva discursivo-literaria de la obra:

Álzate

Rigo Henríquez

Mi pueblo comenzó a conocer el dolor
en manos de extranjeros que no tienen corazón.

No es tuya la tierra me dijeron,
la tierra es de ese gringo porque él tiene el dinero.

Álzate, no esperes más,
ese es el remedio a la respuesta que nos dieron.

Hay que pisar fuerte y sin temor,

la lucha hay que darla, aunque esta sea con dolor.

Proyecto aprobado con plata del Estado,
pero acá el *williche* sigue siendo expropiado.

Álzate, no esperes más,
ese es el remedio a la respuesta que nos dieron.
España y el Estado son lo mismo,
usurpan tierra donde nunca les ha correspondido.
Forestales, represas, carreteras,
más progreso pa'l *winka*, *winka* que quiere más tierra.

Álzate, no esperes más,
ya es momento de recuperar.

He procedido a la codificación de esta letra, en la que emergen las siguientes categorías de análisis:

| Categoría |
|--|
| Música como actividad sociopolítica |
| Discurso de resistencia |
| Proceso de despojo del territorio mapuche |
| Conflicto territorial <i>williche</i> |
| Percepción del <i>winka</i> como colonizador |
| Neocolonización de espacios originarios |

Tabla 10: Categorías presentes en *Álzate* de Rigo Henríquez¹³³

La decisión sobre la asignación de cada categoría se llevó a cabo con el objetivo de dar cuenta de los puntos más relevantes en la configuración del discurso escrito de

¹³³ Fuente: elaboración propia.

la obra. De esta manera, he podido observar que el eje fundamental de esta surge desde la comprensión de la música como un medio que vehiculiza discursos de posicionamiento político. A través de esto, se observa una postura centrada en la resistencia, lo cual se aprecia en la siguiente red:

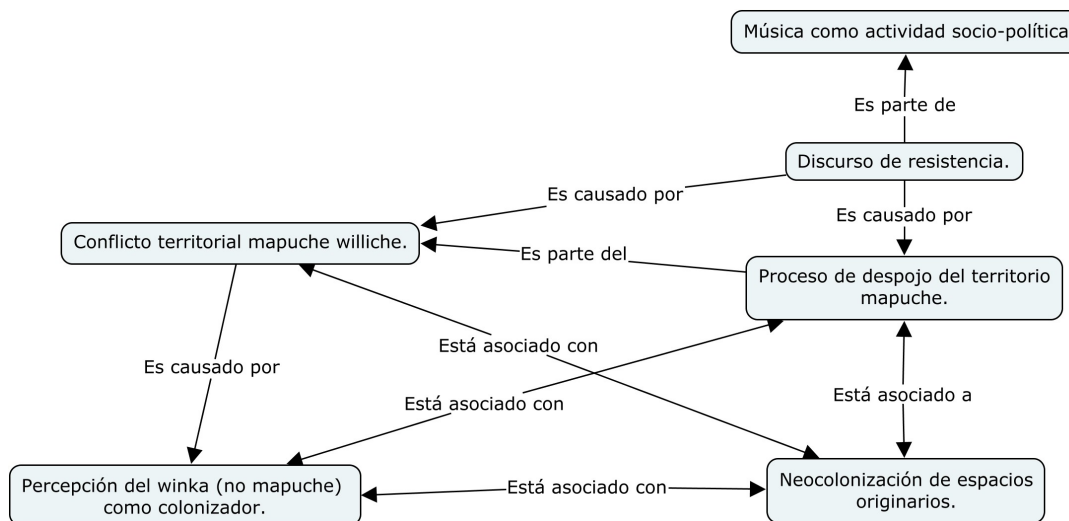


Ilustración 56: Red semántica de *Álzate* de Rigo Henríquez¹³⁴

Sobre la base de esta red semántica, se constata que el discurso de resistencia surge a partir de dos causas principales: el conflicto mapuche –entendido como las tensiones históricas con el Estado chileno– y el despojo territorial que ha sufrido la cultura mapuche. De esta manera, la efectividad del relato contenido en la letra de la canción surge por la mención explícita de estos fenómenos que aquejan a las comunidades. En este sentido, Henríquez plantea a la intervención extranjera como la principal causante de los conflictos:

Mi pueblo comenzó a conocer el dolor,
en manos de extranjeros que no tienen corazón (M5-060216).

¹³⁴ Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con estas declaraciones, se observa que la estructura del relato busca dar cuenta de una situación concreta. He determinado que *Álzate* tiene como objetivo en su constructo discursivo, desnudar las subjetividades respecto al discurso común sobre la llegada de migración alemana a la región de Los Lagos, a finales del siglo XIX. Esto queda explícito en la segunda sección de la primera estrofa.

No es tuya la tierra me dijeron,
la tierra es de ese gringo porque él tiene el dinero (M5-060216).

A partir de estas observaciones, el ejemplo se configura como contradispositivo en la medida que busca la ruptura de las subjetividades y del estereotipo del migrante europeo que se ha transformado en el discurso hegemónico¹³⁵ (al menos en la región de los Lagos). Este fenómeno particular muestra que el dispositivo del conflicto mapuche posee sus matices, por cuanto nos remite –en este caso– a procesos de subjetivación que se producen con el objetivo de posicionar en un estatus superior al inmigrante europeo, a partir de la formación de un estereotipo idealizado de éste. Al referirse a “gringo” se entiende que la alusión es en específico al inmigrante alemán y austrohúngaro que arribó a Chile durante el siglo XIX –específicamente entre 1859 y 1910–, principalmente a las comunas de Valdivia y Llanquihue. En su gran mayoría, estos inmigrantes eran campesinos, artesanos y comerciantes del oeste y del sur de Alemania¹³⁶ (Waldmann 1988). Esta figura del inmigrante alemán se ha mantenido hasta la actualidad, y su génesis es mencionada también por otro de los músicos entrevistados.

¹³⁵ Dicho estereotipo se relaciona con una visión positiva del migrante, en la cual se idealizan sus habilidades en materia agrícola y su disposición al trabajo. Esto impacta en una visión donde se entiende a los migrantes alemanes como trabajadores, mientras los mapuche representan lo contrario.

¹³⁶ Para profundizar sobre este aspecto conviene revisar a Waldmann (1988).

De esta manera, el discurso que subyace en la función de contradispositivo de esta canción, queda patente en los siguientes fragmentos del texto:

Álzate,
no esperes más,
ese es el remedio a la respuesta que nos dieron. (...)
Álzate,
no esperes más,
ya es momento de recuperar (M5-060216).

Posteriormente, Henríquez cita al Estado chileno y a España, y les atribuye características colonialistas –al igual que a la inmigración alemana. De esta manera, se puede sintetizar que esta canción busca visibilizar lo que desde la óptica del músico viene a perpetuar las tensiones existentes entre los grupos étnicos de mayor presencia en el sur de Chile. A partir de esta valoración, sintetiza a tales actores bajo el concepto de *winka* (no mapuche). Lo relatado se observa en el siguiente fragmento:

España y el Estado son lo mismo,
usurpan tierra donde nunca les ha correspondido.
Forestales, represas, carreteras,
más progreso pa'l *winka*,
winka que quiere más tierra (M5-060216).

A partir de la identificación de lo no mapuche o *winka* por parte de Henríquez, la discusión se centra en identificar las modalidades en las cuales la música expresa su condición de contradispositivo. Se observa que, en el caso particular de esta obra, se busca responder a dos aristas dentro de la red del dispositivo de conflicto mapuche: al *winka* como colonizador y al proceso de despojo territorial. La forma de romper con las subjetividades que se generan a partir de la interacción del no mapuche y los

espacios territoriales en conflicto (el cual, desde la perspectiva de Henríquez, se sostiene y valida bajo el argumento del progreso)¹³⁷, se visualiza mediante la interacción de un plano discursivo-literario –quizás el más significativo en función de los objetivos del cantante– y el estético musical.

ii. Dimensión discursivo-musical

Desde el campo musical se pueden establecer algunas interacciones entre elementos estéticos que permiten dar cuenta de la configuración de ciertos modelos de comportamiento musical que tributan al discurso literario de la obra. En este caso, no he analizado desde el punto de vista tradicional la obra de Henríquez, sino más bien, a partir de una perspectiva centrada en la configuración mental del paradigma estético de la obra. En este sentido, es de interés en esta reflexión el nivel *poiético* que menciona Nattiez (1990), puesto que da cuenta de las formas en las cuales la música adquiere sentido en sus fases de creación, a través del imaginario del compositor.

En función de lo planteado en el párrafo anterior, es posible determinar –a partir de los relatos de Rigo Henríquez– la intervención de dos elementos musicales determinantes: una estética cercana a los formatos de la nueva canción chilena y, por otra parte, un discurso ideológico y de circulación vinculados con el rock –que se representan a través del uso de características interpretativas semejantes, como es el caso del *riff*–. En este último punto es esencial constatar que, en el caso de Rigo Henríquez, su discurso de oposición a las institucionalidades establecidas y a la

¹³⁷ Se puede observar, en los relatos de los músicos, la existencia de una visión común en la cual se asume que la noción de progreso –desde el punto de vista convencional– implica un avance tecnológico en desmedro de territorios que han sido considerados como sagrados para las comunidades mapuche. Esta visión convencional surge como producto de los procesos de subjetivación que se construyen desde los medios de comunicación masiva y el discurso que permea las instituciones gubernamentales, educativas y culturales.

lógica de funcionamiento histórico del Estado chileno, se sustenta en el pensamiento anarquista:

Hoy día hay muchas críticas (...), no creo que mal intencionadas, pero críticas al fin, con respecto a que abrazo también el ideal libertario, el ideario anarquista para ser más preciso. Muchos me dicen que es contradicción *po'*, que es contradicción ser mapuche y ser libertario. Yo planteo que no *po' hueón*, no tiene nada que ver una cosa con la otra, o que tiene mucho que ver en términos de que la libertad no le corresponde a ningún pueblo, es algo transversal en la humanidad *po' hueón*. Todos somos libres, todos tenemos derecho a ejercer la libertad y buscar los mecanismos que nos liberen (E3-300116).

Como complemento de lo anterior, la relación de Henríquez con el rock se expresa también en un nivel *poiético*. En una entrevista concedida al sitio web Sur and Rolla¹³⁸, explica su relación epistémica con la cultura rock:

(...) a mí me gusta definirlo como rock aun cuando los acordes y el ritmo te dicen que no es rock, porque el rock es eso; una liberación de *hueas'*(sic) en esta triste y deprimida sociedad, con la letra le mandamos a *cagar*¹³⁹. Nosotros queremos vivir y vivir bien, lo defino un rock (SIC) piola (risas), piola pero fuerte a la vez por su letra, por eso es que yo digo "no soy ni poeta ni músico", como que estoy a la mitad de las dos *hueas'*. No me gusta irme en las *volas'*(sic) con las letras y hacerlas rebuscadas, musicalmente tampoco soy prodigio entonces es como rock, no soy tan pillo, pero intento hacerlo, aunque los decibeles no sean tan fuertes ni las notas tan rápidas (EW1-031115).

¹³⁸ Entrevista a Rodrigo (Rigo) Henríquez (s/f). Disponible en: <http://surandrolla.tumblr.com/post/113322903283/rigo-henriquez-felices-somos-cuando-logramos> revisado el 10 de febrero de 2017.

¹³⁹ Dicha expresión coloquial es utilizada en Chile para denominar la realización de una actividad o un acto sin medir sus consecuencias.

Si observamos estas percepciones del músico en relación con su propio trabajo creativo, es posible encontrar semejanzas con las representaciones estudiadas en el capítulo anterior de la presente tesis. En esta línea, la idea de un campo semántico *mapurbe* emerge a partir de la determinación de ideas rítmico-melódicas asociadas a estéticas urbanas como manifestación del contexto, y su relación con un discurso de resistencia. En este sentido, es primordial señalar que la idea de un músico *mapurbe* –entendido como un artista mapuche inserto en una realidad urbana, marcada por aspectos relacionados con la disconformidad social–, se traduce en la configuración de un imaginario que apela a ciertas ideas del rock y de la nueva canción chilena. Esta última influencia se observa a través de dos mecanismos: la instrumentación -voz más guitarra acústica- y la incorporación de ciertos gestos idiomáticos pero simplificados, bajo una estructura sencilla en forma canción (A B). Algunos de esos aspectos se visualizan en los primeros versos de dicha canción:

Musical score for "Álzate" by Rigo Henríquez. The score is in 6/8 time with a tempo of 60. It features a male voice line and an acoustic guitar accompaniment. The guitar part consists of a steady eighth-note strumming pattern. The lyrics are: "1. Mi pue-blo co-men-zó a co-no-cer el do-lor en ma-nos de ex-tran-je-ros que no tie-nen co-ra-zón. No es tu-ya la tie-rra me-di-".

Ilustración 57: Fragmento sección A de *Álzate*, Rigo Henríquez 0:00-0:20¹⁴⁰

¹⁴⁰ Ver track 7.

Sobre la base del ejemplo anterior, se pueden observar algunos atributos que superficialmente pueden remitirnos a la integración de un discurso asociado al rock, manifestada a través del *riff* y un formato cercano a la nueva canción chilena, en especial a ciertos aspectos asociados al formato de la trova –como lo es la utilización de la instrumentación guitarra y voz, la adopción de formas musicales sencillas y especialmente algunas características discursivo literarias como las alusiones al “pueblo” y a la imagen del “obrero” como eje articulador del relato musical. Lo anterior se puede contrastar con el siguiente fragmento de la tonada *Dos palomitas* de Víctor Jara:

The image displays a musical score for the song "Dos palomitas" by Víctor Jara. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 18, features a vocal line (labeled "Coro Fem.") and a guitar line (labeled "Guit."). The vocal line has the lyrics "sa ron que me pa-ré pa-ra ha-blar les." and is accompanied by guitar chords D, E/D, D, and E. The second system, starting at measure 21, features a vocal line (labeled "Coro") and a guitar line (labeled "Guit."). The vocal line has the lyrics "Tan cer-ca de mi pa-sa-ron que me pa-ré pa-ra ha-blar-les, que" and is accompanied by guitar chords A and E. The guitar part in the second system shows a regular, rhythmic strumming pattern.

Ilustración 58: Fragmento de *Dos palomitas* (1958), Víctor Jara

Un aspecto relevante a constatar en dicho ejemplo, radica en la diferencia existente entre la noción del *riff* que surge en la obra de Henríquez, y que se visualiza a modo de ostinato –definido por Spicer (2011)– y la estructura rítmica del rasgueo de tonada en el caso del fragmento de Víctor Jara. La regularidad de la sección de guitarra de la obra da cuenta de una intencionalidad que se expresa en un carácter interpretativo más cercano a su visión epistémica de la vida como seguidor del pensamiento libertario anarquista, por cuanto la regularidad se asocia a las características

idiomáticas de dichas prácticas musicales. Esto se observa además en la Ilustración 43, por cuanto se puede visualizar que, a pesar de constatar elementos cercanos a la trova (principalmente por la instrumentación de la canción), es posible observar en los afiches de la circulación de su trabajo, cierta cercanía con elementos visuales de la cultura punk. Esto reafirma su vínculo con la estética del rock.

Para concluir con el presente ejemplo, he determinado que los aspectos de etnicidad e ideológicos son los que determinan la función que tendrá la obra en contexto. A partir de sus experiencias personales y de circulación en escenarios de características diversas, Henríquez determina la intencionalidad del repertorio. De esta manera, entiendo que luego de establecer en su imaginario creativo la función de su música y el público al cual va dirigida, emerge de manera no intencionada una modalidad de acción que permite incorporar elementos estilísticos diversos, con el objetivo de generar o contrarrestar un efecto. Lo anterior se resume en el siguiente esquema.

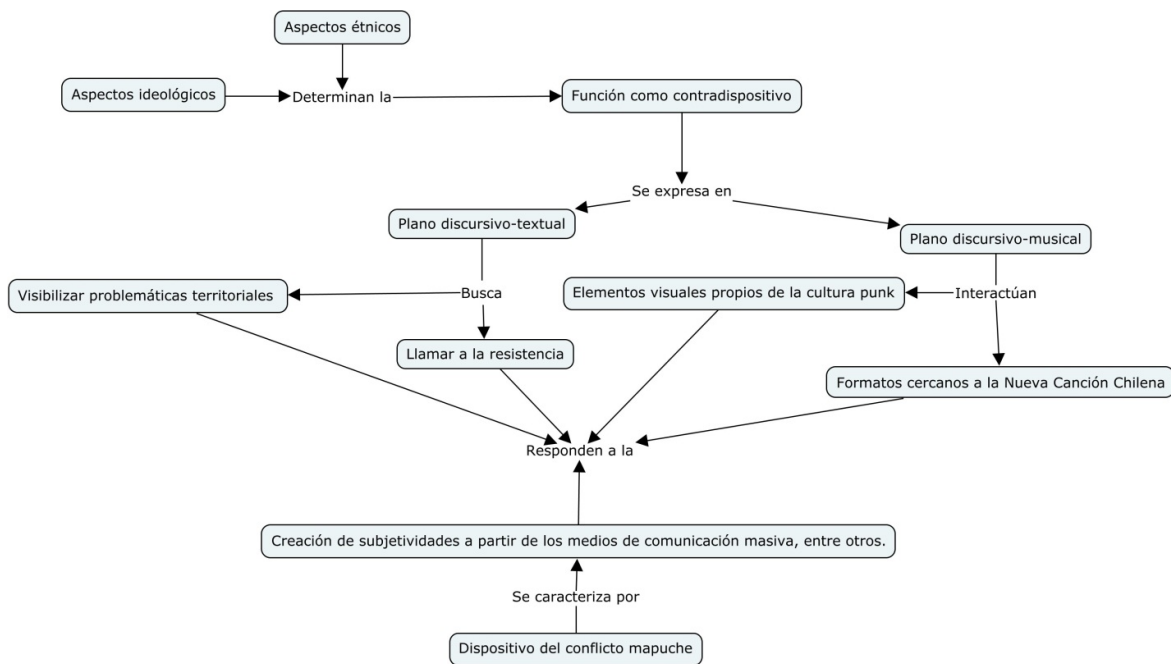


Ilustración 59: Función de la música como contradispositivo

4.5 Conclusiones del capítulo

Para concluir este capítulo, es necesario a modo de sumario, determinar los nodos más significativos en cuanto a los hallazgos que he expuesto en el presente trabajo. En esta línea, cabe destacar que la interpretación de la información, bajo el paradigma de pensamiento de Foucault, Agamben y Deleuze, me ha permitido proponer un modelo hermenéutico que contempla la relación de la música, el texto literario y su naturaleza indisoluble con el contexto —en correspondencia con lo planteado por Forno y Soto (2015). Es fundamental considerar que las aportaciones de dichas modalidades de interpretación nutren la categorización de las entrevistas y las diversas materializaciones discursivas, encontradas en las fuentes de información primaria.

En definitiva, las categorías asociadas al concepto de resistencia, muestran una fuerte inclinación hacia la concreción de un imaginario político cercano a las reivindicaciones territoriales que se han mencionado en anteriores capítulos. El músico mapuche declara estar estrechamente vinculado con el imaginario de resistencia en la comprensión de la música como hecho cultural complejo. A partir de esto, el músico busca materializar dicho discurso en acciones concretas. Estas acciones incluyen la composición de música en dos funciones: como dispositivo y como contradispositivo del conflicto mapuche. De esta forma, se puede sintetizar la pertinencia de las fuentes codificadas en su función de dispositivo o contradispositivo:

| Dispositivo | Contradispositivo |
|---------------------------|--------------------------|
| <i>Masri ke we srüngi</i> | <i>Álzate</i> |
| <i>Melipulli</i> | <i>Maikolpi</i> |
| <i>Ülkantun</i> | |

Tabla 11: Resumen funciones de las obras codificadas

Si se observa la función de dispositivo de la música mapuche, es posible encontrar en los compositores de música urbana mapuche, una forma de enseñar y construir subjetividades en una dimensión no formal. Esto plantea un inesperado nivel de cercanía con lo que acontece en la denominada “educación basada en el hip-hop” o *hip-hop based education* (HHBE). Dicho concepto se encuentra asociado al enfoque de la pedagogía crítica, la cual es mencionada por Debora Wong (2008), al hablar sobre sus experiencias de etnografía performativa. No es de extrañar el encontrar estrechamente asociado el hip-hop y la educación, en especial en la literatura angloparlante. Sin embargo, es muy interesante ver cómo dichos modelos se replican con variaciones en contextos tan lejanos.

Cabe destacar que la función de dispositivo abre la posibilidad de generar un nexo entre la manifestación musical intencionalmente compuesta para lograr un objetivo estratégico y, por ende, su función como dispositivo para crear subjetividades a partir del discurso del músico. Quizás, la corriente del *hip-hop based education* (Morrel 2002; Irby & Hall 2010) sea una orientación teórica que pueda contribuir en la ampliación de este campo de estudio que, a propósito de los hallazgos de esta tesis doctoral, parece ser un punto de atención. Se entiende como principio elemental de la corriente del *hip-hop based education* la aplicación del rap como recurso pedagógico en contextos de vulnerabilidad.

Por otra parte, si se analiza la función de la música en su condición de contradispositivo, es posible encontrar un entramado mucho más explícito en cuanto a su naturaleza disruptiva. El contradispositivo emerge como un agente que busca, desde la perspectiva del músico, llamar a la resistencia y romper con el ciclo de subjetividades formadas, a su juicio, por los medios de comunicación masiva. La expresión de esta premisa en la canción *Álzate*, utilizada como ejemplo en el presente

capítulo, es clarificadora en tanto visibiliza un llamado a la resistencia y a la reconstrucción de las individualidades a partir de la incorporación de elementos epistémicos que constituyen –en la visión de su autor– un imaginario creativo cercano a la nueva canción chilena y al rock.

Finalmente, la comprensión de estos fenómenos a partir de la noción de [contra] dispositivo, me ha permitido reflexionar y comprender cómo el principio de resistencia en la cultura mapuche se puede expresar en concreciones musicales sutilmente diversas. La línea que separa la función de dispositivo y contradispositivo está, entonces, determinada por la manera en que el compositor piensa su obra: como un llamado a la lucha o como una instancia de concientización. Ambas formas son coherentes con la visión epistémica de los músicos y sus posicionamientos individuales respecto al denominado conflicto mapuche, y sus matices inciden en las modalidades en las cuales dichas manifestaciones se expresan. Estas características de se puede resumir a través del siguiente cuadro:

| Música en función de dispositivo | Música en función de contradispositivo |
|---|---|
| Tiene una finalidad educativa. Busca concientizar sobre procesos de subjetivación y desmitificar los estereotipos del ser mapuche. Su aproximación a la descolonización se realiza a través del discurso histórico y de la puesta en valor de aspectos culturales como la lengua y cosmovisión. | Tiene una finalidad de resistencia. Busca romper con los procesos de subjetivación y homogeneización de la cultura mediante un llamado al activismo político. Su aproximación a la descolonización se realiza a través de un discurso de resistencia y de la apropiación de un lenguaje musical occidental con temáticas asociadas a los conflictos territoriales mapuche. Se entiende como respuesta al dispositivo del conflicto mapuche. |

Tabla 12: características de la función de dispositivo y contradispositivo¹⁴¹

¹⁴¹ Fuente: elaboración propia

CONCLUSIONES

Las conclusiones del presente trabajo han sido diseñadas sobre la base de los aspectos más relevantes determinados en la presente tesis doctoral. Desde un ámbito general, es interesante constatar que el presente estudio me ha permitido dar cuenta de saberes situados que se configuran a partir del análisis de las diversas dimensiones que contemplan las prácticas musicales en la ciudad, mediante el estudio de las numerosas formas en las cuales los músicos canalizan sus identidades discursivas y sus problemáticas étnicas. En cuanto al desarrollo de la presente tesis doctoral, cabe señalar que las conclusiones del presente trabajo se estructuran en los siguientes aspectos:

- a) Conclusiones del proceso de investigación
- b) Aportes al conocimiento del tema
- c) Limitaciones y proyecciones del estudio

En relación con el primer punto, los hallazgos de la presente tesis y el cumplimiento de los objetivos se pueden resumir a través de dos grandes temáticas: la hibridación y reafirmación étnica, y la emergencia de la noción de música y resistencia sociopolítica. En relación con el primer tema, se ha observado que los músicos entrevistados expresan su identificación con el mundo urbano. Esto admite una cierta lejanía con las nociones tradicionales del “ser mapuche” y los posiciona bajo una mirada opuesta a los esencialismos culturales (García Canclini 1990; 1996; 2000). Esta oposición a las perspectivas esencialistas podría suponer una tensión con las comunidades más tradicionalistas. Dicho fenómeno es interesante, puesto que implica la resignificación de conceptos tradicionales como, por ejemplo, el *üllkantun* –canto mapuche. A través de esto se da sentido a la hibridación al ser referida por los músicos como un elemento relevante y realizado de forma consciente. La resignificación de estos aspectos permite otorgar importancia a las prácticas de los

músicos mapuche y, además, favorece la emergencia de un sentimiento de autodefinición étnica.

Por otra parte, he observado que la reafirmación étnica surge en los músicos urbanos como una consecuencia de la resignificación de las nociones tradicionales a partir de la incorporación de elementos híbridos en sus discursos literarios, musicales y epistemológicos.

Como consecuencia de las tensiones reportadas, los procesos de hibridación y las tipologías que se encontraron –principalmente la integración (Holzinger 2002)– apuntan al diseño de una metodología que viene, en definitiva, a recontextualizar las manifestaciones musicales mapuche, al tomar como referencia y canal de difusión, los medios masivos propios de la ciudad. El surgimiento de estos relatos híbridos, a partir de una re-identificación con lo mapuche –manifestada en la incorporación de temáticas y elementos mapuche en contextos urbanos–, me ha llevado a determinar dos tipos de representaciones musicales híbridas, que han sido exploradas de manera preliminar a partir de una visión tópica (Ratner 1980; Agawu 1991). La posible emergencia de campos semánticos *mapurbe* y rural *williche*, abren un espacio para la comprensión de los significados y significantes en la expresión de estas tipologías de hibridación observadas a modo de integración (2002).

El impacto de esta estrategia de hibridación, manifestada a través de un género urbano dominante y una serie de aspectos de la música tradicional mapuche *williche* (como la métrica, la lengua e incluso algunas alusiones a géneros entendidos como tradicionales), requiere considerar la función que cumplen esta postura epistémica híbrida –que se manifiesta a través de los procesos de hibridación estudiados. A raíz de esto, he identificado durante el análisis de las percepciones de los músicos, que es la dimensión de resistencia como actividad sociopolítica la que genera sentido en

los aspectos funcionales. Los discursos de resistencia cultural (Said 2001) son observados en las diversas fases del presente estudio como la función principal de la música urbana mapuche *williche*. De esta forma, el músico declara su afinidad con la idea del imaginario de resistencia, como manera de comprender las problemáticas territoriales que aquejan a las comunidades tradicionales, lo cual muestra una comprensión de la música como hecho cultural complejo. A partir de esto, sus prácticas se expresan a través de dos modalidades: como dispositivo y como contradispositivo del conflicto mapuche (Foucault 1976; Agamben 2011; Deleuze 1990).

Es posible concluir que la comprensión del fenómeno musical en el territorio mapuche *williche* (sobre la base de las percepciones de los músicos) se encuentra, en efecto, asociada a la configuración del discurso musical como discurso híbrido y su funcionalidad a través de la perspectiva foucaultiana de dispositivo. En definitiva, el logro de los objetivos y los hallazgos más relevantes se pueden resumir a partir de la siguiente tabla:

| Objetivo general | Objetivos específicos | Familia | Referencias o modelos teóricos utilizados para la interpretación de los datos | Hallazgo asociado |
|---|---|-----------------------------------|---|---|
| Comprender cómo solistas y agrupaciones de música urbana en territorio mapuche <i>williche</i> perciben la relación entre | Determinar el sentido, desde la perspectiva de los músicos, de los procesos de hibridación presentes en solistas de música popular urbana con influencia mapuche. | Hibridación y reafirmación étnica | Holzinger (2002) para la definición de tipologías de hibridación Ratner (1980), Agawu (1991) visión tópica de las estrategias de hibridación | Emergencia de representaciones/ tópicos: <i>mapurbe</i> y rural <i>williche</i> |

| | | | | |
|--|--|------------------------------------|---|---|
| sus prácticas musicales y sus identidades tradicionales. | Generar un modelo que explique la dimensión poética de los músicos a partir de la aplicación de la teoría fundamentada como estrategia metodológica. | | Utilización del concepto <i>mapurbe</i> . | |
| | Suscitar procesos dialógicos con agrupaciones de música urbana que desarrollen su trabajo en la Región de Los Lagos, Chile. | | | |
| | Dar cuenta de narrativas personales que develen constructos ideológicos, culturales y políticos que influyan en sus procesos de construcción identitaria | Música y resistencia sociopolítica | Foucault (1976), Deleuze (1990), Agamben (2011): Interpretación de los discursos de resistencia a través de la noción foucaultiana de dispositivo | Emergencia de la noción función dual del discurso de resistencia como dispositivo y contradispositivo |
| | Generar un modelo que explique la dimensión poética de los músicos a partir de la aplicación de la teoría fundamentada como estrategia metodológica. | | | |
| | Suscitar procesos dialógicos con agrupaciones de música urbana que desarrollen su trabajo en la Región de Los Lagos, Chile. | | | |

Tabla 13: Resumen de los resultados del estudio¹⁴²

Como se observa en la tabla anterior, producto del análisis de los documentos primarios se llegó a la organización de los códigos en dos grandes familias. Estas familias responden al objetivo general de la tesis doctoral, que indica: comprender cómo solistas y agrupaciones de música urbana en territorio mapuche *williche* perciben la relación entre sus prácticas musicales y sus identidades tradicionales. A partir de la premisa de lograr comprensión respecto al fenómeno de la identidad

¹⁴² Fuente: elaboración propia.

tradicional en el contexto urbano, se han observado los mecanismos que contribuyen al logro de esta comprensión, que han sido expuestos en los párrafos anteriores.

Si me remito a la dimensión metodológica de la presente tesis doctoral, debo indicar –como reflexión del proceso de investigación– que el abordaje de diversas fuentes de información adicionales al trabajo etnográfico, me ha permitido tener una visión integrada de distintas formas de manifestación de las ideas discursivas de los músicos estudiados. Por otra parte, la determinación de un modelo metodológico basado en los principios de la teoría fundamentada, ha posibilitado cambiar mi visión tradicional de la investigación etnomusicológica. En este sentido, la distancia existente entre la etnografía tradicional y un modelo hermenéutico como la teoría fundamentada, permite generar hipótesis en el devenir de la investigación, bajo una estructura cíclica. Como se menciona en la revisión bibliográfica que he realizado en el capítulo 1.5.2, la presencia de estudios que utilicen aspectos de la teoría fundamentada, según una revisión realizada en revistas de corriente principal y repositorios de tesis, pareciera ser poco masiva –especialmente en lengua española. Por lo tanto, la inclusión de estos aspectos metodológicos en la presente tesis doctoral representa un aporte a la reflexión metodológica en el campo de la etnomusicología.

En cuanto a las hipótesis propuestas en el primer capítulo del presente trabajo de investigación, las he podido sintetizar de la siguiente manera:

H1. El uso de estéticas musicales urbanas en diálogo con las temáticas mapuche, da cuenta de una realidad que nace desde la resignificación de las prácticas tradicionales, comprendiéndolas ahora desde una perspectiva urbana, es decir, las estéticas como agentes que se encuentran inmersos en un

contexto que se confronta con el poder central, pero que se desmarca de la tradición esencialista.

H2. Estas manifestaciones musicales urbanas funcionan como dispositivos foucaultianos.

Desde esta perspectiva, las hipótesis planteadas como supuestos, que surgieron a raíz de publicaciones que he realizado anteriormente y de la reflexión propia del diseño de un proyecto de tesis doctoral, se han visto reafirmadas con base en la información recabada y estudiada a lo largo de la investigación. En tal sentido, la comprobación de las hipótesis trabajadas indica que, en primera instancia, es posible observar una resignificación de las prácticas musicales a través de dos aspectos: la comprensión del concepto de *ñil* y la revitalización de la tradición oral a través de la práctica del hip-hop. Esto se expone en el capítulo III de la presente tesis doctoral, donde se puede observar que la resignificación de la canción mapuche (*ñil*) responde a la interpretación de la esencia de dicha práctica, cotidiana, y de expresión de aspectos sociales, religiosos y épicos.

La resignificación implica la aceptación de la urbanidad; esto se visualiza en los géneros musicales que conforman la estética de los músicos estudiados, y responde a un proceso de apropiación cultural (Subercaseaux 1989). Esto último impacta en la construcción de una identidad urbana reformada, como menciona Ariel Gravano (2016), mediante la emergencia de una nueva noción de ciudad.

En relación con la segunda hipótesis, que nace desde las conclusiones del estudio de Forno y Soto (2015), es comprobada a partir de una interpretación dual de la noción de dispositivo. De esta manera, he planteado como supuesto que las manifestaciones musicales urbanas cumplen la función de un dispositivo foucaultiano en tanto

conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no. De esta forma se entiende al dispositivo como la red que se extiende entre estos elementos, posee una función estratégica concreta, y resulta del cruzamiento de relaciones de poder y saber (Agamben 2011, 250). Estas relaciones se entienden bajo la comprensión de la tensión entre el Estado chileno y las comunidades. El músico urbano interpreta esta tensión y la canaliza a través de un dispositivo que se constituye a través de la obra. En este caso, la música es el mecanismo que extiende una red entre el Estado y los discursos de resistencia, con el objetivo estratégico de desmitificar los estereotipos de la cultura mapuche –difundidos por los medios de comunicación masiva– como un mecanismo de educación informal.

Sin perjuicio de lo anterior, he encontrado una dimensión nueva, que guarda relación con la función de contradispositivo del conflicto mapuche. Dicha función surge a partir de la aceptación del conflicto mapuche y de los mecanismos de generación de estereotipos (Saiz, Rapimán y Mladinic 2008; Saiz, Merino y Quilaqueo 2009), como un dispositivo que se extiende en los medios de comunicación masiva; y en otras instancias con la función estratégica de homogeneizar una identidad chilena. Como respuesta a este dispositivo surgen los discursos de resistencia cultural que se materializan en la adopción de géneros musicales relacionados con dicha postura epistémica (rap, rock y trova). Estos vehiculizan relatos alternativos a la historia tradicional mapuche y manifiestan su postura respecto a los aspectos que afectan a las comunidades mapuche.

Además de los hallazgos mencionados en párrafos anteriores, es necesario evaluar las limitaciones y proyecciones de la investigación que da cuerpo a esta tesis doctoral. En tal sentido, por razones de resguardo de la identidad de quienes no indicaron de manera explícita su venia para ser mencionados en la presente tesis, no

todos los músicos estudiados han sido nombrados en la determinación de los ejemplos a trabajar. No obstante, se ha contado con un corpus significativo de información que ha permitido dar cuenta de los aspectos más representativos en la construcción de las identidades tradicionales y discursivas a través de la percepción de los músicos. Es relevante señalar que la escena urbana en el contexto geográfico estudiado es reducida en comparación con lo reportado, por ejemplo, por Rekedal (2014a y 2014b). Esta es una de las razones por las cuales, al momento de seleccionar la muestra inicial, opté por incorporar agrupaciones urbanas de estéticas diversas para ser introducidas en el estudio. Otra limitante que he encontrado durante el desarrollo de la presente tesis doctoral, tiene relación con la existencia de antecedentes reducidos sobre el arte en el contexto *williche*. Esto ha impactado en que los avances respecto a temáticas específicas relacionadas con la música, o de forma más genérica, el arte y las comunidades *williche*, se vean disminuidos. Quizás el punto más favorable es la existencia de estudios sobre literatura mapuche y educación intercultural bilingüe –línea de investigación que contribuyó a la definición de la temática a tratar en este estudio.

En el ámbito de las proyecciones del estudio, es elemental señalar que el análisis del fenómeno de la hibridación en el territorio mapuche a partir de la teoría de tópicos, puede resultar fecundo debido a la transferibilidad de ciertos conceptos asociados a otras disciplinas (como lo es el concepto *mapurbe*). En esta línea, un estudio más detallado respecto a las representaciones musicales que pueden constituir tópicos musicales y la profundización en la dimensión estética resultaría interesante como línea de investigación futura del presente trabajo. Por esta razón, los ejemplos, si bien no son exhaustivos, dan cuenta de la proyección de los resultados que surgen a partir de la teoría fundamentada y la transferibilidad de estas conclusiones.

Debido a la metodología utilizada, he centrado mi atención en la dimensión poiética, dejando el estudio sobre la recepción de la obra como un elemento que será abordado en futuras investigaciones. No obstante, este trabajo me ha permitido concluir algunos aspectos preliminares sobre la dimensión estética, que surgen sobre la base del análisis de las redes sociales de los músicos estudiados y de la observación mía en las diversas fases del trabajo de campo. Para esto, expondré sintéticamente los principales avances en relación con las dos familias de categorías reportadas en esta tesis doctoral:

1. Hibridación y reafirmación identitaria
2. Música y resistencia sociopolítica

En relación con la primera, se ha planteado a lo largo de los capítulos que la música y los procesos de hibridación reportados tienen una función de reafirmación identitaria a partir de la resignificación –para los músicos- de las prácticas tradicionales mapuche. Esto se observa al momento de revelar los comentarios de la recepción a partir de una metodología de redes sociales (Teves, Sáenz, Crivos & Martínez 2002). Esto ha permitido identificar que la reafirmación identitaria podría ser un fenómeno que se replica en sus auditores, por cuanto se observa el uso de un lenguaje y de conceptos asociados a la cultura mapuche, por parte de auditores que no se identifican necesariamente con nombres que permitan inferir su pertenencia étnica. Esto se observa en el siguiente ejemplo:

Te pasaste Rigo!!! este tema me hace llorar de
impotencia!!!
siga alzando su voz *lamiem*¹⁴³!!!!!! (V1-050218¹⁴⁴)

¹⁴³ En lengua mapuche: Hermano (dicho por una mujer).

¹⁴⁴ Fuente: Comentario de Youtube sobre una canción de Rigo Henríquez. Url: <https://www.youtube.com/watch?v=uv-a9CE1PMk>. Revisado el 11 de diciembre de 2017.

Este fenómeno ha sido observado durante el trabajo de campo realizado en el marco de la presente tesis doctoral, específicamente al establecer conversaciones con auditores al momento de asistir a conciertos. Por tanto, permite suponer como hipótesis futura, que la reafirmación identitaria a través de la música es un fenómeno independiente de la raíz étnica y se puede visualizar en los músicos como también en sus auditores.

En relación con el segundo punto, es posible ver de manera clara la interacción entre la hibridación y reafirmación identitaria, con la noción de resistencia sociopolítica. En este sentido, es relativamente sencillo observar la eficiencia de la función de dispositivo y contradispositivo. El ejemplo utilizado en el párrafo anterior indica: “este tema me hace llorar de impotencia!!!” (V1-050218). Como se observa, el receptor indica su conformidad con la noción de dispositivo de la canción, por cuanto ésta genera un efecto estratégico (impotencia como resultado de la concientización sobre las problemáticas territoriales). Asimismo, su función de contradispositivo se visualiza en el siguiente comentario: “Cada tema hecho por mi *peñito*¹⁴⁵ es una bala de cañón.... un abrazo *manito*”¹⁴⁶ (V1-050218). La aplicación del contradispositivo surge a partir de una retórica que sugiere una ruptura con la noción tradicional del conflicto mapuche. Para este caso, la analogía utilizada denota la efectividad de esta estrategia: el comparar la canción (coloquialmente llamada tema en Chile) con la bala de un cañón, muestra una forma de recepcionar la obra que da cuenta de la comprensión del discurso de resistencia como un contradispositivo, es decir, como una respuesta de ruptura a un mecanismo que busca como objetivo principal, la homogeneización de los aspectos culturales propios del pueblo mapuche, en la forma del dispositivo del conflicto mapuche.

¹⁴⁵ Diminutivo hispanizado de *peñi* (en lengua mapuche: hermano).

¹⁴⁶ Coloquialismo utilizado para decir “hermanito”.

En definitiva, los aportes al conocimiento del tema tratado en la presente tesis doctoral, se pueden sintetizar en primer lugar a través del uso de la teoría fundamentada como un elemento que permite arrojar una mirada multidimensional sobre el fenómeno. La utilización de este modelo metodológico ha sido positiva, puesto que permite validar científicamente los hallazgos, asistir el análisis a través de software especializado y posibilita la interacción e interpretación de los datos a través de otros modelos teóricos propios de diversas subdisciplinas de las ciencias sociales.

Por último, la sistematización de prácticas discursivo-musicales desde la periferia es relevante para contrastar los resultados de estudios generados en los lugares que tradicionalmente se asocian al conflicto mapuche. Esto potencia el surgimiento de discursos situados que son fuente importante de conocimiento, especialmente en espacios geográficos que no poseen un desarrollo significativo en el campo etnomusicológico y, por otra parte, propicia la ruptura con los esencialismos, al desplazar el foco de estudio hacia puntos que escapan de los centros comunes de generación de conocimiento. La presente tesis doctoral, entonces, admite una apertura hacia líneas de investigación que permitan entender las modalidades en las cuales los diversos componentes de la obra, sus representaciones y su proceso de circulación adquieren sentido desde perspectivas metodológicas diversas.

Bibliografía

Advis, Luis, & González, Juan Pablo. 1994. *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973* (Vol. 2). Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor – Editorial UC.

Agamben, G. 2011. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica* 73: 249-264.

Agawu, K. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton University Press.

Álvarez-Santullano, Pilar, & Forno, Amilcar. 2008. “La inserción de la lengua mapuche en el currículum de escuelas con educación intercultural: Un problema más que metodológico”. *Alpha (Osorno)* 26: 9-28.

_____ & Risco del Valle, Eduardo. 2015. “Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias”. *Alpha (Osorno)* 40: 113-130.

Alcamán, E. 1997. “Los Mapuche-huilliche del futahuillimapu septentrional: expansión colonial, guerras internas y alianzas políticas (1750-1792)”. *Revista de Historia Indígena* 2: 29-76.

Amolef, Fresia. La alteridad en el discurso mediático: Los mapuches y la prensa chilena. Ponencia presentada el *Forum de las Culturas, Diálogos "Comunicación y Diversidad Cultural"*, Instituto de Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona, 24 al 27 de mayo de 2004.

Aravena, Andrea. 2003. “El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria mapuche”. *Estudios atacameños* 26: 89-96.

_____ 2002. Los mapuche-warriache. Procesos migratorios e identidad mapuche urbana en el siglo XX. En *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas*, 359-385. Quito: Abya Yala, 2002.

Arican, T. 2011. Turkish rap in The Netherlands: Globalization, Diasporic Identity and Cultural Conservatism. Tesis Doctoral, Universidad de Bergen.

Bacigalupo, Ana 1996. "Imágenes de diversidad y consenso: La cosmovisión Mapuche a través de tres machi". *Aisthesis* 28: 120-41.

_____ 1995. "El rol sacerdotal de la machi en los valles centrales de la Araucanía. Modernización o sabiduría en tierra mapuche". *Ediciones Paulinas y Centro de Estudios de La Realidad Contemporánea* 1: 51-95.

_____ 1993. "Variación del rol de machi dentro de la cultura mapuche: tipología geográfica, adaptiva e iniciática". *Revista Chilena de Antropología* 12: 19-43

Barros, María José. 2009. "La(s) identidad(es) mapuche(s) desde la ciudad global en mapurbe venganza a raíz de David Aníñir". *Revista Chilena de Literatura* 75: 29-46.

Barz & Cooley, eds. 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.

Bengoa, J. 2000. *Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX) (Vol. 7)*. Santiago: Lom Ediciones.

Bernedo, Patricio. 1999. Los industriales alemanes de Valdivia, 1850-1914. *Historia* 32: 5-42.

Bhabha, H. 2002. *El lugar de la cultura (1994)*. Buenos Aires: Manantial.

Bisschop, E. 2013. Musicking in Groningen. Tesis doctoral, Universidad de Göttingen.

Blumer, H. 1969. *Symbolic Interaction: Perspective and Method*. Englewood Cliffs N.J: Prentice Hall.

Bocacara, Guillaume., & Seguel-Bocacara, Ingrid. 1999. Políticas indígenas en Chile (Siglos XIX y XX). De la asimilación al pluralismo (El caso mapuche). *Revista de Indias* 217: 741-774.

Bowen, Martín 2008. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: 10.4000/nuevomundo.13732

Brea, J. L. 2002. *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Casa.

Caniguan, Natalia, & Villarroel, Francisca. (2011). *Muñkupe ñlkantun, Que el canto llegue a todas partes*. Santiago: CNCA.

Cámara, E. 2010. "El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural". *HAOL* 23: 73-84.

_____ 2003. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Camarena, María Elena., & Tunal, Gabriel. 2009. La religión como una dimensión de la cultura. *Nómadas* 22: 1-15.

Cárcamo-Huechante, L. 2013. "Indigenous Interference: Mapuche Use of Radio in Times of Acoustic Colonialism". *Latin American Research Review* 48: 50-68.

_____ 2010. "Wixage anai!: Mapuche Voices on the Air". *CR: The New Centennial Review* 10: 155-168.

Carrasco, H, & Mora, S. 2006. "Lectura palimpséstica de Palimpsesto de Juan Paulo Huirimilla". *Estudios filológicos* 41: 43-54.

Carrasco, Iván. 2000. "Poesía mapuche etnocultural". *Anales de literatura chilena* I. 1:185-214

_____ 2010. *Tayin Kuifi Süngun Ñi We Choyün Nütramkan* (Material de trabajo), acceso el 10 de noviembre de 2016, <http://www.futawillimapu.org/Llitu/Tayin-Kuifi-Sungun-ni-We-Choyun.html>.

Castro, Pablo. 2000. "El rito del Nguillatún: identidad encarnada". *Actas Teológicas*, 6: 87-99.

Castro, E. 2004. *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Cayumil, R. 2001. La música mapuche: Una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales. Tesis de Master, Universidad Mayor de San Simón.

Clark, M. 2014. Arts outreach in the Middle East. Tesis de Master, Liberty University.

CNCA 2012. *Conociendo a la Cultura Mapuche: kimafiviñ mapuche kimün*. Publicaciones Cultura: Santiago de Chile.

CONADI 2005. *Azümcheffe Hacia la Escritura del Mapuzugun: potencialidad lingüística del grafemario azümcheffe*. Departamento de Cultura y Educación CONADI – Nacional: Temuco.

Concha, Martín. 1998. Una mirada a la identidad de los grupos Huilliche de San Juan de la Costa. Tesis de grado, Universidad ARCIS.

Cornejo, Luis. 2014. "Sobre la cronología de la imposición cuzqueña en Chile". *Estudios atacameños* 47: 101-116.

Correa, Martín, Morales, Roberto & Moulian, Rodrigo. 2012. "Fundamentos de las significaciones socio culturales y antecedentes históricos del uso del territorio *willliche* de Maihue, El Roble, Carimallín en el sector del río Pilmaiquen". *Working Paper, Colegio de Antropólogos de Chile*.

Croese, R. 1980. "Estudio dialectológico del mapuche". *Estudios filológicos* 15: 7-38.

Cruz, Eduardo. 2010. *The Grand Araucanian Wars (1541-1883) in the Kingdom of Chile*. Bloomington: Xlibris.

Cuñat, R. Aplicación de la teoría fundamentada (grounded theory) al estudio del proceso de creación de empresas. En actas del XX Congreso anual de AEDEM: *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa*, 44-45. Palma de Mallorca: AEDEM, 2007.

Deleuze, Gille 1990. *¿Qué es un dispositivo? En: Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa 155-163.

Delgado López-Cózar, E; Robinson-García, N; Torres Salinas, D. 2012. "Manipular Google Scholar Citations y Google Scholar Metrics: Simple, sencillo y tentador". *EC3 Working Papers* 6.

Denzin, N. 2001. "The reflexive interview and a performative social science". *Qualitative Research* 1: 23-46.

Denzin, N., & Lincoln, Y. 2012. *Manual de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

De Sousa Santos, B. 2011a. "Epistemologías del sur". *Utopía y praxis latinoamericana*, 54: 17-39.

_____ 2011b. Introducción: epistemologías del sur. *En Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*, 9-22. Barcelona: CIBOD Ediciones.

Díaz Silva, R. 2009. El imaginario aborigen de la música chilena indigenista: construcción, subversión y desplazamiento de centros paradigmáticos de identidad. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

Dillehay, Tom. 1990. *Araucanía, presente y pasado*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Donegani, Jean Marie. 2004. "Musique et politique: le langage musical entre expressivité et vérité". *Raisons politiques* 2: 5-19.

Echeverría, Andrea 2014. "David Aníñir: poesía y memoria mapurbe". *A Contracorriente* 11: 68-89

_____ 2013. Deseando pertenecer: memoria y migración en la obra de poetas mapuche y puneños contemporáneos. Tesis doctoral, Universidad de Georgetown

Fabre, A. 2005. *Diccionario etnolingüístico y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos*, acceso el 14 de noviembre de 2015, <http://butler.cc.tut.fi/~fabre/BookInternetVersio/Alkusivu.html>.

Fabbri, Franco. 1982. "A theory of musical genres: two applications". *Popular music perspectives* 1: 52-81.

Faulkner, R. Men's ways of singing, en *Sharing the voices: the phenomenon of singing IV proceedings of the international symposium*, 68-78. St. John: Memorial University of Newfoundland, 2003.

Fernandez, C. 1989. "Humor and Satire in Mexican Immigration Corridos: A Study of Languages and Cultures in Contact". *Meta: Journal des traducteurs Meta:/Translators' Journal* 34: 91-101.

Fernandez, C., & Officer, J. E. (1989). "The lighter side of Mexican immigration: humor and satire in the Mexican corrido". *Journal of the Southwest* 31: 471- 496.

Ferrando, R. 2012. *Y así nació La Frontera... Conquista, guerra, ocupación, pacificación 1550-1900*. Temuco: Editorial Universidad Católica de Temuco.

Forno, Amilcar y Soto Silva, Ignacio. 2015. "Transiciones curriculares en educación intercultural: desde el rock y el hip-hop, al canto tradicional mapuche (ül)". *Revista Alpha* 41: 177-190

Foulcaut, Michel. 1976. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fredes, Iván 2001. El altar de los mapuches, acceso el 17 de febrero de 2016, <http://www.mapuche.info/news02/merc010704.html>.

Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Editorial Paidós: Buenos Aires, Argentina.

García Canclini, Nestor. 2000. "Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina". *Estudios internacionales* 129: 90-111.

_____ 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad. Colección «Los Noventa»*. México: Editorial Grijalbo.

_____ 1996. "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales". *Época II* 3:109-128.

García Fanlo, Luis 2011. "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben". *A Parte Rei: revista de filosofía* 74: 1-8.

García Barrera, Mabel. 2006. "El discurso poético mapuche y su vinculación con los temas de resistencia cultural". *Revista chilena de literatura* 68: 169-197.

Gavilán, Víctor. 2011. *La nación mapuche. Puelmapu ka gulumapu*. Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget, acceso el 25 de noviembre de 2015, http://www.mapuche.info/wps_pdf/gavilan20110908.pdf.

_____ 2009. "El modelo mental de los pueblos indígenas". *Espacio Regional. Revista de Estudios Sociales* 6: 95-98.

Gissi, Nicolás 1997. Aproximación al conocimiento de la memoria mapuche-huilliche en San Juan de la Costa. Tesis de grado Universidad de Chile.

Glaser, B., & Strauss, A. 1967. *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.

Goetz, J.P. Y LeCompte, M.D. 1988. *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ed. Morata.

González, E. 1986. "Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches". *Revista musical chilena* 166: 4-52.

González, J. 1993. "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche". *Revista Musical Chilena* 179: 91-113.

_____ 1986. "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana". *Revista Musical Chilena* 165: 59-84.

González, A. 2002. "Aspectos éticos de la investigación cualitativa". *Revista Iberoamericana de educación* 29: 85-104.

Gravano, A. 2016. *Antropología de lo urbano*. Santiago: LOM Ediciones.

Grebe, María Ester. 1998. *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén.

_____ 1991. "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica". *Revista musical chilena* 175: 10-18.

_____ 1973. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *Revista musical chilena* 27: 3-42

Grillo, Oscar; 2006. "Políticas de Identidad en Internet. Mapuexpress: imaginario activista y procesos de hibridación". *Razón y Palabra* 54: 2-19.

Guber, R. 2011. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Habermas, J. 1993. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz editores.

Haraway, D. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid:

Cátedra.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. 2010. *Metodología de la investigación*. México: Editorial Mc Graw Hill.

Henríquez, M., & Salamanca, G. 2012. "Rasgos prominentes de la fonología segmental del chedungun hablado por escolares pewenches del Alto Bío-Bío". *Revista Alpha* 34: 152-172.

Herrera, R. 2003. "La construcción histórica de La Araucanía: de la historiografía oficial a la las imágenes culturales y dominación política". *Revista austral de ciencias sociales* 7: 29-40

Herrera, Silvia. 2011a. "Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata la fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)". *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 4:10-42.

_____ 2011b "Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política". *Revista folios*, acceso el 10 de junio de 2016, <http://www.revistafolios.mx/dossier/un-acercamiento-al-estudio-y-analisis-de-la-relacion-musica-politica>.

Hield, F. 2010. English folk singing and the construction of community. Tesis Doctoral, Universidad de Sheffield.

Holzinger, Wolfgang. 2002. "Towards a Typology of Hibryd Forms". En *Songs of the Minotaur-Hibridity and Popular Music in the era of Globalization*, 255-296. Münster: Lit verlag.

Hornbostel, E. & Sachs, C. 1914. "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie* 46: 553-590 (Trad. Carlos Vega 1946).

Huirimilla, Juan Paulo. 2005. *Elementos cosmovisionarios de los Huilliches de la Costa y Chiloé*. Proyecto Patrimonio, acceso el 29 de agosto de 2015, www.letras.s5.com/jph100305.htm.

Inostroza, I. (2015). "La civilización agrominera y comercial mapuche, siglo XVI". *Andes del Sur* 1: 1-31.

Irby, Decoteau & Hall, Bernard. "Fresh Faces, New Places: Moving Beyond Teacher-Researcher Perspectives in Hip-Hop-Based Education Research". *Urban Education* 46: 216-240.

Kirkwood, S.J. 2009. Frameworks of Culturally Engaged Community Music Practice for Rural Ipswich, Australia. Tesis de Master, Griffith University.

Kropff, L. 2011. "Debates sobre lo político entre jóvenes mapuche en Argentina". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 9: 83-99.

_____. El waj, el bombo y la palabra. Acerca de la conciencia generacional entre los jóvenes mapuche. *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, 5 al 8 de agosto de 2008.

Lincoln, Y, & Guba, E. 1985. *Naturalistic inquiry*. Nueva York: Sage.

Linconao, P. 2011. *Rock Mapuche. Hibridación cultural-memoria histórica*. Temuco: Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget.

López Cano, R. 2002. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Cuicuilco* 25: 1-40.

Maldonado, Claudio. & del Valle, Carlos. 2013. "Medios de comunicación y narrativas hipertextuales: lógicas del desplazamiento del conflicto mapuche al espacio virtual". *Andamios* 22: 283-303.

Manis, J., & Meltzer, B, eds. 1978. *Symbolic interaction: A reader in social psychology (3rd ed.)*. Boston: Allyn and Bacon.

Manque, Catalina (2016). *Pilmaiken: la fuerza espiritual del Kintuante frente a las hidroeléctricas*. Colectivo Editorial Mapuexpress, acceso el 20 de septiembre de 2015, <http://www.mapuexpress.org/?p=4150>.

Marin, E. 2008. *Moving Melodies: Contemporary Music Culture of Mongolian Nomads and Opportunities for Contextualization*. Tesis de Master, Bethel University

Martínez, Jorge. 2002. "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos". *Revista musical chilena* 198: 21-44.

_____ 1996. "Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos". *Revista musical chilena* 185: 83.

Merino, María Eugenia 1998. "La interrelación de estructura y función en el género "wewpin" en la narrativa oral mapuche. Análisis discursivo del machitún". *Soñando el Sur* 1: 57-66

Merriam, Alan 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

Miles, M.B. & Huberman, A. 1994. *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook*. Newbury Park, CA: Sage.

Milesi, Lara. 2013. *We Tripantu: territorialidad y agregación social mapuche: estudio del caso del Valle de Elicura*. Tesis de Master. Universidad de Salamanca, Universidad de Valladolid y Universidad de León.

Molina, Héctor. 2000. *¡Marrichihueu!: cantos, cuentos y sueños para todas las vidas, ñilkantun, epew ka pewma itro kom mogenmew*. Chile: Culturalia Editores

Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press

Montilla, Jeroh 2013. "Urdimbre de saber, poder y subjetividad en el método arqueológico-fenomenológico de Michel Foucault". *Nexos: revista electrónica de investigación y postgrado* 3, 14 de abril de 2016 http://nexus.unerg.edu.ve/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=58:urdimbre-de-saber-poder-y-subjetividad-en-el-metodo-arqueologico-fenomenologico-de-michel-foucault&catid=17&Itemid=136.

Morrell, Ernest. 2011. "Towards a critical pedagogy of popular culture: Literacy development among urban youth". *Journal of adolescent & Adult Literacy* 46: 72-77.

Moulian, Rodrigo (2009). "Ailla & Rewe: mediación ritual en la sociedad mapuche williche". *Revista austral de ciencias sociales* 17: 57-74.

Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

Núñez, J. 2010. "Música, etnicidad e identidad mapuche. una mirada crítica al chile multicultural". *HAOL* 23: 147-154.

O'Shea, H. 2005. *Foreign bodies in the river of sound: seeking identity and Irish traditional music*. Tesis Doctoral, Victoria University.

Painequeo, Héctor. (2012) "Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)". *Literatura y lingüística* 26: 205-228.

Pairicán, Fernando., & Álvarez, Rolando. 2011. "La Nueva Guerra de Arauco: La Coordinadora Arauco Malleco en el Chile de la Concertación de Partidos por la Democracia (1997-2009)". *Revista izquierdas* 10: 66-84.

Park, James. 2007. "Ethnogenesis or neoindigenous intelligentsia: Contemporary mapuche-huilliche poetry". *Latin American Research Review* 42: 15-42.

Pelinski, Ramón. 2000. *Etnomusicología en la edad posmoderna, en Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. 1ªed. Madrid: Akal.

Pereira, A. 2010. "Teatralidad Mapuche Urbana (o Estética Mapunky): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias Performativas de Identidad Cultural". *Aisthesis* 48: 257-277.

Pino-Ojeda, W. 2004. "Identidad, arqueología e industrias transnacionales: la música de Joe Vasconcellos". *Latin American MusicReview / Revista de Música Latinoamericana* 25: 78-99.

Prindle, J. 2014. *The Devil's Prayers: Metal Music in Iran*. Tesis de Master, The University of Utah.

Queiroz, L. 2006. "Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia" *Claves* 2: 87-98.

Reboratti, C y Castro, H. 1999. *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos: guía para su elaboración*. Buenos Aires: FFyL, UBA.

Reckwitz, A. 2003. "Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: eine sozialtheoretische Perspektive". *Zeitschrift für Soziologie* 32: 282-301.

Rekedal, J. 2014a. "El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo". *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 16: 7-30.

_____ 2014b. "Hip-hop Mapuche on the Araucanian Frontera". *Alter/nativas* 2: 1-35.

Revilla, S. 2013. "Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista". *Revista de recerca i formació en antropología* 18: 200-228.

Rodríguez, Edgardo. La determinación del género en música popular: hacia un modelo jerárquico de caracterización genérica. *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. Universidad Nacional de la Plata, 23 y 24 de noviembre de 2011.

Rolle, Claudio. La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Biblioteca Luis Angel Arango, 23 al 27 de agosto del 2000.

Rodríguez, Julio. 1983. "Música y enseñanza de la historia". *Aula abierta* 37: 151-165.

Roncarolo, L. 2005. "Jóvenes mapuches y la carrera contra el tiempo". *Razón y palabra*. 46: 1, acceso el 14 de octubre de 2014, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lroncarolo.html>.

Rose, A. 1962. *Human behavior and social processes*. Boston: Houghton Mifflin.

Rowe, J., 1944. *An introduction to the archaeology of Cuzco*. Boston: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology.

Ruiz, Carlos. 2003. *La estructura ancestral de los mapuches: Las identidades territoriales, los Longko y los Consejos a través del tiempo*. Temuco: Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget.

Said, Edward. 2001. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Ediciones Anagrama

Saiz, José Luis; Rapimán, María Eugenia, & Mladinic, Antonio. 2008. "Estereotipos sobre los mapuches: Su reciente evolución". *Psykhé (Santiago)* 17: 27-40

_____; Merino, María & Quilaqueo, Daniel. 2009. "Meta-estereotipos sobre los indígenas mapuches de Chile". *Interdisciplinaria* 26: 23-48.

Sánchez, Juan. 2013. "Encuentros en la encrucijada Mapurbe: David Aníñir y la poesía indígena contemporánea". *Latin American Research Review* 48: 91-111.

Schiappacasse, Virgilio. 1999. Cronología del Estado inca. *Estudios Atacameños* 18: 133-140.

Seeger, A. 2008. "Theories forged in the crucible of action: The joys, dangers, and potentials of advocacy and fieldwork". En *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, 271-88. Oxford: Oxford University Press.

Sepúlveda, E. 2011. *Música Mapuche Actual. Recuperación, cultural, resistencia, identidad*. Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget, acceso el 20 de noviembre de 2014, http://www.mapuche.info/wps_pdf/sepulveda20111127.pdf.

Sheridan, M., Macdonald, I., & Byrne, C. 2011. "Gaelic singing and oral tradition". *International Journal of Music Education* 29: 172-190.

Sisto, V. 2008. "La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea". *Psicoperspectivas* 7: 114-136.

Soto Silva, I. Etnomusicología y Educación Intercultural: un acercamiento al rol de los dispositivos curriculares [etno]musicales en escuelas con Educación Intercultural Bilingüe (EIB), en territorio Mapuche *williche*. En *Actas del II Encuentro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, 255-262. Porto: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014.

_____. 2013. "El ideal mapuche en un mundo globalizado: una mirada reflexiva a la problemática de la investigación etnomusicológica en el ámbito de la música popular urbana". *Revista de música y docencia Neuma* 8: 48-60.

_____ & Forno, A. Traditional teachers and ethno-musical curricular devices: performative decolonization in the bilingual intercultural education (BIE), in Puerto Montt schools, Chile. En *Music and Culture Conference MUSICULT'14 Proceeding book*, 19-26. Estambul: DAKAM, 2014.

Spicer, Mark. 2011. *Rock Music. The Library of Essays on Popular Music*. Reino Unido: Routledge.

Strauss, A. & Corbin, J. 2002. *Bases de la Investigación Cualitativa. Técnicas y Procedimientos para Desarrollar la Teoría Fundamentada* (1 ed. 1990). Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Subercaseaux, B. 1989. "Reproducción y Apropiación: Dos modelos para enfocar el dialogo intercultural". *Diálogos de la Comunicación* 23: 1-11.

Taylor, S., & Bogdan, R. 1992. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados* (1 ed. 1986). Barcelona: Paidós.

Teves, Laura; Sáenz, Cynthia; Crivos, Marta & Martínez, María. 2002. "Una aplicación de la metodología de redes sociales a la investigación etnográfica". *Redes: revista hispana para el análisis de redes sociales*, 2: 1-21.

Tite, M. 2007. *The Discursive Construction of Punk: Language and Identity in Russia's Punk-Rock 'Subculture'*. Tesis de Master, Universidad de Waterloo.

Treutler, P. 1958. *Andanzas de un alemán en Chile, 1851-1863*. Santiago: Editorial del Pacífico.

Van den Berg, I. 2012. *The Island Syndrome: A view on the international success of the Icelandic music scene*. Tesis de Master, Universidad de Utrecht.

Waldmann, Peter 1988. "Conflicto cultural y adaptación paulatina: la evolución de las colonias de inmigrantes alemanes en el sur de Chile". *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 25: 437-53.

Wong, Barbara. 2008. *Moving: from performance to performative ethnography and back again*. En *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 76-89. Oxford: Oxford University Press.

Zavala, José Manuel. Origen y particularidades de los parlamentos hispano-mapuches coloniales: entre la tradición europea de tratados y las formas de negociación indígenas. En *Pueblos indígenas y extranjeros en la Monarquía Hispánica: la imagen del otro en tiempos de guerra (siglos XVI-XIX)*, 303-316. Madrid: Sílex, 2011.

_____. 2005. "Aproximación antropológica a los parlamentos hispano-mapuches del siglo XVIII". *Revista Austerra* 2: 49-58

_____; Díaz, José, & Payàs, Gertrudis. 2014. "Los parlamentos hispano-mapuches bajo el reinado de Felipe III: la labor del padre Luis de Valdivia (1605-1617)". *Estudios Ibero-Americanos* 40: 23-44.

ANEXOS

ANEXO 1: Caracterización biográfica de los músicos entrevistados

En este punto se caracterizará biográficamente a los músicos que dieron explícitamente su consentimiento para ser mencionados en la presente tesis. En esta línea, las obras utilizadas como ejemplos responden a una breve selección de trabajos con valor paradigmático, en tanto se constituyen como ejemplos que poseen las particulares idiomáticas reportadas a lo largo del presente trabajo de investigación. Los músicos que cumplen dichas características son los siguientes:

1. Natural es Estylo
2. Leftrarú Hualamán
3. Rodrigo Henríquez.

1. Natural es Estylo: Su nombre es Claudio Donoso Oyarzún. Según reporta en su página de SoundCloud¹⁴⁷, nace en Puerto Montt el 17 de marzo de 1989. Su acercamiento a la cultura hip-hop se remonta a la edad de 13 años, cuando en la ciudad donde residía –Quillota, región de Valparaíso, Chile- comienza a integrarse a los movimientos callejeros urbanos. Posteriormente, vuelve a la ciudad de Puerto Montt, donde se comienza a integrar al colectivo *ph2 familia-2p2h (pichi pellico¹⁴⁸ hip hop)*. A partir de dicha experiencia, comienza a vincularse con diversas organizaciones sociales, en donde inicia el desarrollo de trabajo comunitario en talleres de hip hop, con el objetivo de acercar dicha cultura al entorno.

Durante el año 2004, forma con amigos la agrupación denominada *Spr Klan*, con quienes edita su primer trabajo compositivo en el año 2007. Dicho demo es llamado “Dura Resistencia” y según sus palabras es un trabajo que da cuenta de una visión

¹⁴⁷ Ver: <https://soundcloud.com/naturalesestylo>. Revisado el 23 de abril de 2016

¹⁴⁸ El nombre *Pichi Pellico* corresponde a la denominación de una población tradicional en la comuna de Puerto Montt, Chile.

respecto a la cultura hip hop centrada en un posicionamiento político, revolucionario y poblacional. Durante el siguiente año (2008), Natural es Estylo y algunos de sus amigos, forman la agrupación *Orbe Underground*. Dicho grupo los proyecta en los espacios de circulación regional y decanta en la elaboración del primer disco en formato LP de dicho músico, denominado “No es por la plata”.

Como resultado de su experiencia en las agrupaciones mencionadas, surge en Claudio Donoso la inquietud de proyectar su imaginario creativo en iniciativas personales. Como producto de lo anterior graba el demo denominado “Kruda Realidad”, en el cual participan otros raperos y amigos de su población. Es en el año 2009, cuando el músico citado comienza a profesionalizar su trabajo creativo. Durante dicho año escribe, con el apoyo de *3 Siglas Producciones*, el disco denominado “*Re Sentido Kon Sentido*”. Dicha producción discográfica permite que el presente autor consolide un proceso de profesionalización de sus prácticas, en cuanto dicho trabajo posibilita su circulación por espacios de difusión masivos. Esto lo lleva a compartir escenario con otros MC’s¹⁴⁹ de la zona y del país, lo cual le permite posicionarse en los espacios de difusión del rap a nivel nacional.

Como consecuencia de esto, en el año 2010 lanza un trabajo con el rapero “Emece Diestro”, con quien lanza la publicación denominada “Normales entre Anormales”. Dicha producción tenía como objetivo principal, visualizar valores y mensajes sociales de vida, a través de una propuesta estética asociada a la hibridación entre un lenguaje propio del hip hop y la interacción con estéticas tales como el *reggae* y el *dancehall*.

¹⁴⁹ MC: maestro de ceremonia

Las experiencias relatadas permiten que Natural es Estylo ingrese a la Universidad San Sebastián, sede Puerto Montt, a estudiar el grado de profesorado en Historia y Ciencias Sociales. Dicha aproximación al mundo académico, en cuanto a su formación en el área de las ciencias humanas, lo lleva a reflexionar en relación con los procesos de insurgencia social acontecidos durante la década del 60 y 70 en América Latina. La consecuencia de esta instancia reflexiva lo motiva a escribir el disco “La Guerra de Guerrillas”, el cual fue lanzado en el teatro Diego Rivera¹⁵⁰ de la ciudad de Puerto Montt, Chile. En dicho trabajo musical, cada canción del disco se encuentra escrita como reflexión en torno a los diversos procesos revolucionarios acontecidos en el espacio latinoamericano.

El impacto que tiene dicho disco en su posicionamiento como artista local, lo lleva a realizar circuitos en las comunas de Llanquihue y Puerto Montt, e inclusive a lanzar su disco en la región de la Araucanía, específicamente en la ciudad de Temuco. Como consecuencia de una mayor visibilidad de sus proyectos creativos, comienza a tener una relación más estrecha con agrupaciones sociales y colectivos mapuche, estudiantiles y de hip hop. En dicho periodo, Natural es Estilo se presenta en las ciudades chilenas de Valparaíso, Santiago, Quillota, Temuco, Pitrufquén, Villarrica, Lautaro, Angol, Los Lagos, Ancud, Valdivia, entre otras, y además en la ciudad de Santiago del Estero (Argentina), donde se destaca su participación como músico y expositor en el “Congreso de educación, democracia y militancia estudiantil”, y en la ciudad de Comodoro Rivadavia en el marco del “Encuentro internacional de hip hop, Elemental”.

¹⁵⁰ Cabe señalar que dicho teatro es un espacio de circulación de suma importancia en la comuna de Puerto Montt. De esta manera, el acceso a estos espacios da cuenta de un sustancial grado de profesionalización de sus actividades musicales.

Durante el año 2011, Natural es Estylo se integra a su actual grupo, denominado *Sykarios del Rytmo*, con quienes lanza durante 2012 y 2013 el LP denominado "Liberación del alma". Su último trabajo creativo se denomina "Historiorapfía (sic)" y se encuentra realizado bajo la producción de *3 Siglas Producciones*. Dicho disco ha sido considerado en el desarrollo de la presente tesis doctoral debido a la vinculación de las temáticas asociada a la cultura mapuche, a partir de una reflexión crítica respecto a su autodeterminación como *williche*, a través de la puesta en valor y de la identificación territorial del autor con dicho grupo étnico.

Materiales discursivos asociados a dicho autor: E1 – 240815, CD2 – 240815, M1 – 250715, M2 – 031015, M4 – 060216 y SW2 – 170715.

2. Leftaru Hualamán: Su nombre es Marcos López Hualamán. Nace en el año 1993, en la localidad de Osorno, Región de Los Lagos, Chile. En su página web personal se define de la siguiente manera:

Soy un mapuche-*huilliche* que le canta su gente, a su memoria, a su historia, a sus reflexiones, a sus vivencias con sus cantos, con sus melodías, mi guitarra es acorde de resistencia que en su pulsar lleva el grito y el puño de *Millalikan*, de *Pelantaro*, de *Keipul*, de Juan Acum, del Gallito Catrilef, de Reinaldo Huisca y de cada uno de mis hermanos en cuyos rostros, día a día, vive, sin darse cuenta incluso, en un constante acto de supervivencia y resistencia.

Soy un "*chausrakawünche*", un osornino nacido de la Furia del Volcán, de los corazones que palpitan en la Feria Rahue, de los pasillos y las sillas en las rejas del Carmela, del sabor a vida del Cuarto Centenario, del grito salido del alma en el Parque Schott, del cerro y los rieles de Ovejería, de los pasos de los

antiguos en Pilauco. Esta es mi tierra y a esta gente de pueblo, de mirar duro, de rostros de esfuerzo y de trabajo es la que llevo en mi aguda voz.

Soy un individuo que partió a otras tierras para estudiar. Aquí, entre los pastos de Juan Gómez Millas, aquí, mientras contemplo a la majestuosa cordillera desde un vagón de la línea 5 mientras me dirijo a tomar una micro a casa, aquí, entre edificios monumentales y distancias larguísimas, espero que este canto también florezca y contribuya a conocernos y entendernos, comprendiendo que, ante todo, somos humanos (SW1 – 040715).

A partir de lo mencionado, se puede identificar a Leftraru Hualamán como un compositor autodefinido como mapuche *williche* y como cultor del *ülkantun* –canto mapuche. Cursa sus estudios secundarios en un establecimiento público de la ciudad de Osorno. En dicho liceo inicia su formación musical, al alero de un plan de formación diferenciado con orientación artística.

En la dimensión musical, Leftraru Hualamán se declara un heredero de la tradición musical de la agrupación *Wechemapu*¹⁵¹, lo cual se visualiza a través de la interacción de un discurso musical sustentado en el imaginario de ruralidad propio de la música

¹⁵¹ Según un escrito autobiográfico (DA1 – 070315) de dicha agrupación, la creación de *Wechemapu* data del año 1975 en la localidad de Cumilelfu, a 46 km de la ciudad de Osorno. Su objetivo es la práctica de la música tradicional mapuche *williche* costera, sin embargo, producto de la dictadura militar iniciada durante el año 1973, dicha agrupación optó por la utilización de la lengua mapuche como elemento principal en la composición lírica de su música. Si bien la razón principal estaba relacionada con un pragmatismo –el cantar en lengua mapuche permitía que discursos opuestos a lo establecido por el régimen se pudiesen interpretar sin peligro- su utilización marcó un precedente en la música tradicional de la región.

Durante 1979 dicha agrupación musical se plantea la posibilidad de fundar el “Instituto Cultural *Williche Wechemapu*”. Si bien, como se menciona en dicho texto, el proyecto no logra ser concretado, sí se establecen los lineamientos que operarán como premisas en los más de 40 años de trayectoria de la agrupación. En este sentido, la recuperación lingüística y la práctica de las formas tradicionales de la música mapuche *williche* son los hilos conductores del trabajo creativo de dicho conjunto.

tradicional mapuche y su integración en circuitos de difusión eminentemente rurales. En esta línea, Leftraru puntualiza sus presentaciones en diversos festivales del cantar campesino, realizados de manera anual en la ciudad de Osorno, Chile.

En el plano del activismo, Leftraru Hualamán ha dictado talleres abiertos de lengua mapuche en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, bajo el nombre de “Taller de *Mapuchedungun*” y en la Universidad de Chile bajo el nombre de “*Wiñochoyüpe Tayin Mapuche Kewün*”. Actualmente, y a partir de 2013, es estudiante de Licenciatura en Historia en la Universidad de Chile, en lo que denomina como un paréntesis de su vida¹⁵² en la *fütawillimapu* –territorio mapuche *williche*.

Materiales discursivos asociados a dicho autor: E2 – 031015, CD3 – 031015, M3 – 060216, SW1 – 040715, EW-050616.

3. Rodrigo (Rigo) Henríquez: Se define como obrero, artista callejero y músico. Su labor creativa se ha encontrado mayormente relacionada con su trabajo de activismo en materia de reivindicación territorial mapuche *williche*.

De acuerdo con lo mencionado por el autor en una entrevista para la web *Sur and rolla*, los inicios de su trabajo creativo se remontan a un conflicto territorial mapuche durante los años 1999 y 2001. Como es mencionado en las entrevistas expuestas a lo largo del presente trabajo de investigación, el motor de su acercamiento a la dimensión creativa, se encuentra relacionado con los espacios de descanso existentes en los procesos de toma de terrenos en reivindicación de la causa mapuche – explicada durante el capítulo II de la presente tesis.

¹⁵² Esta denominación tiene relación con la migración temporal del músico desde la X Región de Los Lagos a la Región Metropolitana. Cito dicho enunciado, ya que es recurrente en las diversas entrevistas del autor en medios de comunicación digital y se puede inferir que tiene como objetivo poner en valor su identidad territorial al considerar dicha migración formativa como un paréntesis.

Desde la perspectiva epistémica personal, el artista define su estética como rock. Adicionalmente, se autodenomina anarquista y mapuche, lo cual direcciona su discurso en las problemáticas actuales respecto a su visión política y territorial. En este sentido, la dualidad entre el pensamiento identitario mapuche y su visión de vida a partir de un posicionamiento anarquista parecieran ser un elemento que da sentido a su búsqueda discursiva, por cuanto delimita las temáticas de su música.

Actualmente, Rodrigo Henríquez se desempeña en la fundación social Hogar de Cristo. En sus palabras, dicho trabajo –donde se relaciona de manera constante con personas en situación de calle- es un elemento lógico en su vida, por cuanto él lo entiende como un acercamiento a una realidad social presente. Junto a esto, se mantiene ejecutando su música en la locomoción colectiva y en eventos asociados a los diversos conflictos territoriales mapuche *williche*.

Materiales discursivos asociados a dicho autor: EW1 – 031115, D2 – 031115, E3 – 300116, M5 – 060216, AF-020215, AF-150715, V1-050218.

ANEXO 2: Materiales discursivos estudiados (fuentes primarias).

Los materiales discursivos expuestos a continuación representan el universo de información encontrado a lo largo del desarrollo de la presente tesis doctoral. Para resguardar la identidad de quienes no expresaron de manera explícita su visto bueno para la incorporación de sus nombres en el presente trabajo, he procedido a codificar los materiales. La codificación de los materiales discursivos es una estrategia común en las ciencias sociales para resguardar aspectos relacionados con datos personales, así como también es un mecanismo eficiente para la gestión de la información y de las citas presentadas a lo largo del estudio.

Si bien a lo largo de la presente tesis no se cita textualmente todo el material analizado, es primordial mencionar que todos los materiales discursivos han sido analizados a través del software CAQDAS. El desglose del análisis de estos códigos se expone en el Anexo: 6 Informe de códigos identificados.

| | Descripción | Tipo | Código |
|----|---|--|--------------|
| 1 | Entrevista a cantante <i>williche</i> | Entrevista abierta (E) | E1- 140513 |
| 2 | Entrevista músico | Entrevista abierta (E) | E2 – 200513 |
| 3 | Entrevista a Natural Es Estylo | Entrevista abierta (E) | E1 – 240815 |
| 4 | Entrevista a Leftraru Hualamán | Entrevista abierta (E) | E2 – 031015 |
| 5 | Entrevista a Rodrigo (Rigo) Henríquez | Entrevista abierta (E) | E3 – 300116 |
| 6 | Carátula disco de Wechemapu | Carátula de c.d (C.D) | CD1 – 010315 |
| 7 | Carátula disco de Natural es Estylo | Carátula de c.d (C.D) | CD2 – 240815 |
| 8 | Carátula disco de Leftraru Hualaman | Carátula de c.d (C.D) | CD3 – 031015 |
| 9 | Entrevista a grupo <i>williche</i> | Entrevista en medio de comunicación escrita (ED) | ED1 – 010315 |
| 10 | Documental agrupación musical de Rahue Alto, Osorno (<i>Wichaumapu</i>) | Documental (D) | D1- 040715 |

| | | | |
|----|---|-----------------------------------|---------------|
| 11 | Autobiografía de agrupación musical <i>williche</i> (<i>Wechemapu</i>) | Documento autobiográfico (DA) | DA1 – 070315 |
| 12 | Entrevista a Rodrigo Henríquez | Entrevista en sitio web (EW) | EW1 – 031115 |
| 13 | Entrevista a Rodrigo Henríquez | Documental: la voz del Pueblo (D) | D2 – 031115 |
| 14 | Entrevista a intérprete mapuche | Entrevista en sitio web (EW) | EW2 – 020315 |
| 15 | Canción: <i>Ulkantün</i> –Natural es Estylo | Música (M) | M1 – 250715 |
| 16 | Canción: <i>Melipulli</i> –Natural es Estylo | Música (M) | M2 – 031015 |
| 17 | Canción: <i>Maikolpi</i> - Leftraru Hualamán | Música (M) | M3 – 060216 |
| 18 | Canción: <i>Ulkantün</i> –Natural es Estylo | Música (M) | M4 – 060216 |
| 19 | Canción: <i>Álzate</i> - Rodrigo Henríquez | Música (M) | M5 – 060216 |
| 20 | Página de Facebook de Leftraru Hualamán | Sitio web (SW) | SW1 – 040715 |
| 21 | Programa <i>Inche Folil</i> 16 de mayo de 2014 | Programa de Radio (PR) | PR1 – 0507215 |
| 22 | Programa <i>Inche Folil</i> 23 de mayo de 2014 | Programa de Radio (PR) | PR2 – 0507215 |
| 23 | Soundcloud de Natural es Estylo | Sitio web (SW) | SW2 – 170715 |
| 24 | Entrevista a Leftraru Hualamán en revista “la Mala educación” (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) | Entrevista en sitio web (EW) | EW-050616 |
| 25 | Afiche concierto a pilmaiquén | Afiche concierto (AF) | AF-020215 |
| 26 | Afiche concierto pilmaiquén 2 | Afiche concierto (AF) | AF-150715 |
| 27 | Canción: Mari ke we srüngi - Leftraru Hualamán | Música (M) | M6 – 030217 |
| 28 | Video de Youtube de Rigo Henríquez | Video (V) | V1-050218 |

ANEXO 3: Proceso de investigación

FASE DIALÓGICA: ENTREVISTAS-GRUPO FOCAL

| Objetivo General | Objetivo Específico | Aspectos a considerar | Preguntas guía |
|--|---|---|--|
| Comprender cómo solistas y agrupaciones de música urbana en territorio mapuche <i>williche</i> perciben la relación entre sus prácticas musicales y sus identidades tradicionales. | Identificar narrativas personales que demuestren cómo los constructos ideológicos, culturales y políticos de los participantes tienen un impacto en sus procesos de construcción identitaria. | Antecedentes del grupo: Año de formación, fases del desarrollo creativo, circuito de circulación, producción discográfica (en caso de existir), referentes estéticos. | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo construyen, compositores e intérpretes de música urbana, sus identidades tradicionales? • ¿Cómo y cuándo se manifiestan estos procesos de hibridación en el desarrollo de la producción artística de los músicos mapuche <i>williche</i>? |
| | Determinar el sentido, desde la perspectiva de los músicos, de los procesos de hibridación presentes en solistas de música popular urbana con influencia mapuche. | Antecedentes declarados: Referentes ideológicos, motivaciones creativas-discursivas, razones de adscripción estética. | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo construyen, compositores e intérpretes de música urbana, sus identidades tradicionales? |
| | Generar un modelo que explique la dimensión poética de los músicos a partir de la aplicación de la teoría fundamentada como estrategia metodológica. | | <ul style="list-style-type: none"> • ¿La inclusión de influencias mapuche en la composición de música urbana, colabora en los procesos de reafirmación étnica? |

FASE II: ANÁLISIS DOCUMENTAL

| Objetivo de la Investigación | Material discursivo a analizar | Preguntas guía |
|--|--|--|
| <p>Relevar estrategias de reafirmación étnica en compositores e intérpretes de música popular urbana con influencia mapuche.</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Análisis de algunas canciones (contrastar tópicos con categorías emergentes/transformar categorías emergentes en tópicos) | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo construyen, compositores e intérpretes de música urbana, sus identidades tradicionales? • ¿La inclusión de influencias mapuche en la composición de música urbana, colabora en los procesos de reafirmación étnica? |
| <p>Relevar narrativas personales que develen constructos ideológicos, culturales y políticos que influyan en sus procesos de construcción identitaria.</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Entrevistas en medios de comunicación. - Espacios de difusión virtual (Facebook, my space, etc.) - Radios locales. - Otros materiales (carátulas, videos) | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo construyen, compositores e intérpretes de música urbana, sus identidades tradicionales? • ¿La inclusión de influencias mapuche en la composición de música urbana, colabora en los procesos de reafirmación étnica? |

FASE III COMPARATIVA Y CO-CONSTRUCTIVA

| Objetivo de la Investigación | Estrategia de análisis | Preguntas guía |
|---|---|--|
| <p>Generar un modelo que explique la dimensión poética de los músicos a partir de la aplicación de la teoría fundamentada como estrategia metodológica.</p> | <p>Análisis comparativo. Aplicación de la codificación abierta, axial y selectiva.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Son transferibles los saberes engendrados en el marco de otros estudios a la realidad etnomusicológica del contexto mapuche <i>williche</i>? |
| <p>Suscitar procesos dialógicos con agrupaciones de música urbana que desarrollen su trabajo en la Región de Los Lagos, Chile.</p> | <p>Retroalimentación de saberes en torno a los resultados del estudio (depuración mediante un proceso de co-construcción dialógica)</p> | <ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo construyen, compositores e intérpretes de música urbana, sus identidades tradicionales? • ¿La inclusión de influencias mapuche en la composición de música urbana, colabora en los procesos de reafirmación étnica? • ¿Cómo se manifiestan estos procesos de hibridación en el desarrollo de la producción artística de los músicos mapuche <i>williche</i>? |

ANEXO 4: Descripción del funcionamiento del software Atlas.ti

El software utilizado para el análisis de la información cualitativa utilizado a lo largo del presente estudio, se denomina Atlas.ti. Dicha aplicación informática de asistencia en el proceso analítico hermenéutico, funciona sobre la base de una interfaz que permite gestionar fuentes de diversa naturaleza –audio, texto, archivos pdf, video, imágenes- a través de las diversas etapas del proceso de codificación.

Desde una perspectiva general, se puede mencionar que a partir de la década de los 80 comienzan a surgir las primeras aplicaciones para la asistencia en el análisis cualitativo de datos. Dichos softwares son denominados como software QDA (*qualitative data analysis*), y en la actualidad se utiliza como nombre genérico el denominativo de CAQDAS (*computer assisted qualitative data analysis software*). Funcionan como un mecanismo que contribuye a la organización de una manera rigurosa del proceso de análisis de la información. En esta línea, cabe señalar que dichos programas son en esencia un mecanismo de asistencia que permite gestionar fuentes primarias y obtener indicadores cualitativos y cuantitativos asociados a los procesos de codificación de la teoría fundamentada.

Los principios con los cuales funciona dicho programa son, en efecto, los principios del proceso de codificación de ese modelo teórico. Debido a esto, el objetivo principal del software utilizado a lo largo de la presente tesis doctoral, es ayudar al proceso interpretativo de los datos, mas no entregar una respuesta automática al análisis de la información. Dicha asistencia se realiza sobre el documento base, denominado unidad hermenéutica, donde se localizan de manera centralizada todas las fuentes primarias de información

Entendiendo este punto, las tareas principales que se pueden realizar a través de este software son:

a) Codificación de materiales discursivos: Atlas.ti contribuye al etiquetado o codificación de las diversas fuentes primarias. Esto resulta de ayuda, especialmente cuando se analizan volúmenes de información extensos, ya que a través de sus funciones de codificación permite establecer una interfaz que permite visualizar los códigos y las citas –es decir, los fragmentos de las fuentes primarias donde se ubica el código-, con el objetivo de poder generar un ambiente multimedia propicio para la reflexión crítica respecto a las categorías. En las siguientes imágenes se ilustra el proceso de codificación en los diversos materiales discursivos.

| | |
|---|--|
| <p>Actividad: Docente tradicional y cantautora. Lugar: Domicilio particular del entrevistado. Fecha: 14 de mayo de 2013</p> <p>(23' 00") I: ¿Cómo construye usted un <i>úl</i>? E1: ¿Cómo nace desde mí? I: Claro, como nace. Como de repente usted dice ya, yo quiero decir esto, o quiero decir esto otro. E1: Ahh, bueno. Yo tuve una experiencia cuando fui a San Juan de la Costa, yo soy de San Pablo, <i>Purimawi</i> específicamente. Pero ahora estoy acá y creé una asociación que se llama <i>nawel llefken</i>, pero me invitaron el año ante pasado a un <i>nguillatún</i> en San Juan de la Costa, con Luis <i>Catrilef</i>, y yo siendo de ahí mismo no tenía idea de donde estaba la <i>rucacura</i> del abuelo <i>Huenteao</i> por ejemplo. Entonces para mí fue una experiencia muy, muy fuerte, que yo lo viví</p> | <ul style="list-style-type: none">✦ Experiencias personales de reafirmación étnica como base✦ Creación de la Asociación indígena Nawel Llefken.✦ Historia de vida como estrategia de reafirmación étnica |
|---|--|

Ejemplo de codificación de una entrevista abierta.

Los trece integrantes de la agrupación que nació a mediados de 2000 «siete músicos y seis bailarines» presentan un trabajo con base musical de la etnia, eso sí, con muchos ritos contemporáneos, con la finalidad de poder rescatar su cultura a través de la música y la danza, con una mirada propia de estos jóvenes.

«Queríamos darle un toque más alegre a nuestras canciones para que la gente le guste y sea más atractiva nuestra propuesta, para así difundir lo que estamos haciendo», apuntó el director de la agrupación, Alexis Ciguan.

El mensaje de instrumentos como el bongo, bombo, la trutruca y la guitarra se unen con las voces femeninas y masculinas que entregan en sus letras valores de los habitantes de la zona en canciones como Esperanza Wulliche, Bello sueño, Soy de Puzarhuo o Libre como el viento.

Una de las vocalistas del grupo, Adriana Uribe, dijo que la grabación del disco se realizó en el estudio de Cristian Varela y el proceso duró tres meses.

12 canciones conforman el primer trabajo de la agrupación que fue creada el año 2010.

en "Inicazapitir", para que la gente entienda lo que se está transmitiendo, pero con la música propia de la cultura.

Cinco millones de pesos fue el monto que se adjudicó a Illiven para poder sacar este disco.

algunos de sus temas en radioemisoras locales, por lo que esperan que comiencen a sonar en los próximos días.

Por cierto, son pocas las agrupaciones que han tenido la posibilidad de sacar discos en la Región, como lo son los casos de Ancahué y Weche.

EL CHEESE AND WINE DEL 2011

EL JUEVES PARTE OSORNO A FUEGO LENTO CON EL CHEESE AND WINE

• Como de costumbre, un taller de canciones cotidianas y un concurso gastronómico dirigido a estudiantes de la provincia son las novedades que trae la quinta versión del evento Osorno a Fuego Lento, que se desarrollará entre el 23 y 26 de agosto próximo, en los salones del Centro Cultural de calle Matas. Para ver más fotos a las 20.

Contexto Fundacional de la agrupación
 Transdisciplinariedad en la performance.
 Aceptación de la influencia cultural de occidente~
 Razón del proceso de apropiación e hibridación musical

Existe Superación del conflicto estético mapuche-occ
 Procesos de reafirmación étnica
 Estrategia de hibridación
 Razón del proceso de apropiación e hibridación

Ejemplo de codificación de un documento en medio de comunicación masiva (diario).

NO A LA PRIVATIZACIÓN PESQUERA FIRMA YA

INICIO PESCA ACUICULTURA ALTA MAR ECONOMIA MEDIO AMBIENTE CULTURA LABORAL ALIMENTOS

ECOCEANOS | Contacto | TVdelMAR | Escritores del Mar | Alertas | TEMAS | Pueblos Indígenas

Marcos Uribe. Banda Armazón de Chiloé

«La sociedad originaria de Chile está perdiendo la hegemonía cultural y paso a paso se folcloriza, populariza y proletariza»

Chiloé de Chile, 05 de noviembre de 2007. (Ecoceanos News)—«Una muy notable experiencia de fusión de música indígena y música compuesta y ejecutada por músicos "occidentales" la constituye el disco "Guikantun. Canto Ceremonial Wulliche" del grupo "Armazón". De esta manera se difundió a fines de la década de los 90, el primer CD de esta banda chilota, resultado de una producción independiente, que contó con el apoyo del FONDART y el Consejo General de Caciques de Chiloé.

Un trabajo editado en 1999 sobre la base de canto ceremonial wulliche, recopilado por Neddell Muñoz Millalenco en las comunidades wulliches al sur de Chonchi.

«Su incubación se remonta a la necesidad romper el oscurantismo de la dictadura militar», relata el director de la "Banda Armazón", Marcos Uribe Andrade, respecto a como surge el grupo y precisa que los Talleres Culturales Chiloé, que iniciaron una acción de reorganización de los trabajadores del arte y la cultura con incidencia en toda la Región de Los Lagos, fueron fundamentales para su posterior fundación en el año 1989.

«El diablito/cacique» se denomina al último disco de "Armazón", de 2003. Un tributo al pueblo Salik'nam

[RELACIONADOS]

- Fotos: Cultivos de peces nativos en Quintay
- Declaración de Amuay de la Red Manglar Internacional
- Artículo de Elmostrador.cl: Industria del salmón, cuando el barrio no da lo mismo
- VIDEO: Consultation on International Guidelines on Securing Sustainable Small Scale Fisheries

Folclorización de la cultura mapuche
 Reseña de los medios de comunicación
 Contexto Fundacional de la agrupación
 Necesidad de quebrar rela

Ejemplo de codificación de una entrevista en un medio digital.

WECHEMAPU

URI MARKA PRODUCCIONES

FÜTAWILLIMAPU

WECHEMAPU

Fütawillimapu

URI•006 STEREO

8 FINANCIADA CON EL APOYO DEL FONDO DE LAS ARTES

EXISTE un patrimonio cultural indígena reconocido por la Ley 19.253, pero hace falta que esta se pueda aplicar. En cada comunidad de nuestro país tenemos cantores y creadores indígenas que siguen en el anonimato, mientras muchas de sus obras recorren otros rincones de la tierra. Ya es tiempo que respeten lo nuestro, porque aunque no estén inscritas en los derechos autorales, siguen siendo patrimonio cultural indígena, motivo por el cual existe una deuda con nuestros creadores.

También hacen falta personas honestas y respetuosas de nuestras culturas, como por ejemplo los hermanos de WECHEMAPU, que fueron a buscar a las comunidades, material para esta producción y lo reconocen como es debido, también de nuestros antiguos artistas se alegrarán, con la inocencia de indígena, que después de muchos años de engaño, se reconocerán y dirán ¡Aquí estoy yo!, si hermanos, ¡aquí están ustedes y aquí está WECHEMAPU, trabajando por dignificar lo nuestro.

Ya no hay temor para entregar la herencia de la Nuka Mapu y esperará con ansias: Juan Enrique en Lafquenmapu, Juan Nancumil en Isla Huapi, las hermanas Huenteo en Huequetrumao, Pedro Pallalef en Los Hualles, Faumellsa Manquepillán en Lanco, Hilda Huentro en Quellón, Luis Antonio Catrilef de Huacahuinkul, Elvío ñil y Don Juan de Dios Tripayán (Q.E.P.D.) mirando desde lo alto de la Fütawillimapu para entregarle a nuestros hermanos de WECHEMAPU algo más de lo nuestro.

JOSE DEQUVIA - Fañara
Diciembre de 1998

- ❖ Falta de reconocimiento al patrimonio cultural williche
- ❖ Falta de reconocimiento al patrimonio cultural williche
- ❖ Estrategia de hibridación
- ❖ Falta de reconocimiento al patrimonio cultural williche
- ❖ Reconocimiento de la música como patrimonio cultural
- ❖ Música como actividad socio-política
- ❖ Percepción de la música como elemento dignificador
- ❖ Percepción del winka (no mapuche) como colonizado
- ❖ Financiamiento estatal

Ejemplo de codificación de una carátula de casete.

WECHEMAPU; la autobiografía de un imaginario

"Wechemapu, es "El nuevo canto de la tierra", afinado a la rima de los tiempos, para expresar en su poesía la vivencia y la cotidianeidad de los peñi y lamuenes de la mapu. Con canciones que hablan de creencias y sentimientos, de pesares y alegrías, y de invitación a crecer y a crear, a través de los ecos armónicos del cosmos williche, que se entremezclan entre el kultrasralitu y la guitarra, el bandio y la trutruka, con voces que surgen de la inflexión de los cerros precordilleranos del antiguo territorio de los Kunkos, del gran Fütawillimapu".

EL GRUPO WECHEMAPU

En 1975 en la localidad williche de Cumilelfu, a 46 km de la ciudad de Osorno, a los pies de la cordillera de la costa, comuna de San Juan de la Costa de Osorno, nace el Grupo Wechemapu, que como objetivo grupal se proponen la idea de hacer música williche costeña, como una variante musical que ejecutan

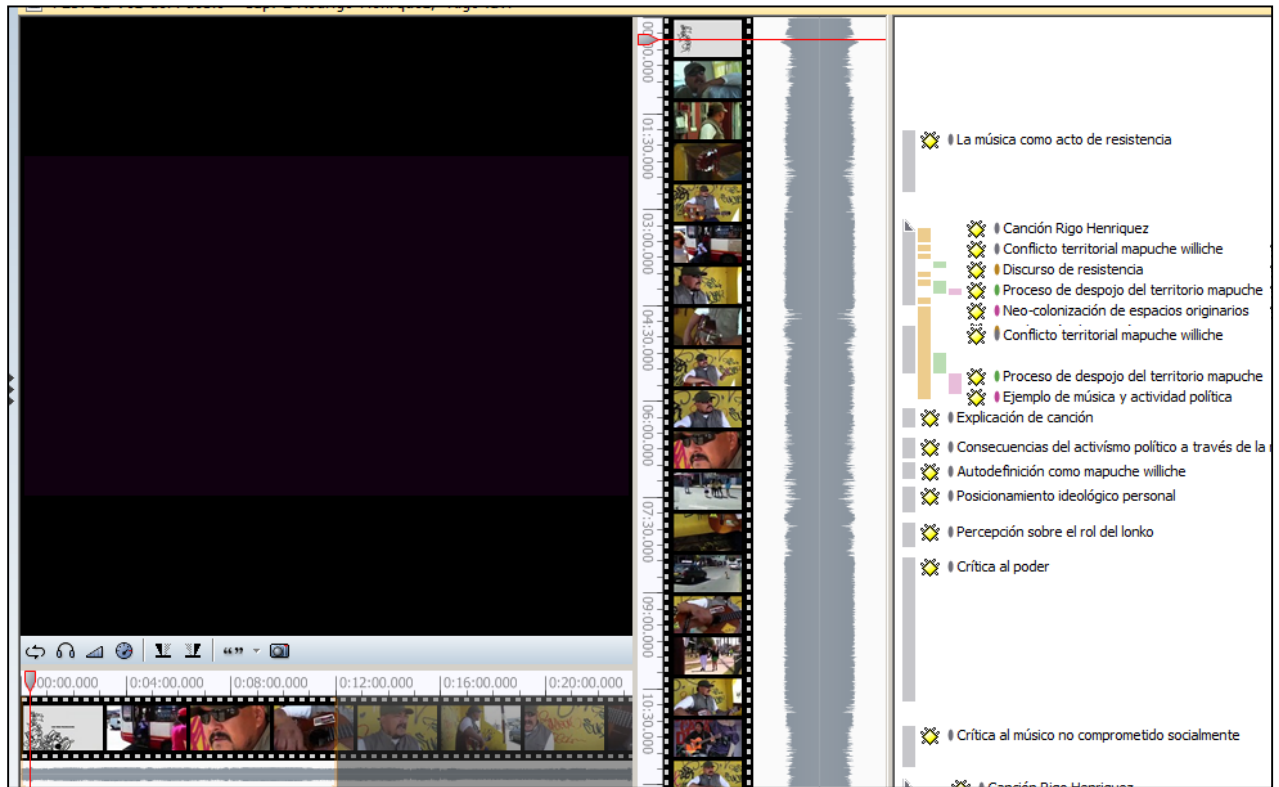
- ✦ Función social de la agrupación
- ✦ Cosmovisión mapuche williche como elemento fundante en la composición
- ✦ Reconocimiento de la música como patrimonio cultural mapuche williche
- ✦ Reconocimiento de su territorialidad
- ✦ Localización Geográfica de la agrupación
- ✦ Objetivo del proceso creativo

Ejemplo de codificación de un escrito autobiográfico.

P17: 03.- Maikolpi.mp3

- ✦ Territorialidad como medio de definición identitaria
- ✦ Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbano
- ✦ Uso de melodios mapuche
- ✦ Alusión al territorio williche
- ✦ Influencia de la nueva canción chilena
- ✦ Proceso de despojo del territorio mapuche
- ✦ Discurso de resistencia
- ✦ Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbano
- ✦ Conflicto territorial mapuche williche
- ✦ Discurso de resistencia

Ejemplo de codificación de un audio.



Ejemplo de codificación de un video.

b) Organización de códigos: Además de la codificación de los materiales discursivos, dichos códigos pueden ser organizados a través de familias –como sugiere la codificación axial propuesta por Glaser y Strauss (1967). Esta organización de los códigos a través de familias ha sido fundamental para la determinación de los nodos principales para la estructuración de los resultados de la tesis.

c) Generación de redes semánticas: A partir de los códigos o familias generadas mediante la asistencia del software atlas.ti, se pueden crear redes semánticas y mapas conceptuales que tienen como materia prima, los diferentes códigos o categorías generadas en el proceso de codificación de la información. La interrelación de los códigos a través de las redes semánticas,

permite generar el indicador de densidad, que se encuentra asociado a la cantidad de códigos con los cuales una categoría específica se relaciona.

d) Emisión de informes cuantitativos: Dicho software es capaz de emitir diversos indicadores cuantitativos que permiten obtener información relativa al impacto de los códigos encontrados, con el objetivo de facilitar la toma de decisiones en materia metodológica. Los indicadores asociados son los siguientes:

- Densidad: Indica la cantidad de interrelaciones existentes en un código. Este indicador se encuentra relacionado con la generación de redes semánticas, y da cuenta de los códigos o categorías que poseen mayor relevancia en cuanto a su relación con otras categorías.
- Fundamentación: Se refiere a la cantidad de veces que un código se repite a lo largo del análisis de las diversas fuentes primarias.

Finalmente, cabe señalar que dicho software posee otras características que permiten relacionarlo con otros softwares de análisis cuantitativo, o bien para determinar la cantidad de veces que una palabra se repite –herramienta útil para el análisis de transcripciones de entrevistas o de documentos textuales. En definitiva, lo expuesto muestra a un nivel general las características principales del software y las herramientas utilizadas para la elaboración de la presente tesis doctoral¹⁵³.

¹⁵³ Para mayor información respecto a las cualidades específicas es conveniente ver: http://downloads.atlasti.com/quicktour/QuickTour_a7_es.pdf

ANEXO 5: Informe de códigos identificados

Nota aclaratoria: el presente anexo contempla la exposición del informe de códigos emitido por el software de análisis cualitativo de datos (QDA). Dicho informe contempla todas las categorías que surgieron en el proceso de codificación abierta, las cuales ascienden a 187 códigos. Cabe señalar que dichas categorías se depuraron y renombraron durante las siguientes etapas, hasta decantar en las redes semánticas expuestas a lo largo de la presente tesis doctoral. Dichas redes fueron organizadas a través de familias de códigos, que configuraron los capítulos III y IV del presente trabajo.

Código-filtro: Todos

UH: Tesis doctoral
File: [C:\...\Tesis doctoral.hpr7]
Edited by: _____
Date/Time: 2017-09-05 23:33:27

Aceptación de la influencia cultural de occidente
Aceptación de procesos de hibridación cultural
Actividad de difusión de la música *williche*
Alusión a la cosmovisión mapuche
Alusión a la historia en el discurso musical
Alusión al territorio *williche*
Apoyo de su lugar de trabajo
Autodefinición como mapuche *williche*
Autodefinición como mapuche *williche* urbano
Cambio de paradigma en la visión de la cultura mapuche
Canción representativa
Canción Rigo Henríquez
Cantante y Lutier mapuche
Características del *williche ñlkantun*
Clandestinidad musical como respuesta a la dictadura
Comprensión de la cultura mapuche como un todo unitario
Comprensión de sociedad chilota como sociedad nacida de la hibridación
Compromiso con la estética urbana
Concepto de nación mapuche
Concepto de *ñil* contemporáneo
Conflicto estético entre la cultura chilota y chilena
Conflicto estético mapuche-*winka*
Conflicto territorial mapuche *williche*
Consecuencias del activismo político a través de la música
Contexto cultural en la construcción del imaginario

Contexto Fundacional de la agrupación
Contexto socio-político como motor en la composición
Cosmovisión mapuche *williche* como elemento fundante en la composición
Creación de la Asociación indígena *Nawel Llefken*.
Crítica a la consideración de la cultura mapuche como un problema para el estado
Crítica a las agrupaciones tradicionales rurales mapuche *williche*
Crítica a posturas poco constructivas en el proceso de activismo mapuche
Crítica al concepto descolonial
Crítica al Estado chileno
Crítica al mapuche pro sistémico
Crítica al músico no activo políticamente
Crítica al músico no comprometido socialmente
Crítica al poder
Crítica al uso de la causa mapuche con fines personales
Crítica hacia el desarraigo a la herencia cultural mapuche
Crítica hacia la visión *winka* del mapuche como objeto de estudio
Definición de colonización
Definición de lo local como originario
Definición de rap
Definición de su música como música mapuche
Definición de *ül*
Definición del mapuche urbano
Definición del *wallmapu*
Definición estética
Definición personal de música
Descripción de la *Sajuria*
Descripción del Baile de la *Sajuria*
Descripción del *pumeli*
Diferencias entre el *pumeli* y la *sajuria*
Discurso de resistencia
Discurso globalizado
Divergencias entre el concepto de nación y etnia
Dualidad en la cosmovisión mapuche
Educación formal del canto
Ejemplo de música y actividad política
Ejemplo de *pumeli*
Ejemplo de *sajuria*
El arte como estrategia pedagógica
El mapuche como minoría
Elementos idiomáticos del rap
Espacio de difusión de la música urbana *williche*
Espacios de circulación gubernamentales
Espacios de circulación rural
Espacios de circulación *underground*
Estereotipo del rapero en la sociedad
Estrategia de colonización cultural
Estrategia de hibridación
Experiencia comunitaria como motor de creación
Experiencia de activismo como motor para la creación
Experiencia de activismo mediante la música
Experiencias personales de reafirmación étnica como base de la composición musical
Explicación carátula de disco (Leftraru)

Explicación de canción
 Falta de reconocimiento al patrimonio cultural *williche*
 Fecha de publicación disco (*Aliliwen*)
 Financiamiento estatal
 Folclorización de la cultura mapuche
 Folclorización de lo originario
 Folclorización de lo tradicional como conflicto cultural
 Función del *ül*
 Función social de la agrupación
 Fundamento del rap
 Hip-hop como medio de lucha social
 Historia de vida como estrategia de reafirmación étnica
 Implicancias sociales del conflicto mapuche
 Importancia de la historia en la construcción de un imaginario creativo
 Importancia de Osorno (*Chauracawin*)
 Importancia del *kultxun* en la cultura (*Cosmovisión*)
 Importancia del relato oral
 Importancia del territorio en el discurso musical
 Importancia del *wetxipantü*
 Influencia de *Wechemapu*
 Influencia de la dictadura militar como elemento condicionante en la práctica musical urbana mapuche *williche*
 Influencia de la música chilota en la música *williche*
 Influencia de la nueva canción chilena
 Influencia de lo mapuche en el imaginario urbano
 Influencia de los medios de comunicación en la construcción de un estereotipo mapuche
 Influencia de los medios de comunicación en la construcción de una identidad híbrida.
 Instrumentos tradicionales *williche*
 Intención de difundir la cultura mediante la música
 Interacción entre el rap y otras estéticas
 Integración entre el uso de la lengua mapuche y el español
 Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbanos
 Interculturalidad como proceso descolonizador
 Interés por lo originario.
 interpretación personal de la cosmovisión mapuche
 Interpretación personal sobre la importancia del *kultxun* en la cultura
 La música como acto comunicativo
 La música como acto de resistencia
 La música mapuche *williche* urbana como medio de reconocimiento de la cultura en un contexto globalizado.
 La práctica de la música como elemento de definición personal
 Localización Geográfica de la agrupación
 Migración y globalización
 Música como actividad socio-política
 Música tradicional desde la ciudad
 Necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural
 Negación de la condición de artista.
 Neo-colonización de espacios originarios
 Nuevos referentes en la música *williche* urbana
 Objetivo de la fundación del grupo
 Objetivo del proceso creativo
 Objetivos del Instituto Cultural *Williche Wechemapu* (ICWW)

Oposición a perspectivas esencialistas, museológicas
 Oralidad en la música mapuche
 Organización de actividades populares
 Organología híbrida mapuche *williche*
 Orientación del ICWW
 Percepción de la música como elemento dignificador de la cultura mapuche *williche*
 Percepción del Estado como ente colonizador
 Percepción del *winka* (no mapuche) como colonizador
 Percepción personal en torno a la música
 Percepción personal en torno a la visión *winka* de interculturalidad
 Percepción personal sobre el uso del rap
 Percepción sobre el rol del *lonko*
 Personaje influyente en su acercamiento a la música
 Posicionamiento ideológico personal
 Postura negativa respecto a la migración de chilenos a la Isla de Chiloé
 Prácticas culturales como estrategia desmitificadora de la cultura mapuche.
 Predominancia de la lengua mapuche
 Preservación de aspectos de la cultura tradicional como medio de reafirmación étnica
 Preservación de la lengua mapuche *williche* mediante el canto (*ül*)
 Proceso de composición
 Proceso de despojo del territorio mapuche
 Proceso de migración desde lo rural a lo urbano
 Procesos de reafirmación étnica
 Puesta en valor de las autoridades tradicionales
 Puesta en valor de lo originario mediante la adopción estética
 Rap como estética de resistencia
 Razón del conflicto estético mapuche-occidente
 Razón del proceso de apropiación e hibridación musical.
 Razones de no concreción del Instituto Cultural *Williche Wechemapu*
 Razones del acercamiento a la música
 Reconocimiento de la música como patrimonio cultural *mapuche williche*
 Reconocimiento de su territorialidad
 Reconocimiento de su territorialidad mediante el activismo
 Recuperación lingüística mediante la música
 Reflexión sobre los estereotipos del mapuche
 Relación entre el rol del rapero y sus raíces tradicionales
 Repercusión de *Wechemapu* en la construcción del ideario mapuche *williche* urbano en Osorno
 Reseña de los medios de comunicación
 Resignificación del *ül*
 Resurgimiento de la cultura mapuche como elemento de consumo
 Ruptura del estereotipo del rapero
 Ruralidad en espacios urbanos
 Sentido de lo colectivo (Activismo)
 Sentido de lo Underground
 Sentidos de la praxis musical
 Similitud en la oralidad del rap y el *ül*
 Similitud en la oralidad del rap y las músicas originarias
 Superación del conflicto estético mapuche-occidente
 Territorialidad como medio de definición identitaria
 Tipos de músicas tradicionales en Osorno
 Transdisciplinariedad en la performance.
Ülkantun como acto comunicativo

Uso de instrumentos mapuche
Uso de la lengua mapuche
Uso de la lengua mapuche como elemento de camuflaje discursivo
Uso de melodías mapuche
Uso de melodías occidentales
Utilización de instrumentos occidentales
Visión personal respecto a la creación musical
Visión personal respecto a procesos de transformación cultural

ANEXO 5.1: Informe completo de códigos e indicadores de fundamentación y densidad¹⁵⁴

| Código | Fundamentado | Densidad |
|--|--------------|----------|
| Aceptación de la influencia cultural de occidente | 9 | 4 |
| Aceptación de procesos de hibridación cultural | 9 | 7 |
| Actividad de difusión de la música <i>williche</i> | 1 | 2 |
| Alusión a la cosmovisión mapuche | 3 | 5 |
| Alusión a la historia en el discurso musical | 10 | 5 |
| Alusión al territorio <i>williche</i> | 1 | 3 |
| Apoyo de su lugar de trabajo | 1 | 0 |
| Autodefinición como mapuche <i>williche</i> | 10 | 7 |
| Autodefinición como mapuche <i>williche</i> urbano | 5 | 13 |
| Cambio de paradigma en la visión de la cultura mapuche | 1 | 0 |
| Canción representativa | 1 | 0 |
| Canción Rigo Henríquez | 4 | 0 |
| Cantante y lutier mapuche | 1 | 0 |
| Características del <i>Williche ñlkantun</i> | 1 | 0 |
| Clandestinidad musical como respuesta a la dictadura | 1 | 0 |
| Comprensión de la cultura mapuche como un todo unitario | 1 | 1 |
| Comprensión de sociedad chilota como sociedad nacida de la hibridación | 1 | 0 |
| Compromiso con la estética urbana | 1 | 2 |
| Concepto de nación mapuche | 1 | 0 |
| Concepto de <i>ñil</i> contemporáneo | 2 | 6 |
| Conflicto estético entre la cultura chilota y chilena | 1 | 0 |
| Conflicto estético mapuche- <i>winka</i> | 2 | 1 |
| Conflicto territorial mapuche <i>williche</i> | 5 | 6 |
| Consecuencias del activismo político a través de la música | 2 | 0 |
| Contexto cultural en la construcción del imaginario | 3 | 1 |
| Contexto Fundacional de la agrupación | 7 | 0 |
| Contexto socio-político como motor en la composición | 3 | 1 |
| Cosmovisión mapuche <i>williche</i> como elemento fundante en la composición | 1 | 4 |
| Creación de la Asociación indígena <i>Nawel Llefken</i> . | 1 | 0 |

¹⁵⁴ Cabe señalar que el indicador asociado a fundamentación da cuenta de la cantidad de veces que un código o categoría emerge a lo largo del análisis de la información. Por otra parte, el código densidad se encuentra asociado a la cantidad de códigos o categorías con las cuales dicho código se relaciona y se expresa a través de las redes semánticas expuestas a lo largo de la presente tesis. Junto a lo anterior es esencial mencionar que, en la mayoría de los casos, los códigos asociados a indicadores de densidad 0 y fundamentación 1, se encuentran relacionados con definiciones o información descriptiva.

| | | |
|--|----|----|
| Crítica a la consideración de la cultura mapuche como un problema para el estado | 1 | 0 |
| Crítica a las agrupaciones tradicionales rurales mapuche <i>williche</i> | 1 | 1 |
| Crítica a posturas poco constructivas en el proceso de activismo mapuche | 1 | 0 |
| Crítica al concepto decolonial | 1 | 0 |
| Crítica al Estado chileno | 1 | 0 |
| Crítica al mapuche pro sistémico | 1 | 1 |
| Crítica al músico no activo políticamente | 2 | 1 |
| Crítica al músico no comprometido socialmente | 10 | 1 |
| Crítica al poder | 3 | 0 |
| Crítica al uso de la causa mapuche con fines personales | 1 | 1 |
| Crítica hacia el desarraigo a la herencia cultural mapuche | 1 | 3 |
| Crítica hacia la visión <i>winka</i> del mapuche como objeto de estudio | 1 | 2 |
| Definición de colonización | 1 | 0 |
| Definición de lo local como originario | 2 | 0 |
| Definición de rap | 1 | 0 |
| Definición de su música como música mapuche | 1 | 1 |
| Definición de <i>ül</i> | 1 | 0 |
| Definición del mapuche urbano | 2 | 1 |
| Definición del <i>wallmapu</i> | 1 | 0 |
| Definición estética | 1 | 0 |
| Definición personal de música | 1 | 0 |
| Descripción de la <i>Sajuria</i> | 2 | 0 |
| Descripción del Baile de la <i>Sajuria</i> | 2 | 0 |
| Descripción del <i>Pu-meli</i> | 1 | 0 |
| Diferencias entre el <i>pumeli</i> y la <i>sajuria</i> | 1 | 0 |
| Discurso de resistencia | 9 | 10 |
| Discurso globalizado | 2 | 4 |
| Divergencias entre el concepto de nación y etnia | 1 | 0 |
| Dualidad en la cosmovisión mapuche | 1 | 3 |
| Educación formal del canto | 1 | 0 |
| Ejemplo de música y actividad política | 5 | 0 |
| Ejemplo de <i>pumeli</i> | 1 | 0 |
| Ejemplo de <i>sajuria</i> | 1 | 0 |
| El arte como estrategia pedagógica | 3 | 0 |
| El mapuche como minoría | 1 | 0 |
| Elementos idiomáticos del rap | 2 | 4 |
| Espacio de difusión de la música urbana <i>williche</i> | 1 | 1 |
| Espacios de circulación gubernamentales | 2 | 0 |
| Espacios de circulación rural | 1 | 0 |
| Espacios de circulación underground | 2 | 0 |

| | | |
|--|---|----|
| Estereotipo del rapero en la sociedad | 1 | 0 |
| Estrategia de colonización cultural | 1 | 0 |
| Estrategia de hibridación | 6 | 12 |
| Experiencia comunitaria como motor de creación | 1 | 0 |
| Experiencia de activismo como motor para la creación | 1 | 0 |
| Experiencia de activismo mediante la música | 3 | 0 |
| Experiencias personales de reafirmación étnica como base de la composición musical | 6 | 0 |
| Explicación carátula de disco (Leftrarú) | 1 | 0 |
| Explicación de canción | 4 | 0 |
| Falta de reconocimiento al patrimonio cultural <i>williche</i> | 3 | 1 |
| Fecha de publicación disco (<i>Aliliwen</i>) | 1 | 0 |
| Financiamiento estatal | 2 | 0 |
| Folclorización de la cultura mapuche | 2 | 3 |
| Folclorización de lo originario | 2 | 2 |
| Folclorización de lo tradicional como conflicto cultural | 2 | 3 |
| Función del <i>ñil</i> | 1 | 0 |
| Función social de la agrupación | 1 | 0 |
| Fundamento del rap | 1 | 0 |
| Hip-hop como medio de lucha social | 1 | 3 |
| Historia de vida como estrategia de reafirmación étnica | 2 | 0 |
| Implicancias sociales del conflicto mapuche | 2 | 2 |
| Importancia de la historia en la construcción de un imaginario creativo | 2 | 0 |
| Importancia de Osorno (<i>Chauracawin</i>) | 1 | 0 |
| Importancia del <i>kultxun</i> en la cultura (Cosmovisión) | 4 | 3 |
| Importancia del relato oral | 2 | 3 |
| Importancia del territorio en el discurso musical | 4 | 2 |
| Importancia del <i>wetxipantü</i> | 1 | 1 |
| Influencia de <i>Wechemapu</i> | 3 | 0 |
| Influencia de la dictadura militar como elemento condicionante en la práctica musical urbana mapuche <i>williche</i> | 1 | 0 |
| Influencia de la música chilota en la música <i>williche</i> | 1 | 0 |
| Influencia de la nueva canción chilena | 3 | 1 |
| Influencia de lo mapuche en el imaginario urbano | 1 | 1 |
| Influencia de los medios de comunicación en la construcción de un estereotipo mapuche | 1 | 0 |
| Influencia de los medios de comunicación en la construcción de una identidad híbrida. | 1 | 1 |
| Instrumentos tradicionales <i>williche</i> | 1 | 2 |
| Intención de difundir la cultura mediante la música | 1 | 2 |
| Interacción entre el rap y otras estéticas | 1 | 1 |
| Integración entre el uso de la lengua mapuche y el español | 2 | 6 |
| Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbanos | 2 | 7 |

| | | |
|---|----|----|
| Interculturalidad como proceso descolonizador | 2 | 3 |
| Interés por lo originario. | 1 | 3 |
| interpretación personal de la cosmovisión mapuche | 2 | 1 |
| Interpretación personal sobre la importancia del kultxun en la cultura | 2 | 1 |
| La música como acto comunicativo | 6 | 2 |
| La música como acto de resistencia | 3 | 6 |
| La música mapuche <i>williche</i> urbana como medio de reconocimiento de la cultura en un contexto globalizado. | 3 | 5 |
| La práctica de la música como elemento de definición personal | 1 | 1 |
| Localización Geográfica de la agrupación | 1 | 0 |
| Migración y globalización | 3 | 2 |
| Música como actividad socio-política | 19 | 3 |
| Música tradicional desde la ciudad | 1 | 1 |
| Necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural | 2 | 3 |
| Negación de la condición de artista. | 4 | 0 |
| Neo-colonización de espacios originarios | 4 | 8 |
| Nuevos referentes en la música <i>williche</i> urbana | 1 | 0 |
| Objetivo del proceso creativo | 2 | 0 |
| Objetivos del Instituto Cultural <i>Williche Wechemapu</i> (ICWW) | 1 | 0 |
| Oposición a perspectivas esencialistas, museológicas | 6 | 10 |
| Oralidad en la música mapuche | 1 | 0 |
| Organización de actividades populares | 1 | 0 |
| Organología híbrida mapuche <i>williche</i> | 1 | 1 |
| Orientación del ICWW | 1 | 0 |
| Percepción de la música como elemento dignificador de la cultura mapuche <i>williche</i> | 1 | 1 |
| Percepción del Estado como ente colonizador | 5 | 1 |
| Percepción del <i>winka</i> (no mapuche) como colonizador | 7 | 5 |
| Percepción personal en torno a la música | 1 | 0 |
| Percepción personal en torno a la visión <i>winka</i> de interculturalidad | 1 | 0 |
| Percepción personal sobre el uso del rap | 1 | 0 |
| Percepción sobre el rol del <i>lonko</i> | 1 | 0 |
| Personaje influyente en su acercamiento a la música | 1 | 0 |
| Posicionamiento ideológico personal | 2 | 0 |
| Postura negativa respecto a la migración de chilenos a la Isla de Chiloé | 1 | 0 |
| Prácticas culturales como estrategia desmitificadora de la cultura mapuche. | 3 | 2 |
| Predominancia de la lengua mapuche | 1 | 3 |
| Preservación de aspectos de la cultura tradicional como medio de reafirmación étnica | 3 | 2 |
| Preservación de la lengua mapuche <i>williche</i> mediante el canto (<i>ül</i>) | 1 | 1 |
| Proceso de composición | 1 | 0 |
| Proceso de despojo del territorio mapuche | 10 | 5 |

| | | |
|--|---|----|
| Proceso de migración desde lo rural a lo urbano | 1 | 1 |
| Procesos de reafirmación étnica | 5 | 17 |
| Puesta en valor de las autoridades tradicionales | 2 | 1 |
| Puesta en valor de lo originario mediante la adopción estética | 2 | 1 |
| Rap como estética de resistencia | 1 | 3 |
| Razón del conflicto estético mapuche-occidente | 1 | 1 |
| Razón del proceso de apropiación e hibridación musical. | 2 | 1 |
| Razones de no concreción del Instituto Cultural <i>Williche Wechemapu</i> | 1 | 0 |
| Razones del acercamiento a la música | 1 | 0 |
| Reconocimiento de la música como patrimonio cultural mapuche <i>williche</i> | 2 | 1 |
| Reconocimiento de su territorialidad | 2 | 5 |
| Reconocimiento de su territorialidad mediante el activismo | 1 | 2 |
| Recuperación lingüística mediante la música | 3 | 4 |
| Reflexión sobre los estereotipos del mapuche | 2 | 1 |
| Relación entre el rol del rapero y sus raíces tradicionales | 1 | 4 |
| Repercusión de Wechemapu en la construcción del ideario mapuche <i>williche</i> urbano en Osorno | 2 | 1 |
| Reseña de los medios de comunicación | 1 | 0 |
| Resignificación del <i>ül</i> | 2 | 5 |
| Resurgimiento de la cultura mapuche como elemento de consumo | 3 | 2 |
| Ruptura del estereotipo del rapero | 1 | 0 |
| Ruralidad en espacios urbanos | 1 | 2 |
| Sentido de lo colectivo (Activismo) | 2 | 0 |
| Sentido de lo Underground | 1 | 1 |
| Sentidos de la praxis musical | 1 | 1 |
| Similitud en la oralidad del rap y el <i>ül</i> | 2 | 2 |
| Similitud en la oralidad del rap y las músicas originarias | 2 | 0 |
| Superación del conflicto estético mapuche-occidente | 3 | 2 |
| Territorialidad como medio de definición identitaria | 3 | 5 |
| Tipos de músicas tradicionales en Osorno | 1 | 0 |
| Transdisciplinariedad en la performance. | 1 | 0 |
| Ülkantun como acto comunicativo | 1 | 2 |
| Uso de instrumentos mapuche | 4 | 4 |
| Uso de la lengua mapuche | 3 | 3 |
| Uso de la lengua mapuche como elemento de camuflaje discursivo | 1 | 1 |
| Uso de melodiosos mapuche | 2 | 3 |
| Uso de melodiosos occidentales | 1 | 2 |
| Utilización de instrumentos occidentales | 3 | 2 |
| Visión personal respecto a la creación musical | 1 | 1 |
| Visión personal respecto a procesos de transformación cultural | 2 | 1 |

ANEXO 5.2: Informe depurado de indicadores organizados por fundamentación y densidad

Para realizar dicha organización se depuraron los códigos con densidad 0 y/o fundamentación 1, debido a que responden, como se menciona en el anexo anterior, mayoritariamente a códigos descriptivos.

- a) Organización según indicador de fundamentación (ordenado de mayor a menor)¹⁵⁵.

| Código | Fundamentado |
|---|--------------|
| Música como actividad socio-política | 19 |
| Crítica al músico no comprometido socialmente | 10 |
| Alusión a la historia en el discurso musical | 10 |
| Proceso de despojo del territorio mapuche | 10 |
| Autodefinición como mapuche <i>williche</i> | 10 |
| Aceptación de la influencia cultural de occidente | 9 |
| Aceptación de procesos de hibridación cultural | 9 |
| Discurso de resistencia | 9 |
| Percepción del <i>winka</i> (no mapuche) como colonizador | 7 |
| La música como acto comunicativo | 6 |
| Oposición a perspectivas esencialistas, museológicas | 6 |
| Estrategia de hibridación | 6 |
| Percepción del Estado como ente colonizador | 5 |
| Conflicto territorial mapuche <i>williche</i> | 5 |
| Autodefinición como mapuche <i>williche</i> urbano | 5 |
| Procesos de reafirmación étnica | 5 |
| Importancia del territorio en el discurso musical | 4 |
| Importancia del <i>kultxun</i> en la cultura (Cosmovisión) | 4 |
| Uso de instrumentos mapuche | 4 |
| Neo-colonización de espacios originarios | 4 |
| Contexto cultural en la construcción del imaginario | 3 |
| Contexto socio-político como motor en la composición | 3 |
| Falta de reconocimiento al patrimonio cultural <i>williche</i> | 3 |
| Influencia de la nueva canción chilena | 3 |
| Migración y globalización | 3 |
| Prácticas culturales como estrategia desmitificadora de la cultura mapuche. | 3 |

¹⁵⁵ En negrita los códigos que se transformaron en los ejes articuladores de los capítulos III y IV de la presente tesis doctoral.

| | |
|---|---|
| Preservación de aspectos de la cultura tradicional como medio de reafirmación étnica | 3 |
| Resurgimiento de la cultura mapuche como elemento de consumo | 3 |
| Superación del conflicto estético mapuche-occidente | 3 |
| Utilización de instrumentos occidentales | 3 |
| Uso de la lengua mapuche | 3 |
| Recuperación lingüística mediante la música | 3 |
| Alusión a la cosmovisión mapuche | 3 |
| La música mapuche <i>williche</i> urbana como medio de reconocimiento de la cultura en un contexto globalizado. | 3 |
| Territorialidad como medio de definición identitaria | 3 |
| La música como acto de resistencia | 3 |
| Conflicto estético mapuche-winka | 2 |
| Crítica al músico no activo políticamente | 2 |
| Definición del mapuche urbano | 2 |
| interpretación personal de la cosmovisión mapuche | 2 |
| Interpretación personal sobre la importancia del <i>kultxun</i> en la cultura | 2 |
| Puesta en valor de las autoridades tradicionales | 2 |
| Puesta en valor de lo originario mediante la adopción estética | 2 |
| Razón del proceso de apropiación e hibridación musical. | 2 |
| Reconocimiento de la música como patrimonio cultural mapuche <i>williche</i> | 2 |
| Reflexión sobre los estereotipos del mapuche | 2 |
| Repercusión de <i>Wechemapu</i> en la construcción del ideario mapuche <i>williche</i> urbano en Osorno | 2 |
| Visión personal respecto a procesos de transformación cultural | 2 |
| Folclorización de lo originario | 2 |
| Implicancias sociales del conflicto mapuche | 2 |
| Similitud en la oralidad del rap y el <i>ül</i> | 2 |
| Folclorización de la cultura mapuche | 2 |
| Folclorización de lo tradicional como conflicto cultural | 2 |
| Importancia del relato oral | 2 |
| Interculturalidad como proceso descolonizador | 2 |
| Necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural | 2 |
| Uso de melodiosos mapuche | 2 |
| Discurso globalizado | 2 |
| Elementos idiomáticos del rap | 2 |
| Reconocimiento de su territorialidad | 2 |
| Resignificación del <i>ül</i> | 2 |
| Concepto de <i>ül</i> contemporáneo | 2 |
| Integración entre el uso de la lengua mapuche y el español | 2 |
| Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbanos | 2 |

a) Organización según indicador de densidad (ordenado de mayor a menor)¹⁵⁶.

| Código | Densidad |
|---|----------|
| Procesos de reafirmación étnica | 17 |
| Autodefinición como mapuche <i>williche</i> urbano | 13 |
| Estrategia de hibridación | 12 |
| Discurso de resistencia | 10 |
| Oposición a perspectivas esencialistas, museológicas | 10 |
| Neo-colonización de espacios originarios | 8 |
| Autodefinición como mapuche <i>williche</i> | 7 |
| Aceptación de procesos de hibridación cultural | 7 |
| Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbanos | 7 |
| Conflicto territorial mapuche <i>williche</i> | 6 |
| La música como acto de resistencia | 6 |
| Concepto de <i>ül</i> contemporáneo | 6 |
| Integración entre el uso de la lengua mapuche y el español | 6 |
| Alusión a la historia en el discurso musical | 5 |
| Proceso de despojo del territorio mapuche | 5 |
| Percepción del <i>winka</i> (no mapuche) como colonizador | 5 |
| Alusión a la cosmovisión mapuche | 5 |
| La música mapuche <i>williche</i> urbana como medio de reconocimiento de la cultura en un contexto globalizado. | 5 |
| Territorialidad como medio de definición identitaria | 5 |
| Reconocimiento de su territorialidad | 5 |
| Resignificación del <i>ül</i> | 5 |
| Aceptación de la influencia cultural de occidente | 4 |
| Uso de instrumentos mapuche | 4 |
| Recuperación lingüística mediante la música | 4 |
| Discurso globalizado | 4 |
| Elementos idiomáticos del rap | 4 |
| Cosmovisión mapuche <i>williche</i> como elemento fundante en la composición | 4 |
| Relación entre el rol del rapero y sus raíces tradicionales | 4 |
| Música como actividad socio-política | 3 |
| Importancia del <i>kultxun</i> en la cultura (Cosmovisión) | 3 |
| Uso de la lengua mapuche | 3 |

¹⁵⁶ En negrita los códigos que se transformaron en los ejes articuladores de los capítulos III y IV de la presente tesis doctoral.

| | |
|--|---|
| Folclorización de la cultura mapuche | 3 |
| Folclorización de lo tradicional como conflicto cultural | 3 |
| Importancia del relato oral | 3 |
| Interculturalidad como proceso descolonizador | 3 |
| Necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural | 3 |
| Uso de melodías mapuche | 3 |
| Alusión al territorio <i>williche</i> | 3 |
| Crítica hacia el desarraigo a la herencia cultural mapuche | 3 |
| Dualidad en la cosmovisión mapuche | 3 |
| Hip-hop como medio de lucha social | 3 |
| Interés por lo originario. | 3 |
| Predominancia de la lengua mapuche | 3 |
| Rap como estética de resistencia | 3 |
| La música como acto comunicativo | 2 |
| Importancia del territorio en el discurso musical | 2 |
| Migración y globalización | 2 |
| Prácticas culturales como estrategia desmitificadora de la cultura mapuche. | 2 |
| Preservación de aspectos de la cultura tradicional como medio de reafirmación étnica | 2 |
| Resurgimiento de la cultura mapuche como elemento de consumo | 2 |
| Superación del conflicto estético mapuche-occidente | 2 |
| Utilización de instrumentos occidentales | 2 |
| Folclorización de lo originario | 2 |
| Implicancias sociales del conflicto mapuche | 2 |
| Similitud en la oralidad del rap y el <i>ül</i> | 2 |
| Actividad de difusión de la música <i>williche</i> | 2 |
| Compromiso con la estética urbana | 2 |
| Crítica hacia la visión <i>winka</i> del mapuche como objeto de estudio | 2 |
| Instrumentos tradicionales <i>williche</i> | 2 |
| Intención de difundir la cultura mediante la música | 2 |
| Reconocimiento de su territorialidad mediante el activismo | 2 |
| Ruralidad en espacios urbanos | 2 |
| Ülkantun como acto comunicativo | 2 |
| Uso de melodías occidentales | 2 |

ANEXO 5.3: Organización de los indicadores depurados en familias.

a) Familia 1: Hibridación y reafirmación étnica.

| Familia | Código o categoría |
|--|---|
| Hibridación y reafirmación identitaria | Aceptación de la influencia cultural de occidente |
| | Aceptación de procesos de hibridación cultural |
| | Actividad de difusión de la música <i>williche</i> |
| | Alusión a la cosmovisión mapuche |
| | Alusión al territorio <i>williche</i> |
| | Autodefinition como mapuche <i>williche</i> |
| | Comprensión de la cultura mapuche como un todo unitario |
| | Concepto de <i>ül</i> contemporáneo |
| | Contexto cultural en la construcción del imaginario |
| | Cosmovisión mapuche <i>williche</i> como elemento fundante en la composición |
| | Crítica hacia el desarraigo a la herencia cultural mapuche |
| | Definición de su música como música mapuche |
| | Definición del mapuche urbano |
| | Dualidad en la cosmovisión mapuche |
| | Estrategia de hibridación |
| | Falta de reconocimiento al patrimonio cultural <i>williche</i> |
| | Importancia del <i>kultxun</i> en la cultura (Cosmovisión) |
| | Importancia del relato oral |
| | Importancia del territorio en el discurso musical |
| | Importancia del <i>wetxipantü</i> |
| | Influencia de la nueva canción chilena |
| | Influencia de lo mapuche en el imaginario urbano |
| | Influencia de los medios de comunicación en la construcción de una identidad híbrida. |
| | Instrumentos tradicionales <i>williche</i> |
| | Intención de difundir la cultura mediante la música |
| | Interacción entre el rap y otras estéticas |
| | Integración entre el uso de la lengua mapuche y el español |
| | Interacción entre elementos musicales tradicionales mapuche y urbanos |
| | Interculturalidad como proceso descolonizador |
| | Interés por lo originario. |
| | interpretación personal de la cosmovisión mapuche |
| | Interpretación personal sobre la importancia del <i>kultxun</i> en la cultura |
| Organología híbrida mapuche <i>williche</i> | |
| Percepción de la música como elemento dignificador de la cultura mapuche <i>williche</i> | |
| Predominancia de la lengua mapuche | |

| |
|--|
| Preservación de aspectos de la cultura tradicional como medio de reafirmación étnica |
| Preservación de la lengua mapuche <i>williche</i> mediante el canto (<i>ül</i>) |
| Procesos de reafirmación étnica |
| Puesta en valor de las autoridades tradicionales |
| Puesta en valor de lo originario mediante la adopción estética |
| Razón del proceso de apropiación e hibridación musical. |
| Reconocimiento de la música como patrimonio cultural mapuche williche |
| Reconocimiento de su territorialidad |
| Recuperación lingüística mediante la música |
| Reflexión sobre los estereotipos del mapuche |
| Relación entre el rol del rapero y sus raíces tradicionales |
| Repercusión de <i>Wechemapu</i> en la construcción del ideario mapuche williche urbano en Osorno |
| Resignificación del <i>ül</i> |
| Sentidos de la praxis musical |
| Similitud en la oralidad del rap y el <i>ül</i> |
| Superación del conflicto estético mapuche-occidente |
| Territorialidad como medio de definición identitaria |
| Ülkantun como acto comunicativo |
| Uso de instrumentos mapuche |
| Uso de la lengua mapuche |
| Uso de melodías mapuche |
| Uso de melodías occidentales |
| Utilización de instrumentos occidentales |
| Visión personal respecto a la creación musical |
| Visión personal respecto a procesos de transformación cultural |

b) Familia 2: Música y resistencia sociopolítica

| Familia | Código o categoría |
|---|---|
| Música y resistencia sociopolítica | Alusión a la historia en el discurso musical |
| | Alusión al territorio <i>williche</i> |
| | Autodefinición como mapuche <i>williche</i> urbano |
| | Compromiso con la estética urbana |
| | Conflicto estético mapuche- <i>winka</i> |
| | Conflicto territorial mapuche <i>williche</i> |
| | Contexto socio-político como motor en la composición |
| | Crítica a las agrupaciones tradicionales rurales mapuche <i>williche</i> |
| | Crítica al mapuche pro sistémico |
| | Crítica al músico no activo políticamente |
| | Crítica al músico no comprometido socialmente |
| | Crítica al uso de la causa mapuche con fines personales |
| | Crítica hacia la visión <i>winka</i> del mapuche como objeto de estudio |
| | Definición del mapuche urbano |
| | Discurso de resistencia |
| | Discurso globalizado |
| | Elementos idiomáticos del rap |
| | Espacio de difusión de la música urbana <i>williche</i> |
| | Folclorización de la cultura mapuche |
| | Folclorización de lo originario |
| | Folclorización de lo tradicional como conflicto cultural |
| | Hip-hop como medio de lucha social |
| | Implicancias sociales del conflicto mapuche |
| | Influencia de la nueva canción chilena |
| | Interculturalidad como proceso descolonizador |
| | La música como acto comunicativo |
| | La música como acto de resistencia |
| | La música mapuche <i>williche</i> urbana como medio de reconocimiento de la cultura en un contexto globalizado. |
| | La práctica de la música como elemento de definición personal |
| | Migración y globalización |
| | Música como actividad socio-política |
| | Música tradicional desde la ciudad |
| | Necesidad de quebrar relaciones de hegemonía cultural |
| Neo-colonización de espacios originarios | |
| Oposición a perspectivas esencialistas, museológicas | |
| Percepción del Estado como ente colonizador | |
| Percepción del <i>winka</i> (no mapuche) como colonizador | |
| Prácticas culturales como estrategia desmitificadora de la cultura mapuche. | |

| |
|--|
| Proceso de despojo del territorio mapuche |
| Proceso de migración desde lo rural a lo urbano |
| Rap como estética de resistencia |
| Razón del conflicto estético mapuche-occidente |
| Reconocimiento de su territorialidad mediante el activismo |
| Resurgimiento de la cultura mapuche como elemento de consumo |
| Ruralidad en espacios urbanos |
| Sentido de lo <i>Underground</i> |
| Similitud en la oralidad del rap y el <i>ñil</i> |
| Superación del conflicto estético mapuche-occidente |
| Uso de la lengua mapuche como elemento de camuflaje discursivo |
| Visión personal respecto a la creación musical |
| Visión personal respecto a procesos de transformación cultural |

