





**ETNOMUSICOLOGÍA EN EL CHILE DEL SIGLO XXI:
Música, identidades y territorios
en el sur del mundo**

Soto-Silva Ignacio, Silva-Zurita Javier.
Etnomusicología en el Chile del siglo XXI: músicas,
identidades y territorios en el sur del mundo
Ignacio Soto-Silva, Javier Silva-Zurita Osorno; Editorial Universidad
de Los Lagos, Diciembre de 2023.
422 p.; 15 X 23 cm cerrado
RPI: 2025-A-3908 ISBN: 978-956-604-387-4
1. Etnomusicología 2. Musica tradicional 3. Etnografía musical
4. música y cultura

ETNOMUSICOLOGÍA EN EL CHILE DEL SIGLO XXI:
MÚSICA, IDENTIDADES Y TERRITORIOS EN EL SUR DEL MUNDO

© 2023, Editorial Universidad de Los Lagos
ISBN: 978-956-604-387-4
RPI: 2025-A-3908

editorial@ulagos.cl
www.editorial.ulagos.cl
Avda. Fuschlocher 1305, Osorno, Chile

Edición: Gabriela Balbontín Steffen
Composición de texto: Alexis Hernández Escobar
ilustración de cubierta: «Carnaval de Lasana» de José Pérez de Arce
Derechos reservados, prohibida la reproducción parcial o total de este
libro por cualquier medio impreso, electrónico y/o digital, sin la debida
autorización escrita del autor y Editorial ULagos.

Impreso en Santiago de Chile.

ETNOMUSICOLOGÍA EN EL CHILE DEL SIGLO XXI:
Música, identidades y territorios
en el sur del mundo

IGNACIO SOTO-SILVA
JAVIER SILVA-ZURITA

EDITORES



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS
EDITORIAL



ÍNDICE

Prólogo	9
Enrique Cámara de Landa	
Presentación: música, identidad y territorio en la etnomusicología chilena.	17
PRIMERA PARTE: INVESTIGACIONES	
Cantoras y payadoras en Chile: trazando la ruta de las mujeres en la décima	27
María Bernardita Batlle Carola López Araya	
La investigación sobre folclore en Chile (1990-2020): estado del arte y perspectivas de futuro	63
Christian Spencer Espinosa	
El freestyle como oficio en las calles de Concepción: autenticidad y jerarquías en las comunidades musicales	89
Nelson Rodríguez Nicolás Masquiarán	
«Con sentimiento y rebeldía»: rasgos activistas mapuche y música ranchera	135
Pablo Catrileo Aravena	
Hip hop mapuche en tiempo, espacio y testimonio	171
Jacob Rekedal	
Hegemonías curriculares en la asignatura de Música: dos casos de la provincia de Parinacota	205
Rolando Angel-Alvarado Isabel Quiroga-Fuentes Bayron Gárate-González	

Cambiando paradigmas:
herencia africana y patrimonio afrodescendiente
en la Cruz de Mayo del valle de Azapa 227
Cristian Báez Lazcano
Juan Eduardo Wolf

SEGUNDA PARTE:
APUNTES SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO

Consideraciones generales para el trabajo de campo en el
estudio de la música mapuche. 263
Javier Silva-Zurita

Representaciones, etnografía y colonialismo:
consideraciones sobre el desarrollo de investigaciones
con machi y sus prácticas musicales 293
Leonardo Díaz-Collao

Apuntes sobre el estudio de la música popular
urbana en la *Fütawillimapu*: algunas reflexiones
sobre dos experiencias en el sur de Chile 323
Ignacio Soto-Silva

TERCERA PARTE: ENSAYOS

Reflexiones en torno a mujeres y enfoque de género
en la práctica etnomusicológica 347
Lina Barrientos Pacheco

Relatividad musical. 359
José Pérez de Arce

Reseñas biográficas de autores-as. 409

PRÓLOGO

En distintos tiempos y culturas la curiosidad intelectual ha incluido el deseo de conocer la música del Otro e incluso de rebautizarla; los estilos *Tōgaku Tenjikugaku* y *Rinyūgaku* establecidos en Japón durante el siglo VIII constituyen ejemplos de un fenómeno al que el mundo hispanohablante no fue ajeno (antes y después de Francisco de Salinas). Sabido es también que en muchas ocasiones dicha curiosidad se ha extendido al Otro musical, gracias a lo cual el interés por descifrar las claves de funcionamiento de sistemas sonoros ajenos al propio y disfrutar con la escucha —e incluso el aprendizaje— de los géneros que los utilizaban fue eventualmente acompañado por la observación de los usos y contextos que producían placer y otorgaban significación a los usuarios. Dicha práctica estaba a menudo asociada a la emisión de juicios de valor que, con distintos grados de apertura —o relativismo intercultural—, parecen ser una constante de las sociedades humanas y también pueden ser considerados como antecedentes del diálogo *etic/emic* —es decir, entre las perspectivas del observador y el observado— que hoy constituye un componente indispensable —a la vez que objetivo irrenunciable— de la disciplina que seguimos llamando etnomusicología, si bien se proponen otras denominaciones cada tanto. La expresión «musicología intercultural» me fue sugerida en la ciudad india de Madrás-Chennai, tras una intervención en el congreso de la Music Academy en 2002, y una década más tarde dio título a un volumen colectivo publicado en Italia y en el que estudiosos de este país cuestionan —una vez más— la conveniencia de seguir utilizando el término propuesto en la década de 1950 por Jaap Kunst.

A partir de los datos obtenidos en sus investigaciones, los estudiosos latinoamericanos han participado —como sus colegas de otros continentes— en la tendencia a elaborar teorías derivadas de la interpretación de las fuentes a las que tenían acceso, pero en muchos casos han advertido también la necesidad de revisarlas en base al análisis de los cambios contemporáneos y del conocimiento del pasado. La riqueza de combinaciones proxémicas y cinéticas de las danzas nahuas relatadas por Bernardino de Sahagún hace más de cuatro siglos, por ejemplo, nos invita a matizar la narrativa elaborada en el siglo xx por Carlos Vega con respecto a la progresiva aproximación mutua de los participantes en bailes de pareja —sumamente documentada, por otra parte— en las cortes europeas, y sus reflejos en áreas rurales y grupos subalternos en cuanto novedad inédita en materia de coreografía. El hecho de que la realidad desafíe permanentemente a nuestras construcciones hermenéuticas no debe desanimarnos sino, por el contrario, constituye uno de los estímulos que alimentan nuestros deseos de aprehender y transmitir cultura.

El conocimiento de los prejuicios empapados de etnocentrismo que exhibe la literatura de los conquistadores del pasado durante sus proyectos coloniales, y que a menudo consideramos superados (al menos por nosotros en cuanto investigadores), constituye otra invitación: la de reconocer nuestros propios condicionantes a través de la práctica reflexiva, y evitar eventuales arbitrariedades hermenéuticas. Los-as etnomusicólogos-as solemos preguntarnos si debemos considerar exclusivamente los juicios de valor de las personas cuyas prácticas musicales observamos, o si conviene arriesgar también las propias valoraciones (o las que predominan en la cultura del observador). La cuestión es menos ingenua de lo que parece, puesto que el relativismo viene siendo un criterio rector del estudio intercultural, lo cual en casos extremos podría

conducir a la aceptación incondicional de principios éticos cuyo grado de compatibilidad con los que comparte la mayoría de la humanidad es —como mínimo— discutible (cosa que sucede, por ejemplo, si relacionamos prácticas musicales vinculadas a la ablación del clítoris o la implementación de torturas con la Declaración Universal de los Derechos Humanos).

Sin llegar a tales extremos de obvia toma de posición, hoy los-as etnomusicólogos-as se plantean este tipo de preguntas, cuya relevancia ha ido creciendo en tiempos recientes, lo cual viene sucediendo también con otras cuestiones. Es el caso de la conveniencia de adoptar un enfoque panerónico (por ejemplo, a partir del uso combinado de fuentes históricas y etnográficas), en el que diacronía y sincronía arrojan luces complementarias sobre objetos de estudio complejos y a menudo escurridizos, o de combinar el análisis de comportamientos individuales y sociales (también en este punto Clifford Geertz primero y Timothy Rice después no hicieron sino actualizar en nuestra disciplina lo que otras venían considerando), o evitar el adanismo por ignorancia de conocimiento bibliográfico (empresa en principio utópica, pese a la ayuda que proporcionan Internet y los traductores de idiomas, pero a la vez de obligada consideración a nivel de intenciones).

La conveniencia —o incluso necesidad— de evitar la ingenuidad hermenéutica implica indagar por debajo de lo que leemos, oímos, vemos o nos cuentan: ignorar la ironía, el supuesto, el doble sentido, el engaño y las estrategias de ocultamiento es una de las trampas que nos tienden las fuentes y que a menudo nos seducen, como lo hace una atractiva teoría que nos resistimos a someter a controles o crítica. Sucede, por ejemplo, cuando alguien a quien de manera más o menos explícita solicitamos que asuma el papel —siempre circunstancial— de informante (otro término molesto) nos dice lo que piensa que queremos oír, o

aquello que ha asimilado a partir del discurso hegemónico (*dixit* Gramsci). Las asimetrías de poder están detrás de este tipo de peligros que acechan a quien investiga culturas ajenas a la propia, si bien sabemos que las estrategias de dominio y aculturación/transculturación figuran más o menos desde siempre entre los temas abordados por la etnomusicología. Hoy esta disciplina debe responder a desafíos presentados desde muchos frentes. Veamos algunos, antes de sumergirnos en la apasionante serie de trabajos presentados en el presente volumen.

Las complejas dinámicas de la glocalización en las que participan los sujetos y grupos cuya actividad estudiamos actualizan con crecimiento exponencial la disyuntiva entre universalismo y particularismo que han venido afrontando las disciplinas vinculadas con la antropología, entre otras; ello nos obliga a mantener la atención sobre ambas dimensiones —local y global—, y a preguntarnos si la continua aceleración de las comunicaciones propiciada por el desarrollo tecnológico atenta contra la capacidad de penetrar en los profundos laberintos de la función y el significado (que, como el límite matemático, jamás puede ser alcanzado pero, como las sirenas, no cesa de atraernos). Sabemos que no es posible intentar una descripción densa satisfactoria sin asumir la observación participante durante períodos de tiempo prolongados (como sucede también con la denominada bimusicalidad, estrategia metodológica que en algunos casos puede derivar en polimusicalidad). Pero justamente la suma de tiempo y concentración necesarios para hacer justicia a la verdad que intentamos conocer y transmitir es desafiada por la aceleración histórica y el formidable incremento tecnológico aplicado a la comunicación (de la telefonía móvil a las redes sociales), pese a lo cual es posible constatar con satisfacción que hay quien supera estos obstáculos —con subsidios económicos o sin ellos— y se entrega a la ardua tarea de establecer vínculos humanos basa-

dos en un nivel de respeto y compromiso; lo cual, sumado a la consulta crítica de consistentes porciones de fuentes escritas o de otro tipo, le permite elaborar etnografías minuciosas e interpretaciones convincentes y contrastadas (como comprobará quien lea los trabajos aquí publicados).

Asumir el papel de traducción intercultural como etnomusicólogos, con los desafíos éticos que ello conlleva, implica poner al servicio de nuestros objetivos como investigadores los rasgos de personalidad —la empatía, ante todo, pero también la sagacidad— y las competencias adquiridas a través del estudio. Sabemos, por ejemplo, que en un mismo grupo o sociedad podemos conocer tanto a personas que nos proponen dar a conocer al mundo su cultura, como a quienes nos lo desaconsejan o incluso prohíben (véanse los textos sobre los mapuches en este libro). Más allá de motivos absolutamente dignos de respeto (como el derecho a la privacidad o el hermetismo exigido por determinados rituales), en los grupos humanos convive a menudo quien espera que su nombre y actividad sean conocidos en espacios de poder, gracias a nuestra mediación con quien desconfía de las operaciones que podamos llevar a cabo con sus datos personales, su patrimonio cultural o sus comportamientos vinculados a las prácticas con sonido. No está de más tener presente el peligro de elegir las opciones más o menos pertinentes en función de condicionantes de los que a menudo no somos suficientemente conscientes, a lo que hay que sumar el devenir de las modas académicas y la resemantización epistemológica (tengamos en cuenta los resabios evolucionistas de los recientes estudios cognitivistas o la aplicación de leyes del difusionismo a los medios digitales de comunicación). Nos horrorizaba leer en los primeros párrafos de la *Historia universal de la danza* de Curt Sachs referencias a lo observado en los «animales superiores» (aves incluidas), pero

hoy la zoomusicología retoma algunas de estas ideas y sugerencias con nuevas herramientas metodológicas y conceptuales.

La constante atención a las realidades que nos interpelan (véanse iniciativas como la de Rubén López-Cano con su *Observatorio de prácticas musicales emergentes*), la saludable práctica del diálogo interdisciplinar, la reflexión acerca de los límites de la curiosidad intercultural o sobre las eventuales manipulaciones del patrimonio cultural (mostrar, representar, compartir, promocionar), la asunción de los desafíos planteados por las siempre cambiantes herramientas tecnológicas (entre la necesidad de conservación y la obsolescencia programada) y la necesidad de interpretar las prácticas musicales y las taxonomías etnomusicológicas a la luz del contexto cultural en el que se producen (ya lo proponía Georg/György/George Herzog), son algunos de los retos que sigue asumiendo la etnomusicología, cuyos estudiosos han intentado resolver las contradicciones planteadas por la interacción de tendencias opuestas y tal vez complementarias como la innovadora y la conservadora (o las que focalizan respectivamente el estudio del cambio o el de la permanencia), aceptando la transformación cultural como condición para la permanencia vital de la tradición (Parménides y Heráclito reconciliados). También han respondido a las preguntas sobre la validez *emic* de los rasgos que identificamos/observamos/estudiamos, los distintos modos de articulación entre texto y contexto/s (incluso a partir de la delimitación de ambos componentes en cada caso), la conveniencia metodológica de trascender las fronteras entre estados e incluso naciones (ya sugerida por Bartók), la propuesta de sumar la observación de lo liminar o marginal al estudio de lo que la sociedad considera como central, requisitos y resultados de los re-estudios, cuestiones de teoría y método (relevancia social, patrones de rechazo, etnicidad, construcción de emblemas), el resurgir de áreas de

interés que parecían destinadas a la desaparición, como la que vincula música y religión (desde la conversión de chamanes como estrategia evangelizadora actual hasta los grados de admisión de participantes foráneos en un ritual), entre otras (la agenda es tan variada como atractiva, como han asumido quienes escribieron textos para el presente volumen). Seguimos transcribiendo y analizando parámetros del sonido con distintos sistemas según criterios de pertinencia aplicados a objetos y finalidades, a la vez que escudriñamos la actividad musical en cuanto microcosmos de la sociedad que la lleva a cabo. La observación de la performance sigue proporcionando claves tras casi medio siglo de centralidad, como sucede con la consideración del espacio y sus usos (desde los concretos dictámenes sociales de la proxémica hasta las más abstractas operaciones de simbolización). Género, patrimonio, terapias, cuerpo, cognición, identidad, migración/diáspora, procesos transculturales, nacionalismos/regionalismos, transmisión del saber, reinenciones de la tradición, creación de emblemas, políticas culturales, memoria, etnicidad, las muchas vertientes del folklorismo (revival, continuidad/cambio, discurso, validación, legitimación), todo nos interesa, aunque el hincapié o centro de atención fluctúe en ocasiones según los vaivenes de modas académicas no siempre ingenuas, pero a menudo derivadas de tomas de conciencia y asunción de compromiso con principios e ideales. No pocos trabajos sobre las relaciones entre música y relaciones de poder, prestigio/privilegio, marginalización/exclusión, negociación, política, violencia, conflicto o guerra proceden de estos incentivos que combinan vocación profesional y ética (incluso autores como Timothy Rice o Svanibor Pettan han elaborado taxonomías bibliográficas sobre estas crecientes áreas de interés). El incremento de la sensibilidad hacia las muchas incidencias de la globalización, el multiculturalismo o los fenómenos de hibridación no impiden a los etnomusicólogos

perseverar en la imprescindible exigencia de sumergirse en los meandros y laberintos de lo local, la dimensión microsocia l e incluso las historias de vida que arrojan luz sobre el conocimiento del ser humano en sus mil facetas evidenciadas por lo sonoro y sus usos.

Un poco de todo esto y mucho más, que no es mencionado aquí, está presente en las páginas del libro, lo que constituye uno de los motivos por los que es bienvenida su publicación. Los autores del volumen han comprendido que Latinoamérica y Chile necesitan ser estudiados y descritos desde estas instancias, gracias a lo cual nos han regalado textos de enorme actualidad e innegable interés. Los resultados de esta excelente iniciativa editorial enriquecerán a la etnomusicología más allá de las fronteras del país, subcontinente y del mundo hispanohablante: justamente lo que necesitamos hoy más que nunca.

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Universidad de Valladolid

PRESENTACIÓN: MÚSICA, IDENTIDAD Y TERRITORIO EN LA ETNOMUSICOLOGÍA CHILENA

Una de las cualidades de los tiempos actuales radica en la forma exponencial en la cual el conocimiento se genera y difunde a través del mundo. Algunos refieren a una «sociedad del conocimiento» para aludir a las transformaciones que se producen en la sociedad contemporánea. En su prólogo, Enrique Cámara apunta a la complejidad que subyace en las dinámicas de la glocalización y la tensión que existe entre las dimensiones locales y globales. En su tesis doctoral, Fernández Gibellini (2011) plantea la relación local-global como una de las paradojas de la posmodernidad. En nuestra experiencia, las identidades locales dialogan con un contexto global, influenciado por los medios de comunicación y los avances tecnológicos. Cuando estudiamos las músicas locales y sus vínculos con las ciudades, evidenciamos entramados complejos que revelan distintas formas en las cuales las personas entienden su rol en sus comunidades y luego en el mundo. Ambos aspectos parecieran ser indisolubles a la realidad actual, lo cual nos enfrenta a desafíos y discusiones relevantes para repensar el rol de la etnomusicología en el contexto nacional, latinoamericano y global.

Para quienes estuvimos involucrados en la actividad fundacional del Comité Nacional Chileno del *International Council for Traditional Music* (ICTMD-Chile), que se realizó el 18 de octubre de 2019 en dependencias del MINCAP en Valparaíso, significó un hito importante que formalizó una serie de esfuerzos organizativos que han sido progresivos durante los últimos años, donde hemos evidenciado un número creciente de investigadores-as jóvenes en torno al estudio de la música y su relación con los contextos cul-

turales. Tal como se señaló en dicha jornada, con la fundación de ICTMD-Chile, se busca —entre otras cosas— propiciar discusiones en torno a «la identidad disciplinaria de la etnomusicología en América Latina y particularmente en Chile, así como la proyección de futuras iniciativas al respecto» (Soto-Silva, Rekedal y Silva-Zurita, 2020, p. 196). Desde el 2019 a la fecha, hemos presenciado como una serie de iniciativas, proyectos y trayectorias han fortalecido el estudio de la música en su contexto, donde debemos destacar la conformación a fines del 2022 del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras. El presente libro forma parte de estos esfuerzos, como una instancia que abre un espacio de discusión y divulgación, específicamente de reflexiones que nos permitan pensar y cuestionar las orientaciones actuales de esta disciplina en nuestro país.

A lo largo de los capítulos de este libro, se discuten, con distintos matices, dinámicas que se generan en torno a prácticas musicales que reflejan o se ven influidas por asuntos identitarios y territoriales. Entendemos que las problemáticas del siglo XXI incorporan de manera importante los aspectos territoriales, por lo que incluir la realidad de los cultores y participantes desde sus espacios situados se hace imprescindible en la comprensión de las expresiones musicales. Algunos investigadores, como Nelson Vergara (2009), mencionan que dicha situación es una de las características del pensamiento posmoderno, lo que ha facilitado el tránsito desde un conocimiento logocéntrico hacia uno locuscentrista, es decir, desde uno centrado en la palabra hacia uno centrado en el lugar. Así, cuando hablamos de identidad y territorio viramos nuestro interés hacia las formas en las cuales este último incide en la construcción de imaginarios de identidad. Michel Maffesoli (2004) menciona que el territorio y lo local son determinantes en configurar las formas en que las sociedades construyen su conocimiento, así como en establecer las maneras en que sus miembros tienden a interactuar

entre ellos. De este modo, es a «partir de lo ‘local’, del territorio y de la proxémica cómo se determina la vida de nuestras sociedades, todo lo que recurre también a un saber local y ya no a una verdad proyectiva y universal» (Maffesoli, 2004, p.84).

Una de las formas en que los saberes locales se hacen visibles en la etnomusicología, es a partir de la inclusión de prácticas investigativas que localicen a los participantes y al investigador en espacios situados. En cuanto a este libro, quisiéramos destacar dos aspectos relacionados con esto último. Primero, la diversidad de espacios y territorios abordados en los distintos capítulos, mostrándonos experiencias rurales y urbanas de la zona sur, centro y norte del país. Las regiones tienen una presencia importante en la investigación musical del siglo XXI, particularmente por que sus devenires históricos y sociales han permitido la delimitación de formas diversas de entender el mundo y sus músicas. Segundo, el especial y merecido posicionamiento de la voz de los «colaboradores», destacando dos textos donde estos transitaron desde un rol de «informantes» hacia la co-autoría. Es interesante plantear la inclusión de los colaboradores en las co-autorías de los estudios y textos, como un esfuerzo por tensionar las formas más tradicionales de entender la propiedad intelectual en la generación de conocimientos musicológicos.

Asimismo, notamos con preocupación que las aportaciones de capítulos que componen el presente libro corresponden mayoritariamente a investigadores. Hemos querido puntualizar esto, pues nos parece relevante poder instar a reflexionar sobre los aspectos que inciden en la participación de investigadoras en las diversas instancias académicas. En el contexto chileno, Andrea Baeza y Silvia Lamadrid (2019) han evidenciado una asimetría en la participación de investigadoras al interior de la academia, que se manifiesta en una mayor dificultad para acceder a las jerarquías académicas más altas al interior de las universidades

y de consolidar procesos de producción académica que faciliten su acceso. Ambas autoras coinciden con lo planteado por Marina Tomás y Cristina Guillamón (2009), quienes caracterizan dos tipos de barreras de género. La primera refiere a las externas, sobre las cuales se pueden encontrar la estructura social y las creencias sobre liderazgo y género. La segunda apunta a las barreras internas, donde identifican conductas y actitudes. Esta problemática ha sido planteada y abordada en las diferentes instancias internacionales del ICTMD, lo que ha propiciado una discusión al interior del Comité Nacional Chileno que esperamos nos permita, en futuros proyectos, intencionar medidas más efectivas de participación que apunten a la visibilización, equidad y valoración del trabajo de mujeres, para así avanzar hacia una ejercicio investigativo consciente de las desigualdades que viven no solo investigadoras, sino también académicas en su generalidad.

Este libro se encuentra organizado en tres partes. La primera titulada «Investigaciones», presenta estudios realizados por investigadores-as en temas diversos que integran la etnomusicología con aspectos provenientes de la educación, la música popular y los estudios de género. María Bernardita Battle y Carola López Araya colaboran con el capítulo «Cantoras y payadoras en Chile: trazando la ruta de las mujeres en la décima», el cual trata sobre las rutas históricas de la mujer en el canto-poético tradicional y popular chileno. Utilizando un enfoque centrado en la etnografía colaborativa, Battle y López nos llevan a reflexionar sobre la «mirada histórica monolítica» que ha invisibilizado la presencia de la mujer en la tradición de la poesía popular. A continuación, Christian Spencer Espinoza presenta el texto «La investigación sobre folclore en Chile (1990-2020): estado del arte y perspectivas de futuro», donde muestra un panorama acerca del desarrollo de los estudios abocados a esta área. Discutiendo las complejidades y ambigüedades relacionadas al uso del concepto de tradición,

Spencer señala los cambios en las investigaciones vinculadas al folclore experimentadas en las últimas tres décadas.

Situándonos en la Región del Biobío, Nelson Rodríguez y Nicolás Masquiarán aportan con el capítulo «El freestyle como oficio en las calles de Concepción: autenticidad y jerarquías en las comunidades musicales», donde dan cuenta de un trabajo etnográfico con artistas urbanos. Entre otros aspectos, Rodríguez y Masquiarán discuten las relaciones espaciales y de subalternidad que se dan entre los músicos callejeros del Gran Concepción, incorporando una perspectiva territorializada en la discusión de las nociones de autenticidad y tradición. Trasladándonos al territorio ubicado al sur del río Biobío, Pablo Catrileo contribuye con su texto «Con sentimiento y rebeldía: rasgos activistas mapuche y música ranchera», que nos relata la emergencia de elementos vinculados a la resistencia mapuche en las músicas de raíz mexicana que se cultivan en el *Wallmapu*. Pese a una larga presencia y un marcado arraigo en el sur de Chile, Catrileo discute la poca atención que la academia le ha brindado a la «música ranchera chilena», analizando los componentes estéticos y discursivos que esta música ha amalgamado en nuestro territorio. Con el capítulo titulado «Hip hop mapuche en tiempo, espacio y testimonio», Jacob Rekedal nos adentra en la importancia de esta música como un agente de producción de conocimiento mapuche. Tensionando las nociones que propenden a reducir lo indígena hacia expresiones ligadas a lo rural y tradicional, Rekedal aborda la escena hip hop mapuche como una «extensión simbólica del territorio mapuche», focalizándose en «el mundo» que se puede llegar a conocer a través de esta música y su performance.

Ahora localizándonos en el Norte Grande, Rolando Angel-Alvarado, Isabel Quiroga-Fuentes y Bayron Gárate-González aportan con el capítulo «Hegemonías curriculares en la asignatura de Música: dos casos de la provincia de Parinacota», donde exploran cómo se

desarrolla dicha asignatura en dos escuelas rurales. Con un foco en las tensiones entre colonialismo y decolonialismo, los autores abordan las diferencias en el funcionamiento de la asignatura de Música, evidenciando las razones ideológicas implícitas detrás de cada implementación. En el último capítulo de esta sección titulado «Cambiando paradigmas: herencia africana y patrimonio afrodescendiente en la Cruz de Mayo del valle de Azapa», Cristian Báez Lazcano y Juan Eduardo Wolf nos invitan a reflexionar sobre la relevancia de las prácticas musicales de los afrodescendientes chilenos. A la luz del reconocimiento oficial del pueblo tribal afrodescendiente, los autores discuten sobre algunas de sus prácticas musicales, tensionando y cuestionando los estereotipos que existen respecto al rol de estos en las ritualidades de la región, así como la invisibilación evidente que estos han sufrido.

La segunda parte de este libro ha sido llamada «Apuntes sobre el trabajo de campo», donde hemos querido incorporar diversas reflexiones y notas sobre ciertas implicancias particulares del trabajo etnográfico. Con el capítulo «Consideraciones generales para el trabajo de campo en el estudio de la música mapuche», Javier Silva-Zurita aborda una serie de aspectos asociados a las dificultades que los investigadores presentan comunmente al momento de estudiar la música tradicional del pueblo mapuche. Posteriormente, Leonardo Díaz-Collao en «Representaciones, etnografía y colonialismo: consideraciones sobre el desarrollo de investigaciones con machis y sus prácticas musicales», expone acerca de las dificultades y desafíos que representa el diálogo con autoridades espirituales de las comunidades. En el último capítulo de esta parte, titulado «Apuntes sobre el estudio de la música popular urbana en la Fütawillimapu: algunas reflexiones sobre dos experiencias en el sur de Chile», Ignacio Soto-Silva trata sobre los desafíos y proyecciones que conlleva el estudio de ciertas prácticas musicales en la Región de Los Lagos.

La tercera sección, denominada «Ensayos», incluye los trabajos de dos reconocidos investigadores nacionales que reflexionan sobre sus experiencias en el campo de la etnomusicología. En «Reflexiones en torno a mujeres y enfoque de género en la práctica etnomusicológica», Lina Barrientos Pacheco discute el rol de la mujer en el desarrollo de la etnomusicología chilena, relatando parte de su experiencia profesional y formativa con otras investigadoras como María Ester Grebe e Isabel Aretz. El último aporte de este libro corresponde al texto titulado «Relatividad musical», en el cual José Pérez de Arce desarrolla un análisis sobre la experiencia musical, basándose en la noción de relatividad lingüística, ejemplificando sus ideas en dos casos de *sikuriadas*, una aymara altiplánica y otra castellana urbana.

Los textos de este libro nos muestran una serie de líneas de acción en el campo etnomusicológico, que transitan y conviven con la música popular, la antropología, la educación musical o los estudios de género. El conocimiento que surge desde los distintos espacios del país da cuenta de las formas particulares en que las músicas se entienden y desarrollan, reflejando elementos culturales distintivos que surgen por las dinámicas específicas que se dan en los territorios. Esperamos que este libro sea el primero de varios trabajos concebidos desde ICTMD-Chile, que nos permitan colaborar a través de perspectivas diversas y situadas en el planteamiento y la discusión de las problemáticas culturales, sociales y musicales de nuestro país.

IGNACIO SOTO-SILVA
 JAVIER SILVA-ZURITA
 Universidad de Los Lagos
 Núcleo Milenio en Culturas
 Musicales y Sonoras (CMUS)
 Editores

Referencias

- BAEZA, ANDREA. Y LAMADRID, SILVIA. (2019). ¿Igualdad en la academia?: Barreras de género e iniciativas en una universidad pública (2013-2018). *Pensamiento Educativo*, 56 (1), 1-17.
- FERNÁNDEZ GIBELLINI, LAURA. (2011). *Lo local en lo global: paradojas posmodernas del lugar*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- MAFFESOLI, MICHEL. (2004). *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Madrid: Siglo XXI.
- SOTO-SILVA, IGNACIO., REKEDAL, JACOB. Y SILVA-ZURITA, JAVIER. (2020). Diálogos y reflexiones sobre la etnomusicología en Chile: reunión fundacional del Comité Chileno del Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTMD-Chile). *Revista Musical Chilena*, 74 (233), 196-200.
- VERGARA, NELSON. (2010). Saberes y entornos: notas para una epistemología del territorio. *Alpha*, 31, 163-174.

**PRIMERA PARTE:
INVESTIGACIONES**



CANTORAS Y PAYADORAS EN CHILE: TRAZANDO LA RUTA DE LAS MUJERES EN LA DÉCIMA

MARÍA BERNARDITA BATLLE
KING'S COLLEGE LONDON

CAROLA LÓPEZ ARAYA
PAYADORA Y PROFESORA DE MÚSICA

Introducción

En Chile la palabra cantora se refiere a aquellas mujeres que han cultivado históricamente el oficio del canto con guitarra, asociado preferentemente a ambientes rurales de la zona central del país. La historiografía del siglo xx le ha asignado a la cantora los roles de intérprete, transmisora y anfitriona de la cultura festiva, los cuales en la cultura hispanoamericana han sido precisamente asociados con el género femenino, al tiempo que el genio creativo y la poesía «seria» fueron vinculados al género masculino. Este texto propone, en primer lugar, examinar cómo tales distinciones de género, en la práctica del canto tradicional, surgen de ciertos presupuestos aún vigentes de la cultura colonial hispanoamericana, y cómo, en virtud de aquello, esas distinciones continúan planteando hoy cierta rigidez sobre el cultivo de la práctica.

Siendo la figura de la cantora un arquetipo central de la mujer en la cultura musical chilena, nos interesa reconstruir su

concepto, considerando su herencia colonial, así como las omisiones historiográficas de su participación en los aspectos más creativos y serios del canto tradicional. Para ello será necesario establecer una definición amplia de la cantora como arquetipo, que incorpore las diversas formas del canto de mujeres, incluyendo también lo que se refiere a la poesía popular en verso y las habilidades de improvisación. Así, este capítulo busca trazar las rutas históricas de la mujer en el canto-poético tradicional chileno, desde una mirada que permita una mejor comprensión de sus actuales limitaciones y posibilidades de desarrollo, lo cual nos proveerá de un contexto para circunscribir la actividad de las decimistas y payadoras contemporáneas en Chile. Metodológicamente, el estudio además constituye una exploración de métodos relativos a la etnografía colaborativa, combinando sus autoras una perspectiva externa al campo de estudio, desde la etnomusicología, con una interna, desde el cultivo de la paya.

La figura de la cantora tiene su origen en la *cantadora* o *cantaora* española, también conocida como *cantadera* en el mundo sefardí. Todas ellas comparten el rol de transmitir oralmente repertorios, prácticas y conocimientos musicales tradicionales dentro de sus comunidades locales, y el de amenizar la vida festiva y social en tales ambientes (Chuse, 2003; Weish-Shahak, 2009). Dichos roles de interpretación, transmisión y entretenimiento han sido históricamente asignados al género femenino, mientras que el rol de creación y cultivo de la poesía «seria» ha sido atribuido al género masculino. En este sentido, si bien la historiografía chilena ha desarrollado ampliamente el estudio sobre la cantora y el mundo del canto-poético tradicional y popular, hay en la literatura una mirada histórica monolítica frente a, en primer lugar, las herencias culturales que construyen nuestras tradiciones musicales, y, en segundo lugar, a los roles desempeñados por las mujeres en la música y poesía popular

en Chile —y también en América Latina (ver Lenz, Pereira Salas, entre otros)—. En este capítulo buscamos aportar con una perspectiva que aún no se ha abordado a cabalidad, y que tiene que ver con un esfuerzo de compensación de las omisiones historiográficas a este respecto. En relación a las mujeres y la música, los trabajos de Laura Jordán¹ y Raquel Bustos (2015) aparecen como una gran contribución en Chile, y el de Viviana Parody (2019) Argentina. En el mundo de la décima, el trabajo de Fidel Sepúlveda (1990), Paula Miranda (2000, 2001), Marcela Orellana (2009) y Ana María Baeza (2016), informa sobre una realidad hasta entonces escasamente dicha en texto, que tiene que ver con reconocer la participación de la mujer en la poesía popular en Chile y América Latina durante los siglos XIX y XX. Por su parte, Maximiliano Salinas (1996, 2000) ha hecho el valioso empeño de elucidar los vestigios coloniales que aún persisten en la cultura musical chilena. Todos estos esfuerzos sirven de punto de partida para re-contar la historia de las mujeres en el mundo del canto-poético tradicional en Chile de una manera que permita desagregar las presunciones provenientes de la cultura colonial en términos de género, y por qué no también de clase.

Teniendo eso en cuenta, nos interesa entender, por una parte, en qué medida las herencias coloniales de género y clase afectan, tanto, los discursos históricos acerca de las mujeres y el canto-poético tradicional, como el desarrollo histórico de su práctica en ese ámbito. Por otro lado, en qué medida tales herencias afectan o definen la práctica actual de las mujeres en el cultivo del canto-poético tradicional, y cómo estos planteamientos nos permitirán circunscribir históricamente el concepto y práctica de las payadoras y decimistas contemporáneas en Chile.

1 Investigación desarrollada en 2019 rescatando material de archivo de «Los álbumes musicales de Carmela y Clarisa Vega».

Un aspecto importante de este trabajo es que, en concordancia con la intención de descolonizar la escritura académica, hemos incurrido en métodos reflexivos de investigación que buscan incluir la propia experiencia como fuente de información (Etherington, 2004; Koskoff, 1987, 2014; Bartleet, 2009; Ellis, 2009, 2015), en particular desde la etnografía colaborativa, es decir, «la colaboración de investigadores y sujetos en la producción de textos etnográficos» (Lassiter, 2005, p. 83). Así, si bien el texto completo ha sido escrito, comentado y revisado por ambas autoras, este se dividió en dos partes, cada una a cargo de cada cual. La primera parte, ejes 1 y 2, a cargo de la etnomusicóloga María B. Batlle, consiste en un contexto teórico-histórico sobre la herencia colonial hispanoamericana en la cultura chilena, y cómo ha sentado las bases y límites para la construcción de la figura de la cantora, entendida como la mujer que practica el canto poético-tradicional en Chile. La segunda parte, ejes 3 y 4, a cargo de la payadora Carola López, consiste en un contexto histórico-etnográfico, donde revisamos cómo, desde ese legado colonial, la mujer ha transitado los caminos de la décima, la poesía popular y la paya desde la colonia hasta nuestros días.

Parte I: ejes teórico-históricos para reconstruir la figura de la cantora en Chile

Eje 1: presupuestos culturales de la colonia en Chile

Hay dos aspectos de la herencia cultural de la colonia en Chile e Hispanoamérica que quisiéramos abordar en este capítulo. El primero se refiere al desprecio que se ha ejercido desde las clases dirigentes sobre la cultura del pueblo. En distintos momentos de la historia, tal desprecio se ha materializado en leyes

de prohibición y castigo —incluso por parte de la inquisición— sobre expresiones festivas de la cultura latinoamericana, como la cueca, las chinganas y casas de canto en el caso chileno (ver Spencer, 2007; Torres, 2008; Donoso, 2009). Como bien comprendió James Scott (2000), tales prohibiciones, propiciaron espacios para una cultura popular disidente y de resistencia que permanentemente buscó condiciones alternativas de existencia en la clandestinidad. Un segundo aspecto de este legado colonial tiene que ver con la asociación del ámbito de lo festivo —como vimos, ya malmirado por las elites— con el género femenino. En este sentido veremos que, si bien la mujer ha ocupado históricamente un rol fundamental en la música y en los espacios de sociabilidad en Hispanoamérica, su relación con la palabra escrita ha sido un tanto más conflictiva. De ahí que se le haya excluido también de las tradiciones musicales trovadorescas, entendidas por Rodolfo Lenz como relacionadas con una poesía «épica» y «seria». Indaguemos sobre estos dos aspectos.

El desprecio hacia la cultura popular y lo festivo no es una particularidad de la sociedad chilena. La filosofía aristotélica ya había sembrado la distinción entre lo serio y lo festivo en el pensamiento occidental al establecer la dicotomía entre la tragedia —el hombre sublime— y la comedia —el hombre peor de lo que es— (Aristóteles, 2005, p. 7). Por otro lado, Maximiliano Salinas nos cuenta que en las sociedades europeas medievales, aquella marcada división entre lo trágico y lo cómico se mezcló con los principios religiosos de la época, donde la figura de Jesús fue concebida como «un hombre que no se ríe». Esa priorización occidental por lo serio y lo trágico se manifestó en la desaprobación y censura de diversas expresiones festivas como «las ‘coplas obscenas’ de las mujeres en los teatros», las danzas, los juegos, la música y la poesía juglaresca, etc. Tanto las expresiones religiosas como las paganas (juglarescas), así como también su

interacción conflictiva, fueron heredadas en América Latina durante el proceso colonizador entre los siglos XVI y XVIII. En el nuevo territorio se sumaron además las influencias indígenas y afrodescendientes como parte de esa cultura indebida que sería incesantemente combatida por la cultura «serio-cristiana» (Salinas, 2000, pp. 48-56).

En Chile, la relación entre las elites y las clases populares se fue forjando desde la colonia en base a lo que Armando De Ramón (2000) describió como el «miedo de los indígenas y demás ‘castas’» (p. 87). Señala el autor que tales grupos de la periferia santiaguina del siglo XVII eran proclives al desorden y la desmesura, dada la «situación tan insoportable como irremediable para aquellos grupos que habían quedado al margen de todo lo que la nueva sociedad podía ofrecer» (p. 58). Aquellos desórdenes tenían lugar sobre todo en los espacios festivos, que fueron controlados legalmente con medidas que datan desde 1625. Ya durante el siglo XVIII este miedo de la clase dirigente habría dado lugar a un sistema de represión socialmente legitimada sobre «un inmenso grupo social que tenía una cultura y un modo de vivir que se convertía en algo sospechoso *per se*» (p. 109).

En la época republicana este legado colonial de desprecio a la cultura popular se vio plasmado, entre otras cosas, en el manejo de categorías de moral y buenas costumbres por parte de las clases dominantes. Una herramienta fundamental para ellas fue el teatro, el cual cumpliría una función pedagógica en el proyecto civilizatorio de las elites decimonónicas (Torres, 2008, p. 8). En clara oposición con tal proyecto se encontraban las chinganas (tabernas populares o burdeles), que el propio Andrés Bello describió en 1832 como espacios donde tenían lugar «diversiones que pugnan con el estado de nuestra civilización» a través de sus «insolentes actos licenciosos» y «vicios perniciosos» (Torres, 2008, pp. 8-9).

Esta aversión a las formas de divertimento popular, a la fiesta y, en definitiva, a los mecanismos de la risa, tiene sus raíces, como hemos dicho, en los valores y prioridades heredados de la cultura occidental a través de la colonia. Como señaló Mikhail Bakhtin (2003) respecto del mundo europeo medieval, «el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época» (p. 10). De dicho mundo, Maximiliano Salinas destaca a la España árabe de los siglos XI-XVI como una cultura particularmente orientada al humor y la risa (Salinas, 1996, p. 7). Además, el autor subraya la propensión al humor que tenían ya las propias culturas precolombinas, como los mapuches y los guaraníes (pp. 8-10). Ahora bien, hay que entender que la cultura popular aparece como peligrosa no solo por atentar contra la moral y las buenas costumbres. James Scott nos explica, por una parte, el gran potencial de resistencia subalterna presente en las formas populares, la cual, habilitando «discursos ocultos» o de doble sentido, abre paso a «una cultura política claramente disidente» (Scott, 2000, p. 42). Por otro lado, el autor añade que es precisamente en el folclor donde aparece de manera pública «la rebelión ideológica de los grupos subordinados» (p. 188). En otras palabras, en la capacidad de transmitir discursos ideológicos enmascarados —fuera del alcance de quienes no manejan sus códigos— descansa el potencial contra-hegemónico de la cultura popular, que es precisamente lo que causa el miedo y la aversión aún presentes en las elites chilenas.

El segundo ámbito de la herencia colonial en nuestra sociedad chilena tiene que ver precisamente con cómo estos aspectos festivos —amenazantes— se han visto fuertemente asociados a la mujer en la cultura chilena. La mujer estuvo excluida de los espacios de música sacra desde la prohibición del papa León IV en el siglo IX (Salinas, 2000, p. 49), prohibición re-implementada

en Chile durante el siglo XIX (p. 56). Contrariamente, la mujer estuvo asociada íntimamente con la música de los «juglares, mendigos callejeros, pilletes» hispanoárabes, y reconocida luego en la América colonial por sus habilidades en el pandero, la vihuela y la guitarra, que por lo demás eran instrumentos malmirados por las autoridades eclesiásticas (pp. 70-71).

Esta asociación de la mujer con prácticas desdeñables, o en otras palabras con el concepto de la mujer pecadora tiene sus bases en la espiritualidad occidental heredada en la colonia. Recordemos que la cultura, religión y lenguaje hispánicos irrumpieron en América Latina con gran violencia en el siglo XV. Como señalaba Octavio Paz (1981), en virtud de la cultura colonial los géneros femenino y masculino se han construido en base a los arquetipos de «la chingada» y «el chingón». En sus propias palabras:

El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. (1998, p. 36)

La consideración de la mujer como agente pasivo, como otreidad, como carente de la masculinidad universal, y en definitiva como el «segundo sexo» (De Beauvoir, 1949) —consideración que históricamente la ha relegado al espacio doméstico con una infinidad de restricciones—, ha estado presente de manera transversal y en diversas culturas en la historia del mundo. Sin embargo, la especificidad de la colonia latinoamericana es que este trato de inferioridad estuvo marcado en particular por el acto de la violación. Visto de otro modo, el hecho de que la do-

minación colonial haya operado a través de los mecanismos de la violación, ha impreso sobre dicha relación de dominación un carácter de violencia vinculado con lo sexual. Así, por ejemplo, en Chile la figura de la mujer subalterna recibe el nombre de *china*, voz de origen quechua que se ha usado para referirse, en general, peyorativamente, a mujeres de clases bajas como «sirvientas», «indias» y «amantes» (Garrido, 1976, p. 68). En este sentido, Rubí Carreño agrega que la construcción de géneros en América Latina obedece a una lógica de lucha hegemónica que concibe a «la sexualidad como práctica de poder y de violencia» (2007, p. 47), la cual opera a su vez en el ámbito público y privado, es decir, mediante la colonización de la tierra y de las mujeres. Esta lógica se materializó en Chile en el concepto de La Hacienda, la propiedad del patrón «que es también el espacio de la nación» (p. 49). En este contexto, la mujer como el hombre son definidos mediante oposiciones raciales. Así, el hombre blanco y poderoso aparece bajo el arquetipo del chingón, mientras que el mestizo aparece como el huacho sin padre; la mujer blanca, por su parte, es enaltecida con un carácter virginal que la des-sexualiza, siendo «la madre de madres», mientras que la mujer mestiza aparece como la chingada o, en el caso chileno, la china (Carreño, 2007, p. 49). La mujer queda así definida en esa dicotomía entre la mujer pura y asexualada, y la mujer pecadora y festiva.

No es casual entonces que la vida de convento fuera una alternativa viable y atractiva para aquellas mujeres cuyas familias pudieran costear ese lujo. Los conventos fueron en la colonia espacios de educación, «un asilo piadoso y tranquilo para muchas jóvenes y los únicos colegios para las hijas de familias acomodadas» (Cano Roldán, 1981, p. 528). El ejemplo más emblemático en América Latina es el de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), cuya genial irrupción en la dramaturgia hispanoamericana le ameritó, aún siendo mujer, ser descrita

como la gran figura de la literatura colonial latinoamericana (Boyle, 2004). La vida conventual era una oportunidad para la mujer de ser «des-sexualizada», y, por lo tanto, gozar de un cierto poder, como por ejemplo el de escribir. A través de las monjas se inmortaliza en América Latina un discurso de mujeres que de otro modo tenía escasas oportunidades de expresión en el plano de lo público. Aun así, tales discursos han permanecido en gran medida al margen de la crítica y la historiografía, apareciendo solo recientemente —en los últimos treinta años— un interés académico por examinarlos más profundamente (Valdés, 1992, p. 149). Ocuparon así las monjas un lugar intermedio entre la posición débil, pasiva y a veces perversa de la mujer, y la posición de poder universal del hombre tanto dentro como fuera del convento; en efecto, Stacey Schlauf las llamó «el tercer género» (2001, p. 6). Desde ese lugar, como veremos más adelante, fue posible que ya en el siglo XVIII una mujer chilena improvisara en versos octosílabos (Uribe, 1963, p. 166), a la usanza de la tradición poético-musical de la paya. Sin embargo, las habilidades relacionadas con la poesía popular han sido consistentemente asociadas al género masculino en la historiografía, con el texto fundamental de Rodolfo Lenz como máxima referencia (y continuamente citado). Al respecto:

Las cantoras cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro y, menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la tensón (controversia poética, llamada contrapunto). La forma métrica preferida es la décima espinela su instrumento el sonoro guitarrón (Lenz, 1919, pp. 521-522).

Hasta aquí hemos revisado algunos de los presupuestos culturales bajo los cuales se construye la figura de la mujer en la colonia hispanoamericana. En lo que sigue, continuaremos dilucidando cómo la cantora popular chilena se constituye en la práctica de la poesía cantada a partir de esta cultura colonial.

Eje 2: la figura de la cantora en Chile

Existen registros del rol prominente de las mujeres en la música chilena desde por lo menos el siglo XVIII. Como describía Eugenio Pereira, «la música en el siglo XVIII no quedó confinada en las iglesias y en las festividades cívicas, sino que formó parte integrante de la vida social, como un arte apropiado especialmente al lucimiento de la mujer» (1941, p. 39). La figura de la cantora ha tendido a estar implicada en una relación estrecha con la vida campesina (Loyola, 2006, p. 27) y con contextos de clase obrera. Así, el concepto de cantora se encuentra usualmente acompañado por el de popular. Es interesante además ver cómo al preguntarnos sobre la figura de la cantora en otros contextos hispanoamericanos, encontramos roles históricos similares. Por ejemplo, en el contexto de la música sefardí se le ha asignado un rol de intérprete a la mujer, quien «como conservadora de la tradición y como transmisora de su repertorio, cumple su rol como cantadera y como tañedora, en su activa participación en los rituales comunitarios» (Weich-Shahak, 2009, p. 273). De manera similar, al referirse al rol de la mujer en la tradición del flamenco, Loren Chuse plantea «su rol esencial en la transmisión y preservación de la cultura» (2003, p. 3), y agrega el reconocimiento y respeto del cual goza la cantora de flamenco en entornos familiares y de fiestas comunitarias. Como vimos más arriba, y en concordancia también con los planteamientos

de Rodolfo Lenz, los roles de intérprete y transmisora de cultura, así como el de animadora de la vida festiva comunitaria son omnipresentes en la herencia cultural hispanoamericana. Si bien la existencia de esta división de roles es constatable en la historia del canto-poético tradicional en Chile (Lenz, 1919; Barros, 1940; Pereira, 1941; Uribe, 1962; Jordá, 1973, 1975; Chavarría, 1998; Pinkerton, 2007, 2014; Rivera, 2011), un planteamiento fundamental que queremos hacer en este capítulo es que la manera en que se ha abordado tal división en la historiografía no ha sido inocua, sino que ha tenido sus efectos sobre la práctica misma, al menos de dos maneras.

La primera es una simplificación estereotipada de la figura de la cantora, descrita históricamente sólo en función de la interpretación, transmisión y entretención en el marco de la vida festiva y comunitaria. Como vimos, tal simplificación se debe a los marcos normativos de las sociedades coloniales hispanoamericanas. Según nos cuenta Stacey Schlau (2001), de acuerdo con «la división sexual del trabajo» la facultad reproductiva de la mujer ha sido estimada como «la más baja forma de creatividad humana», subordinando con ella también los aspectos positivos que se le relacionan como el sentido de «conexión y comunidad», clasificando «la intelectualidad como superior» y agregando connotaciones negativas al cuerpo femenino (p. xxii). Adicionalmente, Adriana Valdés señala cómo en las sociedades coloniales la manera de reivindicar discursos que se encontrasen en situación de margen era justamente «des-feminizarlos», lo cual implicó también limpiarlos de su asociación con lo indígena, a través de «la racionalización, por una parte, y la erradicación de la magia y la brujería, por otra» (1992, p. 152). Así se ha producido la omisión y la desatención a aspectos relevantes tanto del oficio de cantora como del rol de la mujer popular en la historia de Chile. Como señalaba Margot Loyola,

«una cantora no es diferente del resto de las mujeres campesinas» (2006, p. 27). La mujer campesina chilena todavía en algunos sectores incurre en actividades esenciales para la vida de sus comunidades locales siendo «partera, rezadora, meica, santiguadora, tejedora, alfarera, amasandera, compositora de huesos» (Loyola, 2006, p. 27). Todas estas actividades, por su vinculación a la vida comunitaria —y, según las categorías expuestas más arriba, al aspecto maternal-reproductivo de la mujer y al cuerpo— ocupaban bajos lugares en la jerarquía patriarcal que, en cambio, priorizó lo intelectual. Bajo esta escala de valores, tales atributos son apenas mencionados en la literatura sobre la cantora. Y en cuanto a los valores que ocupaban —y ocupan aún— posiciones más favorables en dicha jerarquía, como la creatividad y la escritura, esta visión reduccionista de la cantora nuevamente aparece como prohibitiva.

Un segundo sesgo en la historiografía proviene del confinamiento de la mujer al espacio doméstico-privado. En el ámbito intelectual, este confinamiento ha implicado una dificultad de acceso a una voz pública a través de la escritura. Así, vimos que durante siglos la única vía de acceso a ella fue la vida conventual, y que incluso aquí la escritura representó un espacio extremadamente riesgoso para las monjas que vivían bajo la amenaza continua de la Inquisición (Valdés, 1992, p. 155). Más tarde, de la mano del desarrollo del feminismo, la escritura de mujeres en la América Latina del siglo XIX y el temprano siglo XX comenzó a explorar la «trama erótica» (Matallana, 2004, p. 74) en un proceso de autodeterminación, transgresión y reconfiguración de las identidades de género establecidas (Rozo-Moorhouse, 1995). A este respecto, Margarita Fernández y Lisa Paravisini-Gebert entienden «el discurso erótico de la escritora latinoamericana ... [como] parte de un proceso revolucionario cuyo objeto es el

de desenmascarar las categorías culturales del sexo y el género» (Schlau, 2001, p.xxii).

En el ámbito de la música, el confinamiento de la mujer al mundo de lo privado ha tenido que ver con las trabas a su profesionalización. Si bien vimos que la cantora y la cantaora han exhibido tradicionalmente aptitudes instrumentistas, tales aptitudes tuvieron un lugar legítimo sólo en el ámbito familiar y comunitario, siendo en cambio su participación en el ámbito profesional fuertemente criticada bajo estigmas de mala reputación o de «mal vivir» (Chuse, 2015, p. 519). Durante el siglo xx, junto con los procesos de migración urbana de comienzos de siglo, en los años veinte tuvieron lugar una serie de modernizaciones en la industria musical que afectaron crucialmente las prácticas de la música popular rural y urbana. En virtud de tales modernizaciones la cantora se fue encaminando hacia nuevos estilos urbanos, para convertirse ya en los años cincuenta en la «cantante escénica», según la terminología de Juan Pablo González (2013), quien para ello fue puliendo su impostación vocal, diversificando sus repertorios y desarrollando una vigorosa actitud performativa (p. 181). Un aspecto crucial de este cambio es que esta cantante, en vez de presentarse sola tocando o tañendo su guitarra, solía ir acompañada de dúos o tríos de hombres, o en las grabaciones de discos con músicos de sesión también hombres, que eran usualmente quienes tocaban los instrumentos. Luego en los sesenta la música popular cambió su foco hacia la música inédita (p. 183), abriendo paso a los cantautores, casi siempre hombres, quedando la mujer desplazada del escenario por su estatuto de mera intérprete. Como cantautora, Violeta Parra fue una notable excepción, habiendo cultivado todas las habilidades tradicionalmente asociadas al género masculino: escribir en décima y otras formas de la poesía popular, componer, y tocar sus instrumentos. Esto y otras decisiones artísticas y personales

en su vida la han convertido en un modelo sin precedentes para las mujeres que hacen música en Chile.²

Resumiendo, en virtud de valores patriarcales heredados de la colonia que han priorizado la intelectualidad y la seriedad —entendidas como masculinas— por sobre aspectos de carácter festivo y comunitario —de connotación femenina—, la historiografía chilena ha reducido la figura de la cantora al mero rol de transmisión y entretenimiento, desestimando aspectos notables de su contribución a la sociedad. Por otra parte, el histórico confinamiento —podríamos decir global— de la mujer al espacio de lo privado y lo doméstico ha dificultado el acceso de la mujer latinoamericana, por un lado, a la intelectualidad y su expresión a través de la escritura y la creación, y, por otro, a la profesionalización. En el caso de la cantora, estos efectos se ven materializados, nuevamente, tanto en la dificultad de acceso a la creación poética y musical —y en particular al mundo de la poesía popular—, como en la desatención historiográfica de las pocas mujeres que han logrado acceder. Además, en el proceso de modernización y urbanización de la cantora en el siglo xx de la mano del desarrollo de la industria musical, ésta ha cedido (o perdido) el dominio de su instrumento también a hombres.

Estos son los, a veces estrechos, caminos que ha recorrido la cantora para desarrollar su oficio desde la colonia hasta la actualidad. En la segunda parte de este capítulo ahondaremos en la historia de la mujer en el ámbito de la décima, y cómo estos valores coloniales han afectado históricamente y afectan todavía la práctica poético-musical de decimistas y payadoras contemporáneas.

2 Un análisis detallado de las transgresiones de Violeta a los estereotipos y expectativas de género en su entorno se puede leer en Pinochet (2010).

Parte II: ejes histórico-etnográficos para trazar la ruta de la mujer en el mundo de la décima

Eje 3: el desarrollo de la poesía popular en Chile y la participación de la mujer

Como ya hemos discutido, la poesía popular en Chile se desarrolla a partir de los procesos de colonización y mestizaje, y, a entender de Maximiano Trapero, gran parte de ella es herencia arábigo-española que se instala con la oralidad (Trapero, 2001). Las formas poéticas que así se establecen en nuestra cultura, ya utilizadas durante varios siglos en ámbitos juglarescos y de trovadores, se encuentran hoy en plena vigencia. Se instala entonces la décima espinela, atribuida a Vicente Espinel, como base del versero cotidiano; pese a que se origina en el Siglo de Oro español como «poesía culta» (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes), ya venía siendo utilizada al menos cuarenta años antes de que se publicara *Diversas Rimas* en 1591 (Olea, 2015). Desde los albores de la colonia, llega con los Jesuitas como método de evangelización, y además con el acervo de viajeros, guerreros y aventureros y sus cancioneros, junto a composiciones teatrales cultivadas en la Baja Edad Media (Núñez Rosas, 2017). Rodolfo Lenz (1919) señala que aun cuando la décima pertenece a la «lírica seria», siendo el teatro su principal soporte, se transforma luego en popular, pues pasa a ser parte de la oralidad de los habitantes «analfabetos» de los espacios rurales (Baeza, 2016). Sin embargo, Dannemann (1990) sostiene que la transformación fue mixta y esa transmisión no fue únicamente oral, sino también a través de la escritura. En un tenor similar, Alexis Díaz Pimienta, repentista y escritor creador del *Método Pimienta para la enseñanza de la improvisación poética* (2017), introduce el concepto contemporáneo de «oralitura» para tratar

y estudiar el fenómeno que considera constituye una unidad en la literatura oral.

Con el tiempo la décima se transformó en la forma estrófica por excelencia, entre los poetas en la urbe y la ruralidad para exponer temáticas de diversa índole. En esto no difiere demasiado de sus orígenes europeos: de tinte social, político e histórico durante el siglo xvi, cuando llega al continente se ve muy influenciada por la lírica épica española y mozárabe. Más hacia el siglo xix se asentaron temas locales y con un sentido marcado de la nacionalidad, tomando la poesía en décimas un rol cotidiano preponderante en el imaginario popular.

Producto de las investigaciones de Lenz, quien estudió y recopiló la décima a través de los pliegos llamados «Liras Populares» o literatura de cordel, ésta ha llegado a ser valorada, otorgándosele un sitio importante que poco se visualizaba antes de sus indagaciones. Sin embargo, sus investigaciones evidencian la segregación de género de su época, al establecer la existencia de una poesía femenina y otra masculina. Nosotras nos preguntamos, ¿existe realmente el género en la poesía? Y si fuese así, ¿permanecen hoy vestigios de esos rasgos?, ¿en qué medida? Si en 1909 Lenz fundó la Sociedad del Folklore, un siglo antes debe haber habido bastante poesía oral —y probablemente también escrita, aunque en menor medida— y ya los versos haber recorrido un largo trecho. En pocos estudios de principios del siglo xx se reconoce la participación de mujeres poetas (Lenz, 1919; Acevedo, 2015; Muñoz, 1972), atendiendo a que tuvieron muy poca producción en décimas, que no hay datos concienzudos de sus identidades, o incluso cuestionando la autoría de aquellas que sí fueron reconocidas en su momento. Entonces cabe preguntarnos ¿en qué medida los presupuestos de la cultura colonial continúan afectando a las mujeres poetas? Si las cantoras se relacionan con la vida campesina (Loyola, 2006), ¿quiénes

son, dónde están, de dónde vienen, y con qué se relacionan las poetas populares?

La distinción entre una poesía culta y otra popular se expresa en la tendencia a llamar «poetisa» a la mujer que escribe poesía culta, y en la de no nombrar a la que escribe poesía popular, lo que se sobrentiende como otra marca de nuestro legado colonial discriminatorio en términos de género y también de clase. También en la décima, tal legado restringe a las mujeres al rol de recopiladora —remitiendo a su facultad de la memoria— e intérprete —facultad de reproducción— solo del carácter festivo y liviano de la poesía manifiesta en su canto, sin jamás reconocer su capacidad creadora de contenido intelectual, social y político a través de la palabra. Lenz, paradójicamente, considera que los contenidos y discursos representados en la cantora constituyen «la única y verdadera poesía popular chilena» (p. 522). En ese sentido, planteamos que, en lugar de reivindicar a la mujer como poeta, Lenz reivindica su estatuto de oralidad, relegándola nuevamente a una condición subalterna, tácitamente asociada con la pertenencia a lo rural y lo pre-moderno.

Pese a su histórica invisibilización, las mujeres sí han tenido participación constante en la poesía popular, y hoy podemos hacer una re-lectura historiográfica para develar su existencia y nombrarlas. Observando las investigaciones de quienes han escrito acerca de la poesía popular nos encontramos con Sor Tadea de San Joaquín, una monja del Convento de las Carmelitas proveniente de una familia de gran fortuna y dueña de gran talento literario. Luego de una gran inundación por una crecida del río Mapocho, su confesor, quien descubrió rápidamente su impresionante capacidad poética, le encargó relatar el suceso en versos. Sor Tadea así escribió la *Relación de la inundación que hizo el río Mapocho de la ciudad de Santiago de Chile, en el Monasterio de Carmelitas, Titular de San Rafael, el 16 de julio de 1783*.

Dicho romance apareció en Lima a fines de 1783, permaneciendo anónimo hasta 1850, año en que José Ignacio Víctor Eyzaguirre en su *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* revelara el nombre de la poeta. La obra es un romance autobiográfico de 516 versos octosílabos. Juan Uribe Echevarría además advirtió que Sor Tadea manejaba la improvisación, asunto que abordaremos más adelante.

Una de las más conocidas y de quien se tiene abundante registro de versos en décimas, siendo aun así poco difundida, es Rosa Araneda. Ella fue una de las poetas populares más prolíficas de la época de oro de la Lira Popular a fines del siglo XIX. Reconocida por su crítica pluma y estilo, tuvo que defenderse de los ataques de sus propios compañeros que constantemente la hostigaban y la ponían a prueba por su presencia transgresora en un medio considerado «de hombres» (Navarrete, 1999). Se llegó a especular que no era ella sino otro poeta quien escribía sus versos, y ella solamente los firmaba. Antonio Acevedo desmintió esto en su momento, afirmando que la poesía de Rosa es muy superior a la de otros poetas (2014, p. 402). La suya fue una de las voces polémicas de su tiempo y su poesía permanentemente enfrentó las dificultades propias del desprecio de la época hacia lo popular y lo relativo a la mujer (Orellana, 2009). Si bien Rosa Araneda no es la única mujer que escribió décimas en la Lira Popular, fue la más constante en publicar y generar debate en sus versos, desafiando incluso a sus pares a controversias, conocidas como contrapunto o tenzón, práctica exclusiva de hombres (Lenz 1919, p. 521). Siendo ella consciente del rechazo y discordia generados por su irrupción como mujer en terrenos patriarcales, defendió con firmeza su lugar y se instaló para quedarse, pese a los versos alevosos que le fueron dedicados y los muchos desencuentros con sus pares. Si bien el feminismo en la segunda mitad del siglo XIX estaba en ciernes, las

mujeres populares se hallaban aún lejos de las oportunidades y privilegios que las clases acomodadas brindaban a sus mujeres. Así, desde la otredad, Rosa plantea en sus versos aseveraciones muy directas que desafían la «dueñidad» (Segato, 2003) de los hombres en todos los entornos.

Otra mujer que nos interesa destacar es Águeda Zamorano, poeta que llegó a ser Presidenta de la Unión de Poetas Populares en los años cincuenta. Fue también dirigente sindicalista de la rama de obreros del calzado artesanal en cuero de la CUT, y durante el primer Congreso de Poetas populares en 1954 presentó en décimas su discurso de inauguración. Escribió en la Lira Popular que existió desde 1952 a 1957, organizada por Diego Muñoz e Inés Valenzuela. Junto a ella, aparece Violeta Parra, una de las más extraordinarias poetas que marcó hitos sin precedentes como creadora íntegra. Es Violeta quien vuelve a poner la décima en la cúspide al plasmarla en toda su obra, siendo poesía que expresa sus vivencias desde la raíz del canto a lo divino y a lo humano, en un entramado que Fidel Sepúlveda llamó «arte-vida» (1994). Cabe preguntarnos entonces, ¿qué cambios sociales importantes de mitad del siglo xx habrán permitido tales sucesos?

Eje 4: payadoras y decimistas contemporáneas en Chile

Para pertenecer a la tradición de la décima y la paya, los poetas y payadores sostienen que se deben cumplir ciertas condiciones, siendo una de ellas la presencia de una relación de ancestralidad en la tradición. Si bien la sucesión de mujeres que proponemos en el eje anterior no responde al canon discipular del cual gozan pocos y pocas, sentimos que los trabajos de Sor Tadea de San Joaquín, Rosa Araneda, Águeda Zamorano y Violeta Parra

son determinantes en los actuales caminos que se abren para que nuevas poetas comiencen a ser nombradas y reconocidas en la escritura en décima y la improvisación. A la condición del linaje se suman otras que están implícitas en ella, como por ejemplo ser de campo, tener buena memoria, ser perspicaz, y la más importante ser hombre. Estas condiciones se transforman a partir del cambio de siglo.

Como dijimos, la mujer ha estado presente históricamente en la décima con escaso reconocimiento de sus pares, siendo apenas nombrada como cantora anónima ejecutante de tonadas en décima y versos a lo divino, pero jamás como poeta. La negación de su habilidad poética ha provocado que hoy las mujeres en las artes populares sean consideradas meras reproductoras de contenidos. Pese a todo lo anterior, a fines del siglo xx las decimistas —que escriben decimas— y payadoras —que improvisan décimas— se instalan en la escena nacional desde diferentes espacios.

Así como en el siglo xix los poetas de la Lira Popular fueron poco a poco introduciendo nuevos tópicos en sus décimas (Orellana, 2009), las nuevas generaciones de mujeres decimistas están suscitando pensamiento crítico y agitación colectiva en la sociedad chilena contemporánea. A partir de los discursos que hoy proponen —con gran presencia de asuntos de género—, su trabajo adquiere gran relevancia en el contexto social actual. Esto se expresa en los diversos proyectos actuales y recientes de producción de texto en décimas. Citamos los pliegos de la lira *La Décima Femenina* (2015), auto editada al término de un taller de décima para mujeres realizado en la Biblioteca de Santiago, donde escriben Rocío Cabezas, Irene Alvear, Daniela Meza y Caro López; y *De Lira la Mujer* (2017), liras realizadas por Daniela Sepúlveda y Myriam Angélica Arancibia, ambas también payadoras, con la participación de Claudia Salas quien realiza

los grabados. Con respecto a los libros editados, encontramos *Brindis, Coplas y Décimas* (2008) y *La Décima en el Saber* (2013) de Lilia Beltrand, cantora; *Cajitas de Colores* (2012) de Cecilia Astorga, payadora; *Mujeres Piernas Cruzadas* (2016) de Myriam Angélica Arancibia, payadora; *Yo Brindo* (2019) de Fabiola González, cantora; *Duendecimhadas* (2018) de Hilda Carrera, escritora; *La Décima Feminista: Antología en Décimas* (2019), donde ocho mujeres decimistas, algunas de ellas también payadoras, escriben directamente desde una propuesta anti patriarcal acerca de temáticas como el aborto, acoso callejero, femicidio, etc. En este sentido, la décima está claramente influenciada por la llamada cuarta ola feminista que tiene entre sus principales objetivos el de erradicar la violencia contra la mujer (ver, entre otras, Cobo, 2019; Díaz-Romero, 2019; Aguilar, 2020). La nueva poeta se nombra a sí misma «poeta decimista», como parte de su antonomasia transgresora de antiguos patrones que la destierran, ignoran y marginan de la poesía popular tradicional. En ese contexto, tenemos el ejemplo de Daniela Meza, quien incorpora la décima a la cumbia en su proyecto *La Pingarita*. Por su parte, Fanny Fregni es actriz y cultiva la décima en el teatro popular. Y recientemente aparece el colectivo *Lxs Puntúxs*, con cantoras populares que mezclan cueca y trap con décimas. Estas fusiones inéditas van modelando una performance innovadora en torno a la tradición, la cual se había venido desarrollando en colaboración con movimientos de influencia mucho más lenta, éstos a su vez siendo generados y controlados según principios patriarcales. Nombramos también a algunas decimistas de origen campesino que llevan varios años escribiendo y cultivando la décima —aunque no tengan su obra reunida en libros— como América Valdés (cantora/decimista), Mauricia Saavedra (cantora/decimista) y Aída Correa, (cantora a lo divino/decimista).

Ahora bien, acerca de la improvisación en décimas, como seña descriptiva nos llega ya en el siglo XVIII el relato de un abate jesuita:

Las gentes del campo, aunque oriundas por la parte de los Españoles, visten quasi enteramente á la Araucana ... Son naturalmente festivos, y amigos de toda suerte de diversiones. Aman la música, y componen versos á su modo, los quales, aunque rústicos, é inelegante, no dexan de tener una cierta gracia natural, la qual deleyta mas (sic) que la afectada elegancia de los poetas cultos. Son comunes entre ellos los compositores de repente, llamados en su lengua del país, Palladores. Así como estos son muy buscados, así quando conocen tener este talento, no se aplican á otros oficios. (Molina, 1795, p. 320)

Por otro lado, un detallado estudio de Juan Uribe Echevarría revela que en 1780 Sor Tadea de San Joaquín no sólo manejaba la escritura sino también la improvisación:

Era sor Tadea de gran talento y gran espíritu ... Dicho confesor había hecho antes diversas pruebas con el vivísimo ingenio de sor Tadea, ya pidiéndole poesías religiosas sobre un tema dado o ya dándole pie forzado para una improvisación, de lo cual salía siempre airosa. (1963, p. 166)

No sería de extrañar que así como ella hubiera habido más mujeres que tuvieran las condiciones para improvisar en verso. Esta reveladora afirmación cuestiona entonces las distinciones de género dentro de la poesía y sus destrezas, distinciones que

presuponían que las mujeres estaban incapacitadas para una actividad intelectual tan desafiante como la de improvisar, que en el contexto chileno llamamos payar.

Así y todo, las payadoras comienzan su actividad de manera pública solo a partir de 1998, fecha en que Cecilia Astorga subió por primera vez a improvisar en un escenario en el contexto de los encuentros de payadores (Rippes, 2018). Junto a ella también lo hicieron Myriam Arancibia y Angélica «Pepita» Muñoz. Durante la primera década las tres actuaron de manera más o menos esporádica, y de algún modo guiadas por sus parejas de aquella época que eran todos payadores. No obstante, sus talentos como poetas y capacidad improvisadora, ésta fue la única forma en que lograron situarse en terrenos dominados por hombres. Fueron marginadas de muchas formas, y en las temáticas era común el acoso escondido tras el «piropo» o la utilización de «cuartetas picarescas» de la tradición (Pinkerton, 2007, 2014). Esto permanece aún como uno de los hábitos difíciles de desarraigar en la práctica de la paya.

Esta negación de la presencia de capacidades tradicionalmente asociadas al género masculino, como la escritura en décimas y la improvisación, también se replica en el caso del guitarrón chileno —cordófono de 25 cuerdas—, único instrumento en Chile que se utiliza tradicionalmente solo en el canto a lo divino y en la paya, aunque muy recientemente se ha comenzado a experimentar con él en otros tipos de música. El uso de este instrumento también ha sido históricamente restringido a los hombres (Lenz, 1919, p. 521; Pérez de Arce, 2007, pp. 36-37; Pinkerton, 2007, pp. 205-206). Tal restricción, sin embargo, se afirma sobre bases que no tienen otro argumento que el patriarcal, que indica, de manera antojadiza, que «el guitarrón es el instrumento que parecía estar más de acuerdo con el sentir varonil de nuestro pueblo, que tanta personalidad tenía en épocas pretéritas» (Acevedo,

2015, p. 37). Aun así, hay evidencia de que Magdalena Aguirre fue una guitarronera excepcional, siendo calificada por Raquel Barros y Manuel Dannemann como «magnífica ejecutante del guitarrón» (1960, p. 10). De entre las mujeres que se desempeñan en el guitarrón en el presente, destacamos a Emma Madariaga, payadora, quien comenzó a los ocho años a cantar e interpretar el guitarrón chileno. Hoy a los 18, es considerada una de las mejores exponentes en el país, siendo la mujer más joven declarada tesoro humano vivo en 2017.

A partir del año 2010 algunas decimistas se transforman en payadoras, varias de ellas no teniendo un vínculo ancestral estrecho en la tradición, como por ejemplo María Antonieta Contreras, quien además imprime un sello inédito por reconocerse abiertamente como parte de la diversidad sexual. El hecho de que la irrupción de las mujeres en la paya chilena se ha dado en la ciudad y no en espacios rurales, marca un cambio en las bases estructurales de esta manifestación y en el imaginario colectivo de la misma. Si ya no son indispensables varios de los requerimientos que mencionábamos al inicio, ¿cómo se apronta a estos cambios una tradición de siglos?, ¿cuáles son las dificultades que enfrentan las mujeres que están hoy improvisando décimas? Lo que estamos viviendo hoy es la etapa inicial de una nueva era en la cual el mundo de la paya se ha visto enfrentado a un rápido aumento de payadoras en su medio, de apenas tres a fines de los noventa a alrededor de dieciséis actualmente. En este nuevo escenario, con mujeres y disidencias, se alzan voces que proponen, cuestionan e insertan miradas que no eran tradicionalmente tratadas en la práctica, como los asuntos de género. La tradición se ve forzada entonces a situarse en otro lugar desde el lenguaje y sus formas de expresión. Si bien hay espacios en los que se reconocen y valoran los aspectos que han enriquecido la paya desde que hay payadoras, hay otros en los

cuales todavía se les resta todo valor, enfrentándose el nuevo contexto con actos persistentes de omisión donde se ignora a la payadora al no nombrarla, al no digirle la palabra o al seguir actuando como si la paya fuese aún solo de hombres.³

Este tipo de actos traspasan la tradición de la poesía popular. Podemos entender estos actos reactivos a la luz del ya mencionado análisis de Armando De Ramón sobre el miedo de las elites. El énfasis subversivo de todas las mujeres nombradas en este texto, quienes en mayor o menor grado han ido movilizándolo un quiebre dentro de la tradición, instalándose en un espacio que no les daba cabida y donde se pensaba que no había posibilidades de hacerlo, provoca el miedo de aquellos que, frente a los cambios recientes, ven peligrar su posición hegemónica dentro de la tradición.

Conclusiones

Este trabajo se ha propuesto indagar sobre la influencia del legado colonial hispanoamericano sobre el desarrollo y profesionalización de la mujer en el canto poético-tradicional chileno, con foco particular en aquellas tradiciones vinculadas con la décima. Para entender estos desarrollos, abordamos cuatro ejes históricos. El primero se refirió a los presupuestos culturales de la colonia en Chile, incluyendo el desprecio a la cultura popular por parte de las elites, así como la histórica relación entre lo festivo y el género femenino. En el segundo eje procuramos reconstruir la figura de la cantora para plantear su trayectoria desde los múltiples aspectos de su práctica, incluyendo también la poesía «seria».

3 Actos de este tipo se constatan en las investigaciones de Pinkerton (2007, 2014) y Batlle (2019).

Aquí vimos cómo la percepción monolítica de la función social de la cantora —como intérprete, transmisora y anfitriona de la cultura festiva— tiene su origen en la condición subalterna de la mujer y sus saberes populares, la cual proviene a su vez de los presupuestos de la cultura colonial en Chile. Un tercer eje nos adentró ya más específicamente con la ruta histórica de la poesía popular en Chile, subrayando la participación de mujeres en ella desde la colonia. El cuarto y último eje abordó la práctica de las payadoras y decimistas contemporáneas en Chile desde los años noventa, examinando en qué medida, de la mano de los desarrollos sociopolíticos recientes, han continuado su tarea histórica de subvertir las normas de género y clase que les han sido impuestas durante siglos.

Hay una idea central que se desprende de este recorrido, y es que, en el marco de la cultura chilena poscolonial, la mujer dedicada al canto poético-tradicional se ha desarrollado bajo presupuestos culturales que la han oprimido doblemente. En primer lugar, en tanto pertenece a la cultura popular; su música, sus expresiones, y sus discursos se han visto enmarcados en un régimen legitimado de control, censura y descrédito, gatillado por el miedo histórico de las clases dirigentes al potencial subversivo de la cultura popular. En segundo lugar, en su calidad de mujer; la cantora ha sufrido históricamente los efectos de las estructuras y principios patriarcales, en virtud de los cuales se han establecido representaciones, distinciones y jerarquías rígidas de género que la han confinado al desarrollo de facultades específicas —recopilar, interpretar, reproducir contenidos, animar espacios festivos—, así como al mismo tiempo, la han excluido de otras —crear, escribir, improvisar, y participar del foro público (político) de su entorno—. Esta doble opresión se ha reproducido en la historia por las omisiones y estereotipos que han sido reforzados en la historiografía chilena, subrayando en

particular la clasificación de Rodolfo Lenz sobre las diferencias de género dentro del arte de la poesía.

En el presente, las cantoras, decimistas y payadoras contemporáneas han logrado transformar esa doble opresión en un doble potencial contra-hegemónico a través de las actividades, transgresiones e innovaciones en que han incurrido durante los últimos veinte años. Su presencia en la tradición de la poesía popular ha abierto oportunidades para replantear paradigmas de género, bajo el entendimiento de que lo femenino y lo masculino están presente en la poesía sin importar el género de quien lo practique. Este ejercicio subversivo no empezó hace solo veinte años, sino que fue posibilitado por una sucesión de mujeres que al menos desde el siglo XVIII —hasta donde sabemos— comenzaron a sentar las bases para la emancipación artística, creativa y política de la mujer en espacios tradicionalmente reservados para hombres y estructurados por una cultura colonial oficial de valores patriarcales.

Referencias

- ACEVEDO, ANTONIO (2014 [1953]). *La cueca. Orígenes, historia y antología*. Santiago: Ediciones Tácitas.
- _____. (2015 [1933]). *Los cantores populares chilenos*. Santiago: Ediciones Tácitas.
- ADAMS, TONY, HOLMAN JONES, STACY Y ELLIS, CAROLYN. (2015). *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*. New York: Oxford University Press.
- AGUILAR, NANI. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *Femeris*, 5 (2), 121-146.
- ARANEDA, ROSA. (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.
- ARISTÓTELES. (2005). *Poética*. Buenos Aires: Gradifco.
- ASTORGA, CECILIA. (2012). *Las cajitas de colores*. Santiago: Aire Libro.
- BAEZA, ANA MARÍA. (2016). Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural. *Taller de Letras*, 58, 11-27.
- BAKHTIN, MIJAIL. (2003 [1968]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. (1964). Introducción al estudio de la tonada. *Revista Musical Chilena*, 18 (89), 105-114.
- _____. (1960). El guitarrón en el Departamento de Puente Alto. *Revista Musical Chilena*, 74.

- BARTLEET, BRYDIE-LEE. (2009). Behind the Baton: Exploring Autoethnographic Writing in a Musical Context. *Journal of Contemporary Ethnography*, 38 (6), 713-733.
- BARTLEET, BRYDIE-LEE. Y ELLIS, CAROLYN. (2009). *Music Autoethnographies. Making Autoethnography Sing / Making Music Personal*. Sidney: Australian Academic Press.
- BATLLE LATHROP, MARÍA BERNARDITA. (2019). *Sounds of Revival. Popular Resistance through the practice of the Chilean Cueca* [Tesis de doctorado]. King's College London.
- BELTRÁN, LILIA. (2013). *La décima en el saber. Brindis, coplas y otras yerbas*. Santiago: LMP.
- _____. (2008). *Brindis, coplas y demases*. Santiago: Pirineos Reproducciones Gráficas.
- BOYLE, CATHERINE. (2004). Introduction. En J. I de la Cruz, *House of Desires*. London: Oberon Books Ltd.
- BUSTOS, RAQUEL. (2015). *Presencia de la mujer en la música chilena*. Santiago: Editorial Libros en Red.
- CANO ROLDÁN, IMELDA. (1981). *La Mujer en el Reyno de Chile*. Santiago: Gabriela Mistral
- CARREÑO, RUBÍ. (2007). *Leche amarga. Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- CHAVARRÍA, PATRICIA., ARAYA, ISABEL. Y CHAVARRÍA, PAULA. (1996). *Canto, palabra y memoria campesina*. Santiago: Fondart.
- CHAVARRÍA, PATRICIA. (2015). *La guitarra es la que alegra*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- CHUSE, LOREN. (2015). Fandangos in Voices of Women. Enacting Tradition, Affirming Identity. *Música Oral del Sur*, 12, 517-526.

- _____. (2003). *The Cantaoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. London & New York: Routledge.
- COBO, ROSA. (2019). La cuarta ola feminista y la violencia sexual. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 22, 134-138.
- DANNEMANN, MANUEL. (1990). Rodolfo Lenz, etnólogo y estudioso del folclore. *Revista Chilena de Antropología*, 8, 77-92.
- DE BEAUVOIR, SIMONE. (1956 [1949]). *The Second Sex*. London: Lowe and Brydon Printers.
- DE RAMÓN, ARMANDO. (2000). *Santiago de Chile 1541-1990: Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- DÍAZ-PIMIENTA, ALEXIS. (2017). *Método pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent Ediciones.
- DÍAZ-ROMERO, PAMELA. (2019). Cuarta ola feminista: profundizando la democracia. *Barómetro de Política y Equidad*, 15 (8), 135-146.
- DONOSO, KAREN. (2009). «Fue famosa la chingana»: Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 13 (1), 87-119.
- ETHERINGTON, KIM. (2004). *Becoming a Reflexive Researcher. Using Our Selves in Research*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- GARRIDO, PABLO. (1976 [1943]). *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nascimento.
- GONZÁLEZ, FABIOLA. (2019). *Yo brindo*. Santiago: Raíz.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. (2013). La mujer sube a la escena. En J.P. González (Ed.), *Pensar la música desde América Latina* (pp. 171-192). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- JORDÁ, MIGUEL. (1978). *La biblia del pueblo*. Santiago: Instituto Nacional de Pastoral Rural.
- _____. (1975). *La sabiduría de un pueblo*. Santiago: Ediciones Mundo.
- _____. (1973). *Versos a lo divino y a lo humano*. Santiago: Ediciones Mundo.
- KOSKOFF, ELLEN. (2014). *A Feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender*. Urbana, Chigago and Springfield: Illinois University Press.
- _____. (1987). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- LASSITER, LUKE. (2005). Collaborative Ethnography and Public Anthropology. *Current Anthropology*, 46 (1), 83-106.
- LENZ, RODOLFO. (1919). *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Universo.
- LÓPEZ, CARO., MEZA, DANIELA., UZCATEGUI, GABRIELA., ALVEAR, IRENE., SÁNCHEZ, ISIDORA., DALIA, MAGA., URZÚA, NATA. E ISIDORA, VALENTINA. (2019). *La décima fenimista. Antología poética*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- LOYOLA, MARGOT. (2006). *La tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- MATALLANA, SUSANA. (2004). Ursula K. Le Guin o relatos para una puesta en escena distinta. En S. Accorsi (Ed.), *Género y literatura en debate*. Cali: Universidad del Valle.
- MIRANDA, PAULA. (2000). *Décimas autobiografiadas de Violeta Parra. Tejiendo diferencias*. <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/i3/tx7.html>.
- MOLINA, JUAN IGNACIO. (1795). *Compendio de la historia civil del reyno de Chile*. Madrid: Imprenta de Sancha.

- MUÑOZ, DIEGO. (1972). *Poesía popular chilena*. Santiago: Editorial Quimantú.
- NAVARRETE, MICAELA. (1999). *La lira popular. Poesía popular impresa del siglo XIX*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Editorial Universitaria.
- NUÑEZ ROSAS, DANIELA. (2017). *La representación del mal en la lira popular del siglo XIX en Chile y el lugar de lo femenino en su escritura* [Tesis de magister]. Universidad de Chile.
- OLEA MONTERO, LUIS. (2013). «*El paraíso de América*»: *la interculturalidad y el canto a lo poeta* [Tesis de doctorado]. Universidad de Chile.
- ORELLANA, MARCELA. (2009). Rosa Araneda: versera y cronista a pesar de todo. Emergencia de una voz femenina y popular en la segunda mitad del XIX. *Nomadías*, 10, 133-144.
- PARODY, VIVIANA. (2019). *Sones para abrir sus cielos: mujeres músicas del NOA en movimiento*. Buenos Aires: Imprenta El Vacío.
- PAZ, OCTAVIO. (1981 [1950]). *El laberinto de la soledad; posdata; vuelta a el laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEREIRA, EUGENIO. (1962). Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile. *Revista Musical Chilena*, 16 (79), 41-48.
- _____. (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. (2007). El guitarrón y su armonía tímbrica. *Resonancias*, 21, 22-55.
- PINKERTON, EMILY. (2014). Feminine Flowers among the Thisles: Gendered Boundaries of Performance in Chilean *Canto a lo poeta*. En D. Buchanan (Ed.), *Soundscape from the Americas*.

Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics, and Ontology of Performance. Farnham: Ashgate.

_____. (2007). *The Chilean guitarrón: the social, political and gendered life of a folk instrument* [Tesis de doctorado]. University of Texas.

PINOCHET, CARLA. (2010). Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo xx. *Revista Musical Chilena*, 64 (213), 77-89.

RIVERA, IGNACIO. (2011). Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino. *Revista Chilena de Literatura*, 78.

RIPPES, MARIANNE. (2018). *El Oficio de los payadores*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.

ROZO-MOORHOUSE, TERESA. (1995). Expresión, voces y protagonismo de la mujer colombiana contemporánea». En M. Jaramillo, B. Osorio de Negret, y Á. Robledo (Eds.), *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo xx*. Bogotá y Medellín: Ediciones Uniandes / Editorial Universidad de Antioquía.

SALINAS, MAXIMILIANO. (2000). Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena*, 54 (193), 47-82.

_____. (1996). *Risa y cultura en Chile*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

SCHLAU, STACEY. (2001). *Spanish American Women's Use of the Word*. Tucson: University of Arizona Press.

SCOTT, JAMES. (2000 [1990]). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México D.F.: Ediciones Era.

- SEGATO, RITA. (2016). *La Guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SEPÚLVEDA, FIDEL. (7 de marzo de 2000). Aunque no soy literaria. *El Heraldo*.
- _____. (1994). *De la raíz a los frutos: literatura tradicional fuente de identidad*. Santiago: DIBAM.
- SPENCER ESPINOSA, CHRISTIAN. (2007). Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, xvi, 143-176.
- TORRES, RODRIGO. (2008). Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860). *Revista Musical Chilena*, 62 (2009), 5-27.
- TRAPERO, MAXIMIANO. (Ed.). (2001). *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Evora: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN. (1963). El romance de sor Tadea de San Joaquín sobre la inundación que hizo el río Mapocho en 1783. *Revista Mapocho*, 3, 159-198.
- _____. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago: Editorial Universitaria
- VALDÉS, ADRIANA. (1992). Escritura de monjas durante la Colonia. El caso de Úrsula Suárez en Chile. *Revista Mapocho*, 31, 149-166.
- WEICH-SHAHAK, SUSANA. (2009). «No hay boda sin pandero». El rol de la mujer en el repertorio musical sefardí: intérprete y personaje. *El Prezente*, 3, 273-292.



LA INVESTIGACIÓN SOBRE FOLCLORE EN CHILE (1990-2020): ESTADO DEL ARTE Y PERSPECTIVAS DE FUTURO¹

CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA

UNIVERSIDAD MAYOR²

NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS (CMUS)

Introducción

El concepto de folclore ha sido una de las claves más importantes para la interpretación de la cultura chilena. Surgido en Inglaterra en 1846, comienza a usarse en nuestro país recién en la última década del siglo XIX gracias al trabajo del filólogo alemán Rudolf Lenz Danziger (1863-1938), quien funda en 1909 la Sociedad del Folklore Chileno (SFCh). Al igual que en otros países, el surgimiento

1 El presente capítulo corresponde a una reelaboración en habla hispana del artículo «Looking for the Past: History and Change in Traditional Music Studies in Chile (1990–2020)», publicado en el *Yearbook for Traditional Music* (2020, pp. 187-206). El texto original se encuentra disponible en la página de Cambridge Core en el link <https://www.cambridge.org/core/journals/yearbook-for-traditional-music/article/abs/looking-for-the-past-history-and-change-in-traditional-music-studies-in-chile-19902020/170E9E7D1D63596F4AB315915FF152A3>. Traducción de Christian Spencer Espinosa.

2 Este texto contó con el apoyo del Proyecto Fondecyt N° 11180946, «Historia, procesos y estéticas del folclore chileno (1909-1973)».

y posterior consolidación de la radio (1922-1940), el fin de la I Guerra Mundial y la llegada de gobiernos reformistas, convierte a la música folclórica en una herramienta crucial para la modernización cultural chilena, en el entendido de que alimenta el «alma nacional» tomando del pasado lo que el presente necesita (Da Costa, 2009). Este uso instrumental del folclore no ocurre sólo en Chile, como muestra la bibliografía, sino que se produce también en países como México (Toledo, 2017), Brasil (Mariz, 1987; Stroud, 2008; Vilhena, 1997) y Argentina (Fischman, 2012; Kuss, 2004). Su efecto principal, como señala Miñana (2000), es la conversión del folclore en un «concepto intocable» para las Humanidades y las Ciencias Sociales.

El texto está estructurado en tres partes: en la primera, llamada *Los estudios de folclore y la música*, ofrezco una síntesis histórica de los estudios folclóricos chilenos entendidos como un campo de producción cultural con un programa de investigación propio. En la segunda, *Hacia un big data folclórico*, levanto lo que considero la primera reunión de datos sobre la investigación folclórica chilena reciente, analizando más de 300 tesis de pre y postgrado terminadas entre 1990 y 2020, lo que llamaré dimensión cuantitativa. En la tercera sección analizo cuatro conceptualizaciones sobre la tradición presentes en las tesis investigadas, lo que llamaré dimensión cualitativa, las que revelan en mi opinión la noción de pasado que existe en Chile al hablar de folclore musical: como concepto abstracto, como modelo de pasado, como narrativa o como un paraguas teórico sistémico. Finalmente, en las conclusiones refrendo algunas de las ideas expuestas en el texto a modo de síntesis.

Teniendo esto en consideración, me gustaría hacer de entrada dos aclaraciones metodológicas. Primero, no entregaré una definición sistemática de folclore, sino el concepto operativo con el que he estado trabajando: folclore como aquellos hechos,

procesos u obras tenidas por tradicionales por un individuo, una comunidad o grupo social. Es decir, me refiero al modo de adquisición de una condición folclórica debido a la existencia de una «cultura compartida» (Colombres, 2009, p. 14) entre individuos o comunidades que se ve acotada, delimitada e influenciada por al menos cinco actores: i) la academia, la universidad o las instituciones, ii) los medios de comunicación, iii) la industria comercial y no comercial del libro impreso/digital y la música, iv) las políticas culturales; y v) la (auto)biografía de los cultores de dicha tradición musical. Considero el conjunto de fenómenos ocurridos en torno a esto un campo cultural llamado folclore definido por los cambios y continuidades de la tradición oral, esta última una construcción simbólica alimentada por un corpus de cultura heredada que exige un «proceso interpretativo» (Handler y Linnekin, 1984). Este proceso, a su vez, posee sus propios momentos de cambio y continuidad que aumentan la complejidad del fenómeno estudiado.

Segundo, existe una seria y permanente confusión semántica entre las palabras tradición, folclore y popular, de la que no me haré cargo en este texto. Esta confusión se debe al uso de dichas palabras en la forma de sustantivo, verbo o adjetivo, en toda clase de situaciones, algo que la academia ha intentado reducir sin éxito en su disputa por las narrativas históricas de lo tradicional. Los llamados *Folk Studies*, *Folkloristics* o Estudios Folclóricos, surgidos en inglés en los años 50 pero consolidados en los años 80, han intentado reducir la complejidad de este problema sin lograrlo del todo. A pesar de esto, han logrado al menos aportar la idea de que lo tradicional en un lugar puede ser popular en otro, como la cumbia, y lo que es «auténticamente folclórico» en un sitio puede ser en otro una mera representación o espectáculo, como el son jarocho chicano. Esta confusión está en las antípodas de las ciencias sociales y las humanidades, y en cada disciplina

adquiere su propia genealogía y bibliografía, particularmente en la etnología, la antropología, la sociología, la psicología y la historia, de las que este texto es indirectamente heredero.

Los estudios de folclore y la música

Como dije, en Chile el estudio del folclore se inicia en 1894 con la publicación de *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*, de Lenz, y las cartas que el literato Eduardo de la Barra escribiera al mismo Lenz proponiéndole un «programa» para el folclore nacional (Dannemann, 1960, pp. 205-206). La *Sociedad de Folklore Chileno* (SFCh), fundada en 1909 por Lenz, fue la puesta en marcha de este plan y contó con la participación de J. Vicuña (1865-1933), R. Laval (1862-1929), A. Cannobio (1879-1958), R. Latcham (1869-1942) y M. Manquilef (1887-1950), todas figuras intelectuales de su época. La SFCh se mantuvo activa hasta 1921 (Dannemann, 2002, p. 20), y su trabajo se vio reflejado en una extensa serie de publicaciones editadas en la *Revista de Folklore Chileno* (1911-1913) donde escribieron además E. Flores (1879-1933), J. Atria y M. Flores. La revista fue impresa en los *Anales de la Universidad de Chile*, pero luego se editó en la *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1913-1921) (Dannemann, 1960, p. 207) y fue «revivida» con el nombre de *Archivos del Folklore Chileno* por Yolando Pino (8 fascículos, 1950-1957).³ El resto de las publicaciones de la SFCh y sus seguidores se hicieron en revistas de poesía, lingüística y literatura hasta la década de los 40 (véase Dannemann, 2002), cuando se institucionaliza el folclore en la Universidad de Chile (1941) con un fuerte énfasis

3 Para una lista de los artículos publicados por la *Revista de Folklore Chileno* en todas sus etapas, véase Spencer, Contreras y Rammsy (2019).

en la música. El enfoque elegido en todas estas etapas fue el de la etnología —antropología cultural—, por lo que su método fue descriptivo y su modo de recolección de música aquél centrado en la melodía como objeto de estudio principal.

En la segunda mitad del siglo xx, la línea iniciada por la SFCh deriva en los Estudios Folclóricos Chilenos (EFCh) que mantienen la línea etnológica de las investigaciones anteriores. Dannemann (2002, 1960, pp. 203-206) considera que a esta etapa «científica» le sucedieron otras cuatro: a) divulgación (1925-1945); b) investigación universitaria (1945-1977), signada por la labor de la U. De Chile y la U. Católica y la aparición del Museo de Arte Popular; c) consolidación (1975-1990) que logró concretar «misiones folclóricas» a través del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (1977); y d) interdisciplinaria, en la que los EFCh comienzan a relacionarse con las Ciencias Sociales y las Humanidades. En esta última se realizaron algunos congresos (1985- 2002) y reeditaron los *Archivos del Folklore Chileno* (2002-2008) ya mencionados. En todas ellas, empero, el folclore musical es tratado como un objeto dependiente del tipo de comunidad de donde sale, sea folclórica o étnica (Dannemann, 1962, p. 31), y no del uso que tiene en la vida social en el sentido utilizado por Bauman de performance y participación en la vida cotidiana (Bauman, 1992).

La consolidación a nivel internacional de la musicología en las primeras décadas del siglo xx, de la etnomusicología en los años 50, y los estudios de música popular en los años 80, tuvo cierto impacto en el estudio del folclore musical chileno, pero se hizo visible recién en los años 90. En el campo de la musicología, el primer programa chileno fue abierto por la Universidad de Chile en 1952 (Bustos, 1988a), aunque fue reformado en 1964 (Bustos, 1988b). Este programa se vio impulsado por el Instituto de Investigaciones Folclóricas, fundado en 1943, sobre el cual se

construyen los cimientos del estudio de la música tradicional en Chile y cuya etimología, como dije al inicio, se confunde con la de folclore durante todo el siglo xx, hasta hoy. En 1964 el folclore «se eleva» al rango de «cátedra universitaria» (Bustos, 1988b, p. 153), lo que junto con la participación de académicos-as como Manuel Dannemann y Raquel Barros comienza a «cambiar la fisonomía de las asignaturas, dando nuevas orientaciones y enfoques a las materias pertinentes», dando por resultado «el énfasis por nuestro inmediato y la valorización consciente del patrimonio cultural, hechos que se verán confirmados por las temáticas de los seminarios de títulos y tesis de grado» (Bustos, 1988b, pp.153-154). Las tesis de grado comienzan en 1965 y se extienden hasta 1985. La primera tesis documentada de este tipo fue la de María Ester Grebe en 1965, titulada *Infraestructura musical del verso folklórico, estudio de sus elementos modales y otros arcaísmos*, patrocinada por Manuel Dannemann.⁴

Como ya se ha mencionado, a partir de la década de los 90 el campo cultural integra definitivamente las humanidades y las ciencias sociales produciendo interdisciplina, pero sin integrar la música directamente. Prueba de ello es que la obra más importante de la década, la *Enciclopedia del Folclore de Chile* (Dannemann, 1998), incluye solo un capítulo sobre música en sus 400 páginas, siguiendo los lineamientos adoptados por su autor en etapas anteriores, próximos a la antropología de la música y, en algunos textos, al llamado folclore-objeto.

⁴ Según Juan Pablo González (2016, pp. 71-72), las tesis producidas en la Universidad de Chile estuvieron sólo en un 11% orientadas hacia la «tradición oral». Sin embargo, este número crece a más de 30% si consideramos folclore.

Hacia un big data folclórico

La producción de conocimiento sobre folclore en Chile tiene una extensa continuidad que va desde las publicaciones de Lenz hasta la década de 1980 (sin una fecha determinada). De acuerdo a Pereira Salas (1952), en esta etapa los estudios del folclore se hacen desde tres vertientes: a) una de recolección centrada en cronistas, memorialistas y armonizadores de piezas musicales de los siglos XVI al XIX (Frezier, Friedenthal, Alba, Parraguez); b) otra de investigación histórica focalizada en monografías que hablaban indirectamente de folclore (Barahona, 1913; Hernández, 1928; Garrido, 1943; Pereira, 1941); y c) otra de carácter musicológico concentrada en partituras y grabaciones (Pereira Salas, 1952, p. 15). De estas líneas surge el nacionalismo (P.H. Allende) e indigenismo (C. Isamitt) chilenos, derivados de la música de concierto y continuados por los compositores J. Urrutia Blondel, A. Letelier, M. L. Sepúlveda, A. Allende, P. Garrido, A. Acuña y C. Lavín, que citaron y armonizaron material melódico tradicional para sus obras. A mediados de 1980, en la segunda etapa, los estudios folclóricos se abren a las humanidades y las ciencias sociales, produciendo importantes cambios metodológicos y epistemológicos en su manera de comprender el comportamiento y el objeto folclórico.⁵

Pero la renovación de los estudios sobre folclore se hace más visible con la vuelta la democracia en 1990. La recuperación de las libertades individuales, la acción de asociaciones civiles que promueven el folclore en la ciudad, el surgimiento

5 Esta división posee diferencias con la clasificación en seis etapas señalada por Dannemann. Mientras este importante autor basa su idea de «aproximación científica» al folclore, es decir, una concepción desde los métodos neopositivistas, yo propongo utilizar como criterio una epistemología basada en las humanidades y ciencias sociales, más próximas a la comprensión (*verstehen*).

de fondos concursables financiados por el Estado con el objeto de producir discos, como FONDART desde 1992, la revitalización de la industria musical comercial y la creación de festivales y encuentros folclóricos, producen una expansión de la idea y del estudio del folclore. La noción de campo cultural adquiere aquí todo su sentido bourdiano. Dicha expansión es potenciada por un deseo de recuperación de la cultura popular de los años 50 y 60, cristalizada en el revival de géneros musicales, entre los cuales se encuentra la cueca, el género más estudiado de la historia chilena.

A pesar de esta notable continuidad de los estudios de folclore, no existen hasta ahora en Chile investigaciones que describan las condiciones y, menos aún, las estadísticas de producción de conocimiento en materia de folclore. Desde los años 90, los estudios musicales chilenos se han orientado con mayor fuerza a los estudios de música popular (González, 2016), aproximándose un poco más a la industria comercial e independiente de la música. También lo han hecho a la historia política y a géneros específicos, disminuyendo su producción sobre los fenómenos vinculados a la tradición musical y sus remanentes, con la excepción de unos pocos trabajos. La existencia de lo que desde 2015 vengo llamando «Estudios Folclóricos Chilenos» (Spencer, 2017), tampoco ha significado un examen histórico y crítico sobre la producción de este conocimiento en el país, sino más bien una revisión, a veces prominente, de casos en los cuales existe un marco teórico acotado, pero sin una mirada integral u orgánica del campo.

En un intento por aportar a este diagnóstico general, el año 2019 inicié un trabajo de revisión y fichaje de las tesis de pre y postgrado realizadas por investigadores-as, mayormente chilenos-as, donde el tema del folclore fuera el tópico principal. Este trabajo contó con la participación Antonieta Contreras

(socióloga y payadora) y Gabriel Rammsy (músico y musicólogo). Consideramos dentro del análisis todas las tesis de pre y postgrado (magíster y doctorado) realizadas en Chile o fuera de Chile, entre 1990 y 2020. El total de tesis revisadas fue de 320. A este número le aplicamos tres filtros para depurar la muestra y acercarla a lo que consideramos el «folclore musical», que después mencionaré.

En el primer filtro incluimos las tesis que usaron el término «folclore» o «folclore chileno», que eran todas. Es decir, todas pasaron el primer filtro. Algunas de estas tesis sí hablaban de música, pero otras no. De este primer relevamiento hicimos una gráfica que muestra el incremento en la realización de «tesis sobre folclore» en Chile en el tiempo (Gráfico 1, con *N* corregido).



Gráfico 1. Tesis sobre folclore en Chile entre 1990 y 2020.

Luego decidimos aplicar un segundo filtro que consistió en buscar aquellas tesis que hablaran de «folclore musical», usando ese término o variantes del mismo en su abstract o índice, como «música folclórica», «géneros musicales folclóricos», «músicas tradicionales», y otros. Al hacer esto la muestra bajó de 320 a 229. Finalmente, aplicamos un tercer filtro que consistió en eliminar

aquellas tesis que: a) aunque su título o resúmenes hablaran de «folclore musical», no lo hacían en su contenido, introducción o conclusiones (excepto ciertos casos)⁶; b) no fue posible encontrar en PDF, libro o web; o c) no fue posible acceder al documento completo debido a restricciones de bibliotecas o pagos. Haciendo esto descartamos 109 tesis. De este modo, la muestra se redujo de 320 a 123 tesis sobre folclore musical, todas provenientes de las áreas de artes, humanidades y ciencias sociales.

A partir de este filtro final, quisiera mostrarles siete gráficas que sintetizan el estado de la investigación en este campo en Chile. Es relevante decir que no aplicamos un concepto de folclore previo, sino que únicamente, como ya dije, buscamos que fueran tesis donde la idea de folclore musical fuera abordada de alguna manera, combinando así los criterios cuantitativos y cualitativos. En primer lugar, casi la totalidad de las tesis de doctorado fueron hechas fuera del país, mientras que prácticamente todas las de pregrado, en Chile.

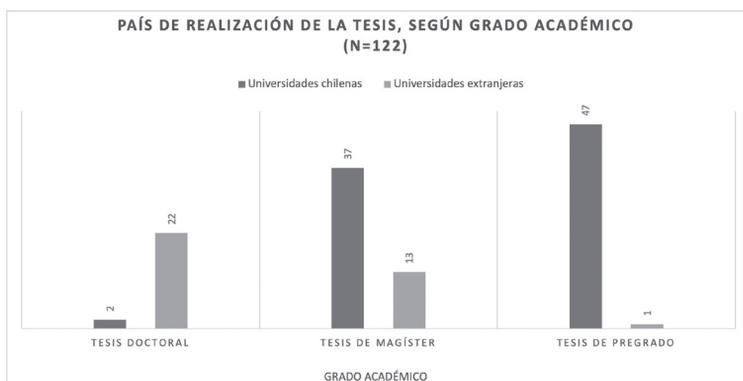


Gráfico 2. País de realización de la tesis.

⁶ Particularmente en el caso de las tesis de Laura Jordán, Christian Spencer, Emily Pinkerton y Mauricio Valdebenito.

Luego, 86 de las 122 tesis fueron realizadas en alguna universidad chilena, lo que corresponde a un 69,6% del total. La distribución de tesis según grado y universidad es la que muestran los Gráficos 3 y 4, destacándose el aporte la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica, la Universidad de Santiago, la Universidad Alberto Hurtado, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, así como algunas universidades estadounidenses.

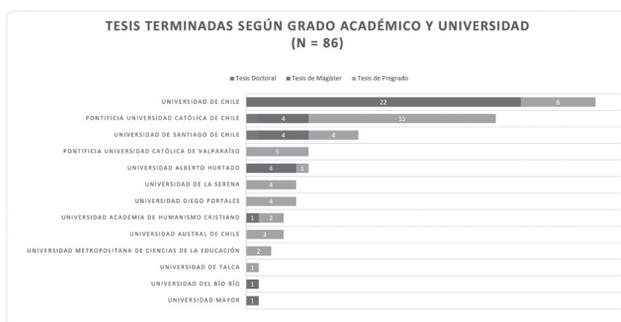


Gráfico 3. Tesis según grado académico y universidad.

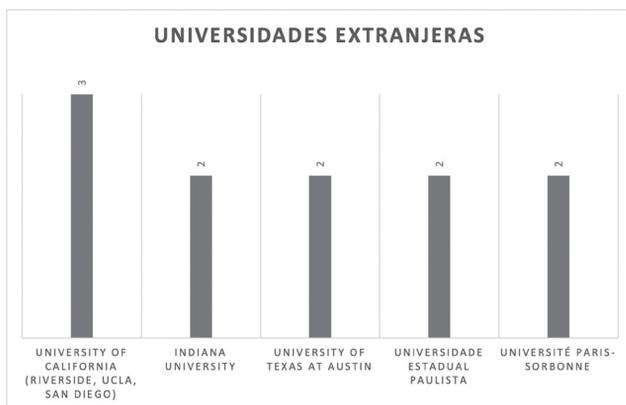


Gráfico 4. Principales Universidades extranjeras para la realización de tesis.

También aparece como dato relevante el campo de conocimiento de los programas de estudio donde se realizaron las tesis, según grado académico. Aquí utilizamos aquí la distinción UNESCO sobre campos disciplinarios, que no repetiré, pero se puede consultar en su web.

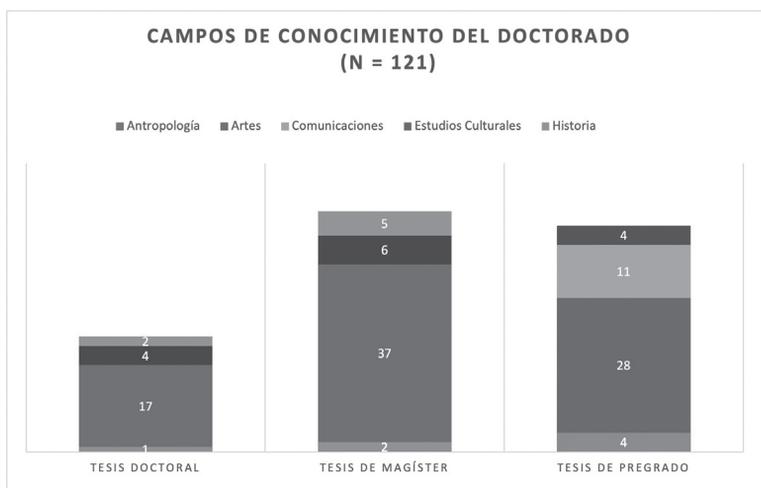


Gráfico 5. Campo de conocimiento de las tesis sobre folclore.

Asimismo, me parece de interés observar cómo las formas, estilos o géneros son abordadas a lo largo del tiempo (Gráfico 6), cuestión que cambia según el grado de estudios por el que opta el-la tesista (Gráfico 7). De aquí tal vez el dato más importante es que predomina el estudio de la música popular en todos los niveles (pre y post grado), entendida ésta como la industrialización, masificación y modernización de repertorios y estilos musicales tradicionales o folclóricos. En el pregrado, de todos modos, aún existe una inclinación hacia el estudio de

lo tradicional y folclórico, que luego se suaviza o desaparece en el postgrado.

Al respecto, en el nivel de postgrado, el folclore se estudia a partir de los cuatro programas de postgrado fundados en Chile desde 1993 y vigentes hasta hoy: el Magíster en Artes mención Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (desde 1993); el Magíster en Artes, mención Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (desde 2007); el Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado (desde 2014); y el Doctorado en Artes con mención en Música de la misma Pontificia Universidad Católica de Chile, desde el 2014. Esta cifra es elevada considerando el tamaño de la ciudad o tenemos a la vista los 15 programas de *posgraduação* que según Volpe existen en Brasil, un país diez veces más grande que Chile (Volpe, 2015, p. 34).

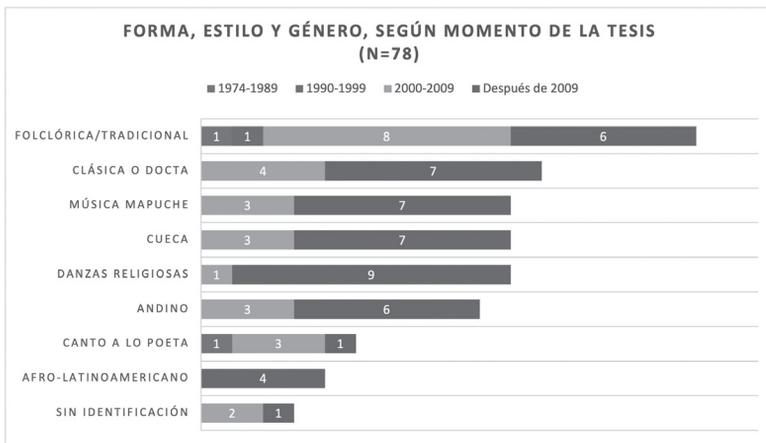


Gráfico 6. Formas, estilos y géneros musicales según época.

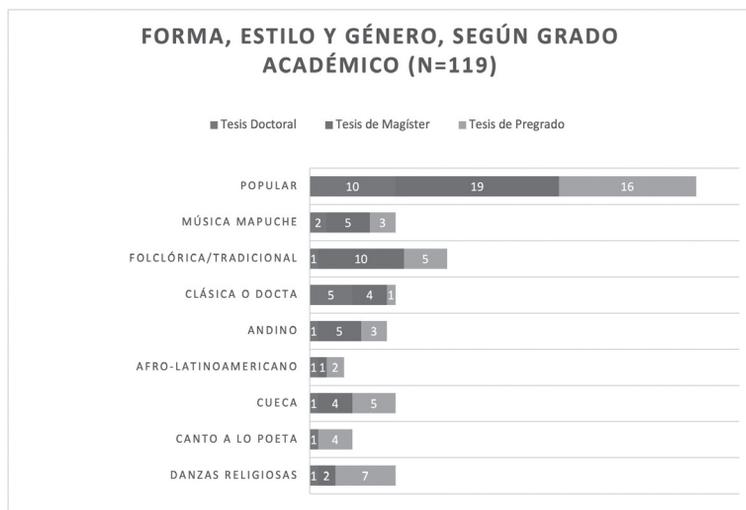


Gráfico 7. Formas, estilos y géneros musicales según grado académico.

Finalmente se destacan el temas u objetos de investigación de las tesis. Es difícil sintetizarlos de modo descriptivo, pero atendiendo a las propias definiciones de los/las autores-as, la presencia de personas de carne y hueso, esto es, del sujeto músico, ocupa la mayor parte de las preferencias, así como el interés por la descripción de ciertos períodos históricos como un todo, las llamadas «épocas históricas» (Gráfico 8). Destaca también la presencia de temas como identidad y organología, este segundo tema menos presente en las mallas curriculares.



Gráfico 8. Objetos de investigación.

El concepto de tradición dentro del campo folclórico

El término tradición se comienza a usar hacia fines del siglo XVIII para designar e investigar la tradición oral —a veces con connotaciones despectivas—, pues solo en este siglo se comienza a diferenciarse entre oralidad y literatura o escritura. La comprensión de estas como entidades separadas, con rasgos distintivos y separados en su significado, tomó dos siglos debido a que la propia cultura europea fue oral hasta el surgimiento de la imprenta, en el XVI (Gelbart, 2007, p. 153). Hasta ese siglo, la tradición oral remitía a un conjunto de ritos religiosos propios de la reforma católica, que había sido instalado para diferenciar la palabra original de Dios —impresa— de la oral, propia del evangelio de la misa. Esto condujo durante el siglo XIX a una

nueva utilización de la tradición como modo de interpretación de la cultura, mismo tiempo en que el Estado se apropiaba del término para crear discursos e imaginarios de lo nacional (Gelbart, 2007). Al finalizar el siglo XIX y pasar al XX, se produce un fenómeno sorprendente, cual es el maridaje del término tradición con el de las industrias culturales: primero con la industria la editorial, por medio de las partituras, y luego en el siglo XX con las grabaciones y los sellos locales, arrojando el crecimiento insospechado de la palabra folclore.

Los conceptos de tradición y folclore se separan a inicios de los años 70, en el siglo XX (Gelbart, 2007, p. 153). Hasta esa fecha, según Fischman (2012, p. 276), los investigadores-as del folclore en América Latina siguen usando los términos tradicional, oral, anónimo y popular de manera alternada o superpuesta. Luego incorporan otros enfoques, como los estudios de comunicación y semiótica, que influirán en la obra de varios teóricos posteriores, y «aceptan» que lo folclórico no puede ser ya definido como un fenómeno perteneciente a algún grupo social, sino más bien como un comportamiento (Fischman, 2012, p. 276). Esto es lo que hace, por ejemplo, el chileno Manuel Dannemann, quien sigue las ideas de Richard Weiss sobre el comportamiento y el objeto folclóricos en sus trabajos de 1962 y 1972.⁷

7 En orden de aparición: «Se entiende por folklore el estudio del comportamiento integral de una comunidad manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes» (Dannemann, 1962, p. 36); «Así como para Richard Weiss 'pueblo' no es un 'grupo social', sino que una 'clase de conducta' en la que cada cual participa en mayor o menor grado, para mí, la comunidad folklórica y de un modo aún más flexible, no es un conjunto estable de individuos en su composición y su existir... Se trata más bien de una incorporación o participación de una o más personas en un comportamiento configurado y consagrado por el usufructo tradicional de bienes con función autónoma de comunes propios, aglutinantes, y representativas respecto de esas personas» (1972, p. 7).

Posteriormente, en los años 90, el concepto de folclore es desplazado y queda marginado a su uso por parte de unos pocos sectores académicos, además de los folcloristas. Esto ocurre en gran medida porque los críticos culturales logran imponer el concepto de cultura popular por sobre el de folklore para el estudio de la cultura (Fischman, 2012, p. 279). La confusión sobre el uso entre las palabras tradición y folclore, al parecer tiene razones justificadas pero no imposibles de resolver.

Una segunda etapa de este proyecto consistió en determinar el concepto de folclore utilizado por las tesis. Mientras el primero fue un proceso cuantitativo, este fue cualitativo. Para hacer esto procedimos a leer el resumen, la introducción, las conclusiones, y, en un tercio de los casos, el texto completo de las 123 tesis. Una primera conclusión de este proceso fue que en casi todas las tesis el concepto de folclore venía englobado, integrado o justificado por el concepto de tradición. Este hallazgo me sorprendió mucho y me dejó en claro que la idea de folclore era y es considerada un caso o comportamiento antes que un concepto. No sucede lo mismo con la idea de tradición, que opera como una noción general en el que el contenido del folclore puede ser integrado. Al detectar esto decidí volver sobre las tesis de nuevo para revisar dicho concepto de tradición, no el de folclore, pues me pareció que era y es aún el telón de fondo de la mayor parte de la investigación nacional sobre este tema. Resumiendo el contenido de las 123 tesis, veo que existen cuatro usos del concepto de tradición.

Primero, una idea o concepto general de tradición, de tipo abstracto, que se refiere a la oralidad, entendida como un sustrato fundamental para la práctica musical o sonora. El concepto de sonido que se utiliza aquí —«sonido tradicional»— es amplio y suele llevar aparejado algún evento o comportamiento concreto. Aunque esta definición es general, es también menos occidental

y propia de las tesis que trabajan con temas de música, ritual, ceremonia o fiesta indígena. Su comprensión de la música es más amplia que la del folclore y podría homologarse con la idea de «base social de la cultura» que se aplica para relacionar las ideas de folclore, memoria y acervo (Noyes, 2012). Diría que este uso del concepto tiene un afán más universalista y está más orientado a la comunidad, a veces con una perspectiva decolonial. En términos de escritura es también más ambiguo, poético, floreado, y, a ratos poco claro. Teóricamente, esta noción de tradición se asemeja a lo que Castelo Branco (2010, p. 887) considera es la tradición como una clave interpretativa de la música en la cultura.

Segundo, un concepto es el de tradición como modelo de pasado, entendiendo por ello un pasado lejano que fue o está siendo transmitido de manera oral. Este pasado opera como modelo de estabilidad para la sociedad y/o la cultura donde se desarrolla esa práctica musical o danzaria. Sin embargo, a veces no es cognoscible del todo y puede llegar a ser místico e imperceptible; una suerte de conocimiento «ancestral», inmemorial o perpetuo que no es del todo accesible por lo que se acepta su inconmensurabilidad —un pasado *etic*—. Esta idea se asemeja a la señalada por Handler y Linnekin (1984, p. 273) según los cuales el pasado es una construcción simbólica y la tradición es una forma de interpretar ese pasado pero en constante cambio (Shils, 1981, 1971). Este grupo de tesis puede dividirse en dos partes. a) Un primer grupo, de orientación crítica y, en algunos casos, política, donde la tradición como pasado contrasta con los procesos de modernización del país. En este grupo priman los conceptos de autenticidad, nación, hibridación, transmisión oral y cultura popular. La conceptualización de tradición es más descriptiva o funcional. Ejemplo de esta idea son las tesis centradas en la nueva canción chilena, que son más de 10. b) Un

segundo grupo está ligado a la idea de patrimonio, según la cual la tradición es una herencia cultural necesaria para mantener el futuro, es decir, mira hacia el futuro. Este grupo adhiere indirectamente a la idea de supervivencia, archivo y mantención de la música, pero no siempre de manera positivista o neopositivista. Aquí la noción de tradición es más prescriptiva y lineal, pero no por ello menos profunda ni negacionista del pasado.

Un tercer concepto o noción de tradición como narrativa o discurso sobre un conocimiento oralmente transmitido. En este caso, la tradición es un constructo verbal o escrito que funciona en un nivel semántico o lingüístico. Aquí la idea de imaginario adquiere mayor importancia, a veces acoplado con la idea de «comunidad imaginada», en el entendido de que la tradición son relatos que configuran lo tradicional desde la escritura, es decir, desde el texto como artefacto cultural. En este punto es importante considerar que estas formas discursivas son, en realidad, representaciones del pasado y, como explica Ricoeur (como se citó en Chartier, 2007, p. 37), dicha función de representación debe ser revisada con cuidado toda vez que los modos escritos para la representación instalan una distancia, un ruido respecto del hecho.

Finalmente, tenemos una cuarta posibilidad, la de un concepto sistémico ambiguo. Aquí la tradición es una estructura preconfigurada que sirve como ente aglutinador de cualquier idea de memoria, oralidad o acervo. Se trata de un modo más ambiguo de describir o interpretar la tradición, un «no concepto» o un concepto «indefinido» donde todo es casi igual a nada. Aquí el concepto es homologado fácilmente con otros como folclore, cultura, historia, herencia o memoria y, al mismo tiempo, es usado como adjetivo, verbo o sustantivo, confusión más propia del periodismo. En la mayor parte de estos casos no hay una intención de problematizar el concepto, sino más bien conciencia

de que es un término necesario para comparar con otras ideas. Esta cuarta noción de tradición fue la más difícil de comprender porque su ambigüedad no está en la tesis completa, sino que en capítulos o incluso secciones. De cualquier modo, en este caso la idea de tradición es un deseo más que una realidad por lo que se asemeja más al nivel prescriptivo que el descriptivo.

Los distintos conceptos de tradición que aquí acabo de describir no pueden operar todos al mismo tiempo, pero sí pueden combinarse, aumentando la complejidad del análisis.

Conclusiones

De todas las ideas aquí vertidas podemos sacar algunas conclusiones relevantes. El estudio del folclore en Chile cambió. Si en 1952 Pereira Salas consideraba que había tres grandes líneas de investigación —historia, recolección y musicología—, ahora esas líneas son más abiertas y no son solo históricas, como los estudios indígenas, de géneros, performance u organología. También es notorio que se ha reemplazado el método de recolección por el método cualitativo —no hay búsqueda de supervivencias—, y que la interdisciplina es la regla que conduce la mayor parte de las investigaciones. Así, lo que Barros y Dannemann llamaron en 1960 la búsqueda de la «verdad científica» en el folclore —el qué del folclore—, hoy puede ser traducido por el modo de funcionamiento —el cómo del folclore—. Se trata entonces de un cambio del proceso por sobre el objeto, la pregunta por la hipótesis y la entrevista, y la biografía por la recolección.

A diferencia de hace 30 años, quienes escriben tesis sobre folclore no son los y las estudiantes de educación, sino las estudiantes de ciencias y humanidades. Esto explica el progresivo abandono de los enfoques didáctico-coreográficos en el estudio

de la música, que suelen hacerse en pregrados de educación orientados a las clases de música y educación física. También observamos que se ha recuperado la presencia de la música como objeto sonoro a pesar de la presencia de las ciencias sociales y las humanidades, es decir, se ha redirigido su importancia cultural hacia la sociedad. Esto quiere decir que la música es un auxiliar para la producción de conocimiento cultural y no un conocimiento en sí mismo. Sin duda, esto se debe a que el crecimiento de las carreras de pregrado en humanidades y ciencias sociales (sociología, psicología, trabajo social, historia, antropología) llevó a la integración de nuevos temas relativos a la performance, la colonialidad, el cuerpo, la memoria, la etnicidad, el multiculturalismo, los derechos humanos, la cultura popular y, con particular fuerza, el sonido, un verdadero cambio o «giro corporal» en los estudios musicales chilenos (Spencer, 2012, p. 12).

Asimismo, la aceptación de temas de tesis de postgrado vinculados a la música, con co-directores-as que tienen conocimientos en el campo de los estudios culturales, ha permitido la penetración de ésta en nuevos campos interdisciplinarios, además del uso de las metodologías cualitativas para la recolección de información. Esto último es un cambio metodológico central que posibilita la entrada de distintos modos de entrevista (individual y grupal) y observación participante a los modos de aproximación al sonido. También ha facilitado la reflexión sobre el uso de las fuentes en archivos de mediana o alta complejidad donde el sonido está presente de manera directa (partituras, o descripción de sonidos musicales) o indirecta (crónicas o documentos que describen el uso del sonido, como paisaje sonoro o auralidad). Todo lo anterior, sumado a la mantención o creación de cerca de diez archivos y plataformas digitales, ha venido a renovar de manera importante el estudio de la música en Chile, incluyendo

el folclore.⁸ Pero también es una transformación de largo plazo, epistemológica, que explica el auge de la interdisciplina y la cada vez mayor presencia del periodismo musical, que está siendo clave para entender e interpretar las nuevas escenas musicales chilenas, aunque con otra profundidad.

El concepto de tradición opera en al menos cuatro niveles distintos de acepción: como concepto abstracto, como modelo de pasado, como narrativa o como un paraguas sistémico, al modo del antiguo funcionalismo. En todos estos casos, empero, el concepto opera siempre de manera deductiva, es decir, como concepto aglutinador de otras ideas, como idea fuerza que -más que contener conductas- las explica. Su uso, sin embargo, se confunde o superpone con otros conceptos y se aplica en forma de verbo, adjetivo o sustantivo, generando malentendidos conceptuales o ambigüedades. Esto revela una falta de una perspectiva histórica sobre el concepto de tradición en la investigación, especialmente en los trabajos de largo aliento como las tesis, que pueden llegar a abordar períodos mayores a una década.

8 Según González (2016, p. 63), entre 2005 y 2015 los libros sobre «etnomúsica» ocuparon un 24% del total de artículos publicados en las tres revistas de músicas más importantes del país (Resonancias, Revista Musical Chilena y Neuma, dos de ellas indexadas en Scopus y una en Web of Science).

Referencias

- BARAHONA VEGA, CLEMENTE. (1913). *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*. Imprenta Universitaria.
- BAUMAN, RICHARD. (1992). Folklore. En R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments* (pp. 29-40). New York: Oxford University.
- BUSTOS, RAQUEL. (1988^a). La musicología en Chile: la presente década. *Revista Musical Chilena*, LII (169), 27-36.
- _____. (1988b). La musicología en Chile. *Revista Musical de Venezuela*, 9 (25), 143-178.
- CASTELO-BRANCO, SALWA EL-SHAWAN. (2010). Música Tradicional. En S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopedia da música em Portugal no século XX* (pp. 887-895). Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores.
- CHARTIER, ROGER. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Madrid: Gedisa.
- COLOMBRES, ALFREDO. (2009). *Teoría de la cultura y el arte popular. Una visión crítica*. México D.F.: Conaculta.
- DA COSTA GARCIA, TANIA. 2009. CANCIÓN POPULAR, NACIONALISMO, CONSUMO Y POLÍTICA EN CHILE ENTRE LOS AÑOS 40 Y 60. *REVISTA MUSICAL CHILENA*, 212, 11-28.
- DANNEMANN, MANUEL. (2002). Los estudios de la cultura folclórica en Chile en el cruce de los siglos XX y XXI. *Archivos del Folclore Chileno*, 11, 15-39.
- _____. (1998). *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

- _____. (1972). Atlas del folklore chileno. *Revista Musical Chilena* XXVI (118), 3-21.
- _____. (1960). Los estudios folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente. *Anales de la Universidad de Chile*, CXVIII (120), 203-217.
- DONOSO FRITZ, KAREN. (2006). *La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX* [Tesis de pregrado]. Universidad de Santiago de Chile.
- FISCHMAN, FERNANDO. (2012). Folklore and Folklore Studies in Latin America. En R. Bendix y G. Hasan-Rokem (Eds.), *A Companion to Folklore* (pp. 265-285). New Jersey: Wiley-Blackwell.
- GARRIDO, PABLO. (1943). *Biografía de la cueca*. Santiago: Ediciones Ercilla.
- GELBART, MATTHEW. (2007). *The invention of «Folk Music» and «Art Music». Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO (2016). Perspectivas de la musicología en Chile (1952-2015). En Y. Bitrán y C. Rodríguez (Eds.), *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical Ibermúsicas 2015* (pp. 51-82). México D.F.: CENIDIM - INBA.
- HANDLER, RICHARD, Y LINNEKIN, JOCELYN. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97 (385), 273-290.
- HERNÁNDEZ, ROBERTO. (1928). *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Imprenta San Rafael.
- KUSS, MALENA. (Ed.). (2004). *Latin-American music: an encyclopedic history*. Texas: University of Texas Press.

- MARIZ, VASCO., Y GREIFF, OTTO DE. (1987). *Heitor Villa-Lobos, el nacionalismo musical brasileiro*. Bogotá: Siglo XXI.
- MIÑANA, CARLOS. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de Música y Cultura*, 11, 36-49.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. (1952). *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile e Instituto Ramón A. Laval.
- _____. (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- SHILS, EDWARD. (1971). Tradition. *Comparative Studies in Society and History*, 13, 122-159.
- _____. (1981). *Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- SPENCER-ESPINOSA, CHRISTIAN. (2020). Looking for the Past: History and Change in Traditional Music Studies in Chile (1990-2020). *Yearbook for Traditional Music*, 52, 187-206.
- _____. (2017). ¡Pegó el grito en cualquier parte!. *Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- _____. (2012). El «giro corporal» en los estudios musicales chilenos. *Resonancias*, 32 (Junio), 11-13.
- SPENCER, CHRISTIAN., CONTRERAS, ANTONIETA. Y RAMMSY, GABRIEL. (2019). Historia, producción y continuidad de la Sociedad de Folklore Chileno (1909-2008). *Recial*, X (16), 18-41.

- STROUD, SEAN. (2008). *The defence of tradition in Brazilian popular music politics, culture and the creation of «música popular brasileira»*. London: Ashgate.
- TOLEDO, LILIANA. (2017). El programa de música de las Misiones Culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921-1932) [Tesis de magister]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILHENA, LUÍS RODOLFO. (1997). *Projeto e missao: o movimento folclórico brasileiro*. Río de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas.
- VOLPE, MARÍA ALICIA. (2016). Desafios musicais: entre a democratização do acesso ao conhecimento e a internacionalização da pesquisa. En Y. Bitrán y C. Rodríguez (Eds.), *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical Ibero-músicas 2015* (pp. 27-49). México D.F.: CENIDIM - INBA.

EL FREESTYLE COMO OFICIO EN LAS CALLES DE CONCEPCIÓN: AUTENTICIDAD Y JERARQUÍAS EN LAS COMUNIDADES MUSICALES

NELSON RODRÍGUEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
AGENCIA NACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO – ANID

NICOLÁS MASQUIARÁN

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
AGENCIA NACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO – ANID

Concepción, ciudad musical

La ciudad de Concepción, ubicada a unos 500 kilómetros al suroeste de Santiago de Chile, suele ser considerada como la segunda capital del país. Es además el corazón de un importante centro urbano: el Gran Concepción. Se trata de un activo polo de desarrollo económico, fuertemente industrializado, compuesto por once comunas interdependientes que albergan en total a más de un millón de habitantes según el último censo de 2017.¹ Concepción en sí es el nodo donde confluyen las actividades

¹ El Gran Concepción es entendido como unidad debido a la codependencia de las comunas que lo conforman: Concepción, Talcahuano, Hualpén, Chiguayante, Hualqui, San Pedro de la Paz, Santa Juana, Coronel, Lota, Penco y Tomé. Actualmente se discute su reconocimiento como Zona Metropolitana, cualidad que hasta el día de hoy es exclusiva de Santiago. Los datos sociodemográficos pueden revisarse en: <http://resultados.censo2017.cl/>

productivas de la intercomuna, concentrando a casi un cuarto de esa población en una superficie relativamente estrecha.

Más allá de sus características geopolíticas, la idea de ser segunda capital es consecuencia de un largo proceso histórico que atraviesa su pasado colonial y republicano. Pasó de ser un enclave militar estratégico, destino de copiosos recursos enviados por la corona española para financiar la Guerra de Arauco y la ocupación territorial al sur del río Biobío, a ser una comunidad relegada por el establecimiento de un estado unitario y centralista.² Constreñidas sus posibilidades de autonomía y proyección político-económica dentro del territorio, la comunidad local debió repensar su identidad, optando por derivarla hacia un sello de capital cultural.³

Verdad o mito, el imaginario colectivo de la capital cultural fue afianzado y consumado por el movimiento ciudadano que, entre 1917 y 1919, persiguió y consiguió la fundación de la primera universidad chilena en provincia.⁴ Como corolario del proceso, la idea decantó en un *ethos* urbano cuyas manifestaciones han variado en el tiempo, trasladándose o expandiéndose entre diferentes modos de relación entre la ciudadanía y las expresiones culturales. Desde entonces, «Atenas de Chile», «capital del rock»

2 Las élites de Santiago y Concepción compitieron por la hegemonía sobre el territorio del Reyno de Chile durante la Colonia. Además, la ciudad fue un enclave fundamental en el proceso de independencia y reclama ser el lugar donde se formalizó el Acta de Independencia. Esta rivalidad se proyectó hacia el periodo republicano y fue mitigada recién en la Batalla de Loncomilla, durante la guerra civil de 1851.

3 En Masquiarán (2011, pp. 36-49), se ofrecen ejemplos detallados de cómo esta idea ha figurado en el discurso público sobre la ciudad, a partir de la revisión de textos historiográficos y periodísticos.

4 Sobre el desarrollo histórico de la idea de «capital cultural de Chile», ver Masquiarán (2011, pp. 29-66).

o «cuna de poetas», son solo algunos de los atributos que con toda naturalidad han figurado como subtítulos caracterizadores. Una particularidad que comparte con ciudades como Cuenca en Ecuador, o Córdoba en Argentina, por nombrar algunas. A modo de anécdota, durante la Copa América 2015, fue identificada como sede del campeonato bajo el slogan «fuente de infinita riqueza cultural», gesto que confirma cómo esta marca le ha significado reconocimiento en el resto del país e incluso fuera de sus fronteras.⁵

Síntoma común en muchas «segundas ciudades» del mundo, el mencionado centralismo continúa siendo un conflicto sostenido y vigente. Llevado al ámbito artístico-cultural, ha afectado sistemáticamente a quienes, desde Concepción, han aspirado a forjarse un espacio de reconocimiento dentro del circuito profesional y eventualmente proyectarse hacia una carrera de mayor alcance y penetración, mediando en la configuración de los modos de producción y circulación cultural característicos que se han desarrollado en la ciudad y que, por supuesto, integran estrategias para sobrevivir a la fuerte atracción gravitacional de la capital. Esta dinámica determina la percepción local sobre las posibilidades de profesionalizar el rubro artístico, pero al mismo tiempo, al tensionar con el mencionado *ethos* penquista⁶, ha motivado la proliferación de expresiones culturales que pueblan la ciudad.

5 Si bien el sitio oficial del certamen fue eliminado, quedan indicios de estos perfiles en las réplicas de la prensa. Ver, por ejemplo, «Concepción, fuente de la inigualable riqueza cultural de Chile» (Soy 502, 10 de junio de 2015, web), en <https://www.soy502.com/articulo/concepcion-fuente-inigualable-riqueza-cultural-chile>

6 La ciudad estuvo ubicada originalmente en la bahía de Penco, siendo trasladada a su ubicación actual, el valle de la Mocha, tras el terremoto de 1751. De ahí que el gentilicio aplicado sobre los habitantes de Concepción sea «penquista».

Parte de esas expresiones son las múltiples formas de arte popular que es posible encontrar en las calles, especialmente la música. En efecto, si el lector recorriera el centro de Concepción podría formarse casi de inmediato la imagen de una urbe donde la música parece ser un habitante más. No lo afirmamos solo por la alta frecuencia de conciertos y recitales, ni porque en la ciudad hayan surgido algunos artistas reverenciados en el país a pesar de las mencionadas dificultades, y que le han valido el apelativo de capital (o cuna) del rock chileno.⁷ Lo afirmamos más bien porque un número significativo de sus habitantes recurren a la música como medio de sustento informal. Son estos músicos los que, desde nuestra consideración, visibilizan una amplitud y diversidad de expresiones que contribuyen a la construcción de aquel sello urbano distintivo interviniendo en el flujo del cotidiano.⁸

7 De las muchas bandas que han surgido en Concepción, las más reconocidas son *Emociones Clandestinas*, *Los Tres*, *Machuca* y *Los Bunkers*.

8 En las imágenes 1 y 2 se observan representaciones de la faceta cultural de Concepción. La Imagen 1 corresponde al Parque Bicentenario y la Imagen 2 a un mural mosaico situado tras el Hospital Regional y relativo al Festival REC (Rock en Concepción), que se realiza anualmente al final del verano. Hitos como estos pueden encontrarse en diversos puntos de la ciudad.



Imagen 1. Plaza Bicentenario.
Fotografía de Nicolás Masquiarán D.



Imagen 2. Mosaico REC, a un costado del Hospital Regional
Guillermo Grant Benavente, Concepción.
Fotografía de Nicolás Masquiarán D.

Si bien la música ejecutada en espacios públicos como actividad económica informal es recurrente en los grandes centros urbanos del mundo y su origen se pierde hacia la antigüedad, consideramos que en Concepción esta resulta excepcional. Existe una alta densidad de cultores en relación al número de habitantes de la comuna, y en comparación con otros centros urbanos del país estos se desenvuelven en un territorio de acotadas dimensiones que comprende principalmente algunos recorridos del transporte urbano y el centro de la ciudad, cuyo mayor flujo de actividades, incluida la musical, se concentra en apenas unas pocas manzanas.

Consecuentemente con lo descrito hasta aquí, es nuestro supuesto que la alta concentración de actividad musical en los espacios públicos (calles) y semiprivados (galerías comerciales y transporte urbano) alimentan la sensación de habitar en una «ciudad cultural», dándole materialidad a esta idea como medular para la identidad local. No obstante, más allá de las percepciones y discursos, advertimos que estos músicos son al mismo tiempo un objeto de crisis que fricciona con esta idea, con la legalidad y con la noción misma de «músico popular», donde generalmente se los encasilla.

En ese marco, observamos tensiones emergentes que afectan a los múltiples actores desplegados en el territorio, derivadas de la conformación de grupos que difieren sensiblemente en el sustrato ideológico que fundamenta su quehacer y que es determinante de su relación con la materialidad, los repertorios, la práctica musical, la comunidad y sus pares. Este sustrato, como argumentaremos más adelante, determina una estructura relacional lógica, jerarquizada y más o menos equilibrada, donde coexisten diferentes categorías de músicos que regulan sus relaciones y se posicionan en el campo persiguiendo tanto el reconocimiento como la ocupación estratégica del espacio urbano. Por supuesto,

este equilibrio está afecto a desplazamientos y reestructuraciones toda vez que una nueva variable desestabiliza ese sistema como, por ejemplo, el ingreso de un nuevo grupo en el territorio.

En efecto, hemos observado que en los últimos cinco a seis años una práctica musical emergente propia de la cultura juvenil ha perturbado el equilibrio de esta estructura, acentuando los conflictos que se generan entre los diferentes actores que comparten un espacio común en las calles de Concepción. El freestyle, práctica musical improvisatoria relacionada con el rap y el hip-hop, ha venido a romper con los esquemas convencionales asociados a la música oficiante de las calles tal y como era entendida hasta el día de hoy, ampliando el imaginario respecto de la figura del músico y de las formas en que la propia música participa de lo urbano y modela la identidad de la «ciudad cultural».

Con base en lo anterior, el presente trabajo consta de dos partes. En la primera, se expone la estructura de la práctica musical de las calles de Concepción, construyendo a partir de la observación en terreno las categorías que permiten comprender las disposiciones de los actores en el campo y los diferentes grupos que cohabitan el espacio urbano. Para este propósito se consideran las percepciones de los propios músicos obtenidas a través de entrevistas semi-estructuradas aplicadas sobre una muestra opinática, y además antecedentes históricos y entrevistas a sujetos que no se encuentran actualmente en ejercicio, que nos permitan una mirada en perspectiva sobre cómo se fueron instaurando estas configuraciones en el tiempo. En esta etapa del trabajo, planteamos que la práctica musical convencional en las calles de Concepción se ha organizado, a partir de condicionantes históricas y sociológicas, como un campo asimétrico que supone jerarquías entre los diferentes actores, con base en un discurso de autenticidad producido y reproducido por los agentes de este

medio, que es además determinante de las atribuciones sobre el uso del espacio.

Posteriormente desplazamos nuestro análisis hacia el objeto central: la práctica del freestyle. Se trata del ingreso más reciente al rubro de la música en las calles y el punto de tensión más potente que observamos actualmente frente a la práctica convencional. En esta segunda parte caracterizamos al freestyle como oficio emergente en la ciudad de Concepción, y argumentamos cómo su inserción ha puesto en crisis las categorías preexistentes: la noción de músico de la calle y las jerarquías establecidas desde el discurso de autenticidad, y superpone una nueva capa al constructo de identidad cultural-musical que caracteriza a la ciudad.

Hacia un concepto de la autenticidad: algunas nociones básicas

Expuestos a la música como parte de su cotidiano, los penquistas relacionan al músico de la calle con ciertas prácticas, repertorios, perfiles y formas de ejecución específicas. Como veremos más adelante, los propios músicos de la calle reconocen ciertos tipos ideales referenciales que serían condicionantes del grado de aceptación o rechazo que consiguen tanto de la comunidad como de sus pares. En otras palabras, se ha erigido una frontera simbólica que demarca quienes supuestamente pueden —deben— ser reconocidos como músicos «auténticos» y quienes no, o en qué grado se presenta ese reconocimiento. Pero a pesar de los numerosos matices que aparecen en estas lógicas de valoración, y que el diálogo entre los agentes no es particularmente fluido cuando hay disenso en aspectos como las atribuciones sobre el uso del espacio, las prácticas musicales y su valor estético, es

posible detectar grupos que presentan una relativa coherencia y afinidad internas.

Esta dinámica de correspondencias y fricciones nos permiten visualizar el campo de relaciones que se articula entre estos músicos de Concepción como un espacio de controversias, donde los criterios de autenticidad que supone la categoría «músico de la calle» son una variable fundamental para comprender la posición relativa de cada sujeto en la disputa simbólica por la apropiación del espacio. Respecto de la idea de autenticidad, reconocemos que los debates sobre esta categoría son extensos, y que alcanzar una definición es difícil de concretar dada la extensión de este texto. Nuestro objetivo más bien es exponer diferentes perspectivas sobre la autenticidad en música, para que así el lector de este capítulo posea algunas nociones básicas que le permitan asimilar de mejor manera la disputa entre músicos que se presentará más adelante.

Ochoa (2002) señala que la autenticidad es el valor más presente en los discursos sobre música popular. Sostiene además que la intensidad con que se experimenta esta música en particular ayudaría a generar una pluralidad de sensibilidades y relatos. A su vez, esta diversidad promovería un espacio de disenso desde donde se ejercen las evaluaciones sobre la música (Frith, 2001, p. 418). Llevadas al extremo, tales evaluaciones suponen incluso que algunos géneros y estilos —y por ende las comunidades que se construyen en torno a ellos— deben considerarse auténticos *per se*. Desde estos postulados se puede hablar de la autenticidad en música en términos de un juicio para develar la veracidad inscrita en ella. No obstante, Moore (2002) también propone que dicho juicio está más bien centrado en el sujeto, aun cuando constantemente estamos defendiendo la idea de que lo que se pone bajo evaluación es la materialidad sonora (p. 214). Frith (2001) reafirma esta posición al sugerir que, «si la buena música

es la música auténtica, emitir un juicio crítico equivale a evaluar la verdad de los intérpretes en relación con las experiencias o los sentimientos en cuestión» (p. 418).

Después de todo, solo podemos escuchar la música que valoramos cuando sabemos qué escuchar y cómo hacerlo. Nuestra recepción de la música, nuestras expectativas acerca de ella no son inherentes a la música en sí, una de las razones por la que tantos análisis musicológicos de la música popular fracasan: su objeto de estudio, el texto discursivo que construyen, no es el texto que el otro escucha (Frith, 2014, p. 64).

La autenticidad operaría como un discurso que supone el pacto tácito entre los participantes de una comunidad musical y confiere valor de identidad a prácticas culturales particulares, incluida la música, como agentes constructores de subjetividad, intersubjetividad y transubjetividad. Este habilitaría al receptor para apropiarse del hecho musical y el sujeto que lo produce, e incorporarlos como componentes de un constructo de identidad individual y colectiva, difuminando las fronteras entre sujeto, sonido y performance. Entonces, más que una verdad inscrita en la materialidad (una ontología), la autenticidad en música podría concebirse como un constructo donde operan fuerzas sociales, culturales y políticas. De ahí la importancia de este valor para la música popular, y especialmente para entender las relaciones que se generan entre quienes se reúnen alrededor de ciertas prácticas musicales y rechazan otras, pues tanto las identidades como los juicios son mediados por esta idea. Es decir, podemos sostener que la autenticidad es ideológica:⁹ cada comunidad construida

9 Entendemos acá las ideologías de acuerdo a lo que postula Hall (2017), como

en torno a la música genera una narrativa propia y distintiva en torno a este valor, asignándole condiciones específicas y una importancia relativa según sea el caso.

Para efectos de nuestro trabajo, ese bloque social lo constituye aquella comunidad que aprehende una práctica musical específica como auténtica. Su ideología se materializa a través de juicios o evaluaciones hacia un otro que proyecta o no una sinceridad en sus actos, vale decir, se espera que exista una concordancia ideológica. Los criterios sobre los cuales se construyen tales juicios son indeterminados o, cuando menos, ambiguos, aunque parece haber un consenso tácito al respecto. Especialmente frente a la diferencia, situación en que los discursos de autenticidad se vuelven especialmente activos, pues gatillan la necesidad de defender aquella cualidad o conjunto de ellas imaginado como idóneo por quien realiza el reclamo de autenticidad, de modo que se desarrolla en un territorio de conflicto entre las confluencias y discordancias de las creencias sobre qué es música y lo que conlleva ser un músico-a.

Esta dinámica de encuentros y desencuentros se resuelve, parcialmente, en la articulación de grupos que ocupan una posición relativa en los campos asociados a la circulación musical. En términos de Bourdieu,¹⁰ entre aquellos agentes que se distribuyen

«los marcos que permiten pensar y calcular el mundo: las ‘ideas’ que nos permiten descifrar cómo funciona el mundo social, cuál es el lugar que nos corresponde en él y *cómo deberíamos ser*» (p. 175), cuya función es «preservar la unidad ideológica de todo el bloque social al que esa ideología sirve de cemento y unifica» (p. 216).

10 Nos referimos, en términos generales, a la noción de campo como conjunto de relaciones de fuerza entre agentes que se disputan del dominio de un tipo de capital específico (económico, social y cultural) desarrollada a partir de *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Bourdieu, 2006). En ese sentido, la autenticidad es susceptible de ser considerada como forma capital cultural y, por ende, sería acumulable y reproducible.

asimétricamente el poder en función de su correspondencia con el relato de autenticidad —capital—, materializado en discursos, prácticas y objetos concretos. La forma de relacionarse con los símbolos culturales determina una posición en la estructura jerárquica y legitima la estructura en sí. Entonces, en un esquema simplificado, se puede concebir la presencia de al menos dos polos: a) uno hegemónico, de quienes se autodefinen como auténticos y son explícita o implícitamente legitimados como tales; y b) uno subalterno, de quienes son minusvalorados por la comunidad, y especialmente por quienes poseen una posición ventajosa en el campo.

La noción de hegemonía, desde Gramsci, define el modo en que las clases dominantes ejercen control sobre las subalternas en el marco de las democracias capitalistas.¹¹ Este control se ejercería principalmente a través de la cultura, con la mediación de las instituciones y los medios de distribución de la información. Con Foucault (1992), el poder que suponen las estructuras de dominación deja de ser privativo de los gobiernos; en cambio, es susceptible de ejercerse desde cualquier esfera de la sociedad y debe entenderse como algo que circula, no algo que pertenece a un sujeto o grupo (Foucault, 1995, p. 98).

Es importante, en este punto, distinguir entre hegemonía y dominación, pues la primera se consigue solo cuando la

11 En Gramsci, la hegemonía refiere a la unidad entre teoría y práctica, donde las clases subalternas carecen de esa cualidad en relación con las clases dominantes. «Se puede observar cómo el elemento determinista, fatalista, mecanicista, ha sido un ‘condicionamiento’ ideológico propio de la filosofía de la praxis, una forma de religión y de excitante (al modo de los estupefacientes), pero necesario y justificado históricamente por el carácter ‘subalterno’ de determinados sectores sociales» (Gramsci, 2011, p. 58). Esta condición solo se superaría en la medida que dichos sectores subalternos consigan unificar teoría y praxis o, dicho de otro modo, filosofía y política.

facción dominante es capaz de «contener, educar y remodelar activamente las fuerzas opositoras, de mantenerlas en sus lugares subordinados» (Hall, 2016, p. 221), de modo que supone la capacidad de volcar las fuerzas sociales en su apoyo. Esto se consigue mediante procesos de negociación que permiten a los grupos subordinados un desarrollo aparentemente autónomo, siempre que se mantengan dentro de los horizontes políticos e ideológicos que sostienen la relación jerárquica entre las partes. Así, la hegemonía supone «esa capacidad de estar siempre al mando de una posición central dentro de una pluralidad de voces aparentemente abierta» (Hall, 2016, p. 245).

Visto todo lo anterior, sostenemos que la autenticidad es una construcción discursiva que deviene relevante a las prácticas culturales toda vez que interviene en la producción de subjetividad, participando dinámicamente en la construcción y afianzamiento de las identidades individuales y colectivas. A través del relato de la autenticidad, se aportaría un sustrato ideológico que contribuye a la estabilidad de las concepciones que los sujetos poseen sobre su experiencia del mundo a través de la interacción con otros sujetos, suponiendo en ello la organización de jerarquías —o posiciones relativas en el campo— basadas en un «deber ser».

Estas posiciones se determinan por la adscripción —o no— a un sistema de reglas tácitas, un código que supone regulaciones respecto de las prácticas, repertorios, conocimientos, códigos verbales, espacios de convivencia, actos performativos u otros aspectos de la socialización secundaria que poseen una carga simbólica y que son reconocidos y aceptados por la comunidad sobre la base del consenso intersubjetivo, con referente en una tradición que no siempre es tan concreta, y que se encuentra en permanente estado de negociación. Y puesto que la posición en el campo es leída como una atribución de derecho sobre sus contenidos simbólicos, cuando alguno de ellos es transgredido

se activa una lucha simbólica cuya consecuencia última es la redistribución de los valores en el campo asociado. La resultante de esta variación estará determinada tanto por la relevancia del símbolo en sí, como por la jerarquía del sujeto transgresor, de modo que se tenderá a poner en entredicho la condición de autenticidad de este último.

A modo de ejemplo, si una agrupación musical da un golpe de timón y define un giro estilístico radical en su carrera, como mínimo va a generar una disputa entre sus seguidores. Pero si es el seguidor quien define un giro en sus prácticas respecto de la banda, lo más probable es que sea criticado por la comunidad. En un caso extremo, sería como entrar a una barra de fútbol, durante un partido, llevando la camiseta del equipo rival.

La construcción del perfil tradicional-hegemónico

Hasta la década de 1960 primaron en el país las formas institucionalizadas de cultura. En el Gran Concepción estas fueron canalizadas mayoritariamente por la Universidad, vista por la comunidad como entidad legitimadora de toda actividad cultural y cívica desarrollada en la zona. Esto fue cambiando en la medida que el proyecto socialista dio énfasis al arte con contenido político, que fue adquiriendo relevancia y conquistando diferentes esferas sociales, desde lo oficial y formal hasta lo cotidiano e informal.

La llamada Nueva Canción Chilena (NCC) fue el principal dispositivo al que recurrió la coalición de izquierda —la Unidad Popular (UP)—, como respaldo propagandístico para la llamada «vía chilena al socialismo». Si bien se trató de una iniciativa marcadamente centralista, llegó a ser sumamente influyente dentro y fuera del país. Gracias a la articulación de una efectiva maquinaria con características de industria musical (Vilches,

2014, p. 191; González, 2017) y la divulgación estratégica de sus producciones, instauró cánones estéticos que fueron determinantes sobre la construcción del imaginario asociado a la música de crítica social en Chile.

Proscrita por la dictadura de Augusto Pinochet (1973–1990), la NCCH continuó desarrollándose en el exilio. Al mismo tiempo, una nueva corriente de la canción comprometida, el Canto Nuevo, emergió entre los jóvenes universitarios del país, quienes eran el público objetivo de la propaganda de izquierda durante el periodo precedente (Vilches, 2014, p. 191). Con referente en la trova política latinoamericana y especialmente en la NCCH, desplegó nuevas formas de expresión musical que circularon principalmente en peñas y festivales, eventos preferentes de la resistencia político-cultural celebrados en sedes de sociedades y mutuales, juntas de vecinos, parroquias y espacios universitarios (Díaz, 2007). En el Gran Concepción, la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas, la Agrupación Cultural de Concepción y la Universidad de Concepción fueron algunos de los puntos estratégicos (Rogel y Vásquez, 2017).

Fue así como continuó afianzándose el estereotipo de música de resistencia: militante, clandestina, no comercial y con una estética con referentes en el folklore, aunque la realidad fuese mucho más diversa que los límites de ese imaginario (Masquiarán, 2015). Así y todo, basados en los testimonios que hemos podido recopilar, habría sido esa música y ese imaginario los que, empujados por las tensiones entre los intereses de los músicos como trabajadores y los objetivos de aquellos enclaves de sociabilidad política, se proyectaron hacia el espacio público como oficio informal desde la década de 1980. El relato de los hermanos Ema y Pedro Millar consigna la diferencia entre el ejercicio por razones políticas y laborales; afirman que se atrevieron a tocar en las calles pues ni su renombre ni su recurrente

participación en eventos fueron suficientes para que se les viera como oficiantes.

Entonces en algún momento se empezó a producir, que nosotros pedimos que por favor nos pagaran los pasajes ...y como que hubo un rechazo de estas personas... por pagar los pasajes». (Pedro Millar, comunicación personal, 5 de julio de 2017).

En efecto, González (2017, pp. 214-225) da cuenta de cómo el desmantelamiento de la industria musical tras el golpe de estado limitó las posibilidades de profesionalización de los cantautores entre los años 70 y 80. Si se dio de esta forma en Santiago, es posible que las condiciones para montar una escena profesional en una ciudad de provincia como Concepción fueron todavía más precarias.

La vuelta a la democracia en los años 90 y las políticas culturales integracionistas empujadas por la coalición gobernante —la Concertación de Partidos por la Democracia—, reflataron los repertorios más emblemáticos de la izquierda popular y el exilio. Al mismo tiempo, promovieron un proyecto de identidad nacional que desplazó la noción de lo popular como expresión tradicional del pueblo situada en lo rural, hacia lo moderno y masivo situado en la ciudad, visibilizando la cultura urbana y sus sujetos como nueva versión del folklore, e implantando un modelo emergente de industria como alternativa de desarrollo cultural (Masquiarán, 2015, p. 209).

En ese nuevo contexto, la música en los diferentes espacios públicos y semiprivados se sostuvo hasta el día de hoy, manteniendo por mucho el perfil derivado de la música de resistencia política y, por ende, compartiendo en parte esta connotación simbólica. No obstante, para los oficiantes es ante todo un medio

de sustento y, por lo tanto, es gestionada como una actividad laboral, configurando una forma de producción artesanal que lidia por adaptarse a los continuos cambios del medio (Masquiarán, 2020).



Imagen 3. El dúo Kollán actuando en la Plaza de la Independencia.

Fotografía: Nicolás Masquiarán D.

Caracterización de los músicos de la calle en Concepción

De la observación de la actividad de los músicos nos ha sido posible discriminar al menos cinco categorías según los medios en que se desenvuelven dentro del contexto urbano. Estos son a) los espacios públicos de alto tráfico peatonal (centro) o anexos a locales de comida (barrio universitario), b) las galerías comerciales

del centro, c) la locomoción colectiva urbana e interurbana, y d) los semáforos de calles y avenidas con alto tráfico vehicular.¹² Muchos músicos ejercen en más de un medio, aunque generalmente manifiestan preferencia por alguno de ellos.

Por otro lado, las posibilidades y limitaciones de cada medio definen características específicas en los modos de ejercer el oficio. Por ejemplo, los músicos de calle pueden permitirse un mayor despliegue técnico y, en algunos casos, montan espectáculos articulados desde la lógica del show escénico de larga duración con rotación de instrumentos, programa preestablecido, pausas programadas, equipos de amplificación, y, si es el caso, personal de apoyo para la venta de discos durante la realización del espectáculo. En el lado opuesto, los músicos de semáforo ejecutan instrumentos que les permitan superar el ruido ambiente, casi siempre bronces y/o percusiones, y su repertorio se basa en fragmentos breves de piezas populares que sean bien reconocibles por la potencial audiencia, y que puedan ser ejecutados en lo que dura la luz roja. Entre uno y otro polo existen por supuesto un sinfín de matices en la performance. Nos enfocaremos en los tres primeros grupos, puesto que presentan una actividad más organizada, homologable a una práctica laboral más o menos formal, aunque en el grupo c existe igualmente un porcentaje de población flotante. Esa consistencia relativa nos permite además establecer parámetros de comparación respecto de formas emergentes de música en la calle.¹³

¹² Existe un circuito diferente asociado a los pubs y restaurantes de la ciudad, especialmente en sectores populares (Mercado, Caleta Lenga, Barrio Chino, entre otros), cuya dinámica laboral obedece a criterios diferentes de los que aquí se presentan. Es más organizada, más exclusiva y, aunque existen puntos de diálogo con los músicos de la calle, quienes ejercen en estos espacios privados constituyen un rubro diferenciado y autónomo.

¹³ En cuanto al grupo d, hemos optado por excluirlo temporalmente por no

La mayoría de los consultados declaró que la música en las calles es su principal actividad económica, a la que optaron frente a la falta de alternativas laborales. La asumen por tanto como un trabajo semi-formal, pero regular, con horas más o menos fijas de dedicación distribuidas entre preparación, presentaciones y eventuales grabaciones. No obstante, muchos de ellos realizan otras actividades lucrativas en paralelo que pueden estar o no relacionadas con el oficio de músico, incluidas el comercio menor, clases particulares y presentaciones en eventos privados, entre otras. Esto último es mucho más frecuente entre los músicos de mayor trayectoria. Para ellos, la calle sirve como una plataforma de promoción y difusión, donde además se articulan redes colaborativas.

Es relativo siempre. La idea es tocar mínimo unas cuatro o cinco horas para poder producir en el día, cachai. Por lo que yo quiero. Además, igual tengo a mi familia. Entonces, por ende, tengo que sustentar todos los días (Kevin Muñoz, comunicación personal, 4 de junio de 2018).

A partir de entrevistas y observación en terreno (Masquiarán, 2020, pp. 351-355), establecimos un perfil sociodemográfico de los músicos de las calles de Concepción. Con esa base, determinamos un conjunto de seis categorías desde las cuales es posible construir una visión comprensiva de cómo se posicionan los actores en el campo, basada principalmente en aspectos específicos

tener una participación activa en la disputa por el territorio que nos interesa. Son hasta ahora una minoría marginal que no adhiere a la lógica tradicional del oficio, opera de forma menos estructurada, en un territorio radicalmente diferente y bajo condiciones mucho más precarias, de modo que pierden visibilidad. La heterogeneidad de este grupo hace más complejo abordarlo y exige un método diferente para su estudio.

de la práctica musical, que se polarizan en dos posiciones-tipo construidas en términos de la relación entre práctica-actitud y su proximidad con los atributos de autenticidad que se desprenden del discurso de los músicos (ver Imagen 4). Estas son a) repertorios, b) cualidad del músico, c) cualidad del producto musical, d) cualidad de la práctica musical, e) relación con la tecnología, y f) cualidad del otro.¹⁴

Desde este esquema, pudimos establecer que la condición etaria juega un rol preponderante al definir la tendencia de cada músico de situarse en un polo u otro del diagrama (Rodríguez y Masquiarán, 2019, p. 390). Si bien la posición específica varía entre cada sujeto, aquellos que ejercen desde la década de 1990 y cuyas edades superan los 40 años tienden a situarse a la izquierda del diagrama; aquellos que se han incorporado en la última década y cuyas edades rondan los 25 a 30 años, se posiciona en el lado opuesto.¹⁵

Bajo estas condiciones se hace presente la disputa por el territorio en función de la autenticidad, de modo que una posición positiva acarrea implícitamente valores como tradición, experiencia, compromiso político asociado a las músicas de resistencia, seriedad y talento, entre otros, y que confieren un derecho imaginario preferente sobre el uso del espacio público. Como contraparte, se opone la idea de un músico esporádico, inconstante, dependiente de las tecnologías y alineado con las

14 Entendemos esta última categoría como la valoración ejercida desde el músico hacia sus pares, con una tendencia mayor al hermetismo y la exclusión desde los músicos con mayor trayectoria hacia los nóveles.

15 Es importante notar que se vio un auge del oficio en la primera mitad de la década de 1990, tras el fin de la dictadura, y luego un largo hiato hasta la década del 2010, donde se ha observado un nuevo crecimiento en la población de músicos de la calle, probablemente asociado al aumento de la población estudiantil.

lógicas de la posmodernidad, al que se le atribuye una posición de inferioridad o al que, lisa y llanamente, se le niega el estatus de músico.

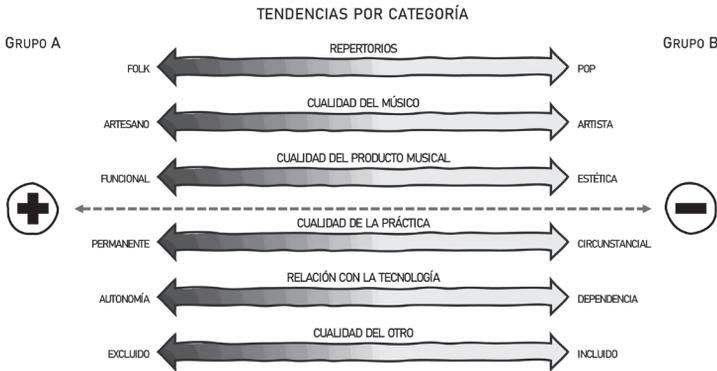


Imagen 4. Elementos que articulan el discurso de autenticidad. Sobre cada categoría se presentan las posiciones-tipo que ocupan los extremos en la atribución de autenticidad. A la izquierda las de valor positivo y a la derecha, negativo.¹⁶

Otra diferencia significativa es la noción del músico que cada grupo defiende. Aunque ambas partes reivindican el valor de su actividad como quehacer artístico, el primer grupo tiende a una idea de músico oficiante heredada del modelo post-NCCH, donde actividades como la producción y venta de discos se entiende como una labor artesanal que complementa su trabajo en otros circuitos, especialmente eventos. El segundo, en cambio, tiende a una idea de músico-artista, donde la proyección hacia otros

¹⁶ Elaborado sobre la base del diagrama presentado en Rodríguez y Masquiarán (2019, p. 390).

circuitos es vista como vía para, eventualmente, prescindir de la calle.

La idea igual es ejercer como músico ... De repente aparecen personas que ni te imaginas ... y si uno se preocupa te puede agarrar cualquier persona aquí. Así mismo se me acercó el director de la banda Big Band de Hualpén y me invitó para allá a tocar con él. Entonces huevás así se ganan con lo que haces en la calle (Kevin Muñoz, comunicación personal, 4 de junio de 2018).

Pese a tan marcadas diferencias, agentes de tan disímiles características han llegado a coexistir de forma más o menos armónica. Los conflictos son invisibles para sus audiencias, pero son reales y se materializan en la jerarquización de las relaciones donde, siguiendo lo planteado arriba, un grupo ejerce la hegemonía sobre el otro en función de su reclamo de autenticidad. La facción subalterna es contenida y moderada de tal modo que se auto perciba como autónoma y no advierta su posición, ni cómo es limitado su campo de acción.

La verdad yo igual intento evitar venir pa'cá. Igual me va bien acá. Pero como que siempre intento camuflarme un poco más allá ... Aparte que igual hay hartos músicos ... Igual respeto caleta. Onda, si hay un músico al lado yo ni cagando me voy a poner acá yo po', ¿cachai? Pero igual hay locos que sí. Pero por lo mismo no me acerco pa'llá... Nunca he tocado en el paseo. (Kevin Muñoz, comunicación personal, 4 de junio de 2018)

Frente a este escenario, nos preguntamos sobre la posición que ocupan aquellas prácticas emergentes que, ya sea por su naturaleza musical diferente o el perfil de quienes las llevan a cabo, parecen no encajar del todo en una u otra categoría; son menospreciadas y hasta excluidas de las tensiones que hemos descubierto entre aquellos que ya han establecido su práctica en las calles de Concepción, pero aun así participan de la disputa por el territorio. Es el caso del freestyle.



Imagen 5. Joker actuando en las calles de Concepción.

Fotografía: Nelson Rodríguez V.

El freestyle, un lenguaje musical distinto

El freestyle se define como una práctica musical cuyo objetivo primordial es la improvisación de rimas sobre una base rítmica y/o melódica, que a su vez es de suma importancia para hacer

rap.¹⁷ Los exponentes del género coinciden en señalar la necesidad de instruirse en la práctica del freestyle como paso previo a la composición y grabación de canciones. Esto inexorablemente subordina el proceso creativo de la música rap a la capacidad de «freestalear», es decir, de producir rimas improvisadas.

Hay quienes sostienen que el origen del freestyle se encuentra en la significación, un enfrentamiento verbal entre dos sujetos que intercambian insultos con intención de dejar sin capacidad de respuesta al oponente (Pihel, 1996, pp. 252-253). De esta destreza, relacionada a afroestadounidenses, el freestyle basa una parte de su esencia, aquella asociada con la competitividad. Pero freestalear no se constituye exclusivamente en función de dicha faceta. Como la traducción de su nombre lo indica, la improvisación puede realizarse libremente sin que de por medio exista la necesidad explícita por competir. Desde esta idea, para hacer freestyle es suficiente con rimas que se adecuen a un tema solicitado. Así lo refrenda Joker, un reconocido freestyler de Concepción.

En el mundo del freestyle hay dos partes. Una cosa es freestalear y la otra es batallar. Bueno, yo igual hago las dos. Trabajo freestaleando y batallo como carrera. El freestyle es lo que nace, lo que quieres decir. Es lo que pasa en el tiempo real, lo que nace en un segundo y nace en otro, eso es freestyle. Y la batalla es más entrenamiento, es constante, es como una disciplina, un deporte. Como en el fútbol uno tiene que entrenar diariamente. (Aldo Valdebenito, comunicación personal, 15 de julio de 2018)

17 El rap es un género musical asociado a la «cultura hip-hop», la cual a su vez se compone también de otras formas de expresión artística como lo son el grafiti, el break dance y el DJing. El alto grado de exposición con que ha contado el rap ha provocado un mayor protagonismo en dicha cultura, ante lo cual se suele utilizar ambos términos, rap y hip-hop, como sinónimos.

En sintonía con esta distinción, existe más consenso que el freestyle nace al alero del rap, pues este género se constituye de forma casi idéntica con la diferencia de que las rimas perduran al ser grabadas. Chang (2015) asiente que, a inicios de la década de 1970 en el barrio neoyorkino del Bronx en Estados Unidos, fue común que en fiestas los DJs proyectaran música y animaran (p. 95). Por motivo de un inusitado gusto de la audiencia por los *breaks*, secciones instrumentales de canciones funk y otros géneros a fin (Katz, 2012, p. 14), estos DJs se vieron motivados a extender aquellos pasajes sonoros de exigua duración. Ante el esfuerzo y concentración requerida delegaron la animación a un sujeto con dedicación exclusiva: el MC o maestro de ceremonia. Éstos fueron quienes dieron comienzo al freestyle al articular su animación a través de improvisaciones con música de fondo, apelando constantemente a la rima como recurso estético (Katz, 2012, p. 73).

Si se homologa al freestyle con el rap, aun cuando en la práctica sean diferentes, se podría afirmar que es un lenguaje musical no convencional. La bibliografía del género da cuenta de una oposición a varios rasgos recurrentes de la música occidental, como por ejemplo desarrollar una melodía y armonizarla con puntos de tensión y reposo (Kruse 2016, p. 3). Pero superficialmente se puede mencionar que lo primero que concita la atención por su naturaleza disímil es su estilo vocal; la voz como instrumento musical nos permite develar de forma casi inmediata qué género estamos escuchando (Frith, 2014, p. 330). Los propios raperos reconocen que su canto es singular. Algunos ni siquiera lo consideran como tal, inclinándose más bien por conceptos como «voz hablada» o «recitado», caracterizado en el hemisferio norte como *spoken word*.

Otra diferencia que llama la atención en el rap es la música con que se apoyan las rimas. Se trata en la mayoría de los casos

de «música reciclada» (Foster y Costello, 2018, p. 60), comúnmente llamada *sample*, que es «una técnica musical desarrollada a mediados del siglo xx que se basa en la inserción de objetos sonoros previamente grabados en nuevas composiciones musicales» (Woodside, 2008, p. 11). El procedimiento para crear bases sonoras a través de grabaciones preexistentes deriva también de la mencionada extensión del *break*, y define su tendencia a no componer música ni ejecutar instrumentos en vivo. Son estas cualidades, entre otras, las que erigen la frontera entre el rap y otras músicas, o más bien que lo caracteriza como una forma musical/antimusical (Foster y Costello, 2018, p. 143). Pero es justamente aquello lo que define el estilo e identidad propia del rap.

A Chile, la cultura hip-hop llega a mediados de los años 80 introducida por la televisión local (Meneses, 2014, p. 10). Santiago, en su condición de ciudad capital, presentó un mayor y más temprano desarrollo de estas prácticas por su cercanía con la globalidad y llegada de saberes desde el extranjero, siendo modelo para las ciudades de provincia (Rodríguez, 2019, p. 15). Esto coincide con la tesis de Jones (2015) sobre las capitales como lugar preferente de los estudios sobre rap y hip-hop (p. 305). La improvisación libre, como práctica específica, aparece recién en la segunda mitad de los años 90. Fue la Estación Mapocho, estación de trenes acondicionada en la actualidad como centro cultural, el sitio que vio nacer esta práctica musical en el país (Rodríguez, 2020, p. 70). Surgió de este modo una aproximación novedosa al rap que prontamente se instauró como expresión preferente del género, tanto para componer letras como para competir. Sobre esto último, muchos aprovecharon dicha faceta para adquirir estatus en la comunidad, tomando como ejemplo los nuevos referentes culturales estadounidenses. El caso más representativo y que ayudó a acrecentar la popularidad del freestyle en Chile fue 8 Mile, en 2002, que relata la historia del

reconocido rapero Eminem, quien solía competir en el circuito de batallas de Detroit antes de alcanzar la fama mundial (Rodríguez, 2020, p. 70).

Desde el 2015 hasta ahora constatamos un boom del freestyle en varios países latinoamericanos, impulsado por la mediatización de las batallas. Estas competencias han sido las principales responsables de la creciente popularidad, por motivo de su alta penetración social que ha adquirido al apoyarse en marcas transnacionales y las redes sociales. Para Sebastián Muñoz, el alto desarrollo alcanzado por el freestyle en Argentina también se relaciona con el uso de internet para difundir esta práctica musical entre los jóvenes (Muñoz, 2018, pp. 123-124). De este modo los «gallos» chilenos, la denominación que recibe aquel que se bate en un duelo de improvisación, han adquirido un nivel de exposición que se equipara al de los raperos tradicionales. En la actualidad en Chile las batallas de gallos más importantes y mediáticas, y que además tienen lugar exclusivamente en la urbe de Santiago, son «Red Bull Batalla de los gallos», «Festival God Level», «FMS» [Freestyle Master Series] y la «DEM Battle».

En otras ciudades chilenas también se presentan competencias. Tomando el caso de la ciudad en la cual se centra el presente capítulo, Concepción, el principal torneo se denomina «Demonios penquistas», el que solía realizarse a un costado de los Tribunales de Justicia, en pleno centro, pero que ante el creciente número de participantes y asistentes se debió trasladar hacia el Parque Bicentenario que se ubica a las afueras de la zona residencial. No obstante, esta instancia de competencia no es la única. En cada comuna del Gran Concepción se suelen observar a grupos de raperos que se reúnen en distintos puntos a batallar entre sí. Esto nos lleva a concluir que la ciudad no ha quedado exenta del fenómeno.

La visibilización del freestyle en Concepción

En Concepción el rap/hip-hop aparece recién a fines de los años 80 de la mano de *b-boys*¹⁸ y bandas de rap como Estrellas de la Calle, Bajo Zero y Energy Boys, como una presencia marginal en la escena cultural. Esta última condición se revirtió en parte a fines de la década siguiente, en el marco de auge de los sellos discográficos multinacionales ocurrido en Chile (Evans y Sade, 2008; Maira, 2014; Ponce, 2019). En dicho contexto bandas nacionales como Tiro de Gracia, Makiza, La frecuencia Rebelde y La Pozze Latina, por nombrar algunas, consiguieron llegar a audiencias masivas con una excelente recepción crítica, aumentando el interés por el género (Rodríguez, 2019). En base a los testimonios recopilados, podemos aseverar que la comunidad hiphopera de Concepción reaccionó al fenómeno, provocando así que el hip-hop lograra experimentarse en todas sus facetas, incluido el freestyle, aunque siempre a menor escala con respecto de la capital del país.

Pero en Concepción la visibilización del freestyle no sólo se explica por la popularidad de su faceta confrontacional, sino que también por su inclusión en el último tiempo como oficio informal en las calles.¹⁹ Varios jóvenes penquistas, de entre dieciocho a veinticinco años aproximadamente, están recurriendo a esta práctica como medio de sustento económico, aunque también como una forma de entrenamiento para incrementar sus habilidades y mejorar su posición en el circuito de batallas. De todos modos, la principal motivación para trabajar, según los

18 Bailarines de break dance.

19 Una situación similar se está presentando en otras urbes de América Latina, como así es el caso documentado de los llamados «raperos de pesera» en la ciudad de Monterrey, México (Olvera, 2018, p. 145).

testimonios recopilados, sigue siendo el factor necesidad. Muchos de estos «freestylers trabajadores» deben solventar gastos que involucran estudios, alimentación y vestimenta, y esta práctica musical ha resultado ser una estrategia factible para satisfacer tales urgencias frente a opciones más tradicionales.

Yo tengo 21 años e igual estudio en la universidad. A veces hay gastos de la propia universidad como imprimir guías. Eso sale del bolsillo, de uno misma [sic]. El ocio también va a estar siempre. De repente también para comer porque es lo que más falta, sobre todo para cualquier universitario porque la Sodexo [beneficio de alimentación para universitarios] no dura nada. (Rocío Muñoz, comunicación personal, 27 de abril de 2019).

Antes de entrar al freestyle y al rap yo trabajaba ocho horas para poder ganar en un día siete u ocho lucas... Salí a las micros a freestalear y me di cuenta de que si yo trabajaba tres o cuatro horas haciendo freestyle en las micros podía ganar diez mil pesos, quince, o quizás más. En cambio, si yo trabajaba ocho horas me iban a pagar todos los días el mismo sueldo. Aparte de eso me iban a sacar imposiciones, AFP [fondo previsional], y todo ese cuento. En cambio, si yo trabajo en la micro toda esa plata es para mí y yo veo en que la gasto. Nadie me va a decir tú tienes que llegar a esta hora e irte a esta hora. Este es un trabajo en que me siento contenta (Yanara Méndez, comunicación personal, 27 de abril de 2019).

En esta ciudad en particular el número de quienes se han trasladado desde la improvisación libre entre grupos de amigos a trabajar en la calle o el transporte público ha ido en un aumento exponencial. Una posible explicación es que el dinero se obtiene

de una forma más rápida, en contraposición de lo que puede acontecer en otras formas de «trabajo juvenil» que requieren de muchas horas de dedicación, junto con un esfuerzo que va en desmedro de otras actividades como, por ejemplo, estudiar una carrera profesional. Desde esta perspectiva, para la mayoría el freestyle constituye una faceta secundaria o transitoria en sus respectivas vidas, por lo que tienen una noción de trabajo, pero no así de oficio. Tal condición supone una menor estructuración con respecto a aquellos músicos con mayor tiempo en el rubro, pero que por otro lado se convierte en un punto de diálogo con músicos más jóvenes.

Por lo constatado hasta el momento, el freestyle como oficio en Concepción se desarrolla en dos espacios bien definidos, no excluyentes entre sí. Estos son: puntos fijos del centro de Concepción —«hacer calle»— y transporte público del Gran Concepción²⁰ —«hacer micro»—. La elección de uno u otro, según los informantes, se encuentra determinada por factores como la posibilidad o no de generar el dinero esperado, el clima o la distancia. La conurbación es extensa y la zona muy lluviosa, especialmente en otoño e invierno. Estas condiciones pueden dificultar los desplazamientos al aire libre, por lo que muchos prefieren trabajar en los autobuses que circulan desde y hacia sus propios barrios.

Las características de cada espacio inciden en las diferencias performativas. En los puntos fijos la improvisación requiere ser más imponente, extensa y superponerse al ruido ambiente, haciendo imperativo el uso de amplificación. Las personas siempre están en tránsito y rara vez se detienen. Por lo tanto,

20 En el Gran Concepción, a diferencia de otras metrópolis, la red de transporte se constituye principalmente de autobuses. Otras modalidades son de uso limitado y no existe tren subterráneo.

para interpelar a la potencial audiencia, empatizar con ella y así obtener más dinero, el freestyler articula sus rimas a partir de un humor inspirado en la apariencia de los transeúntes. Ante este público peregrino, desconocemos si lo recolectado se produce por un agrado hacia el rap, porque se les observa como mendigos, por un reconocimiento a prácticas artísticas que ocurren en la ciudad o alguna otra razón.

En el transporte público la brevedad de la performance es estratégica; nunca excede los cinco minutos para no afectar la comodidad o rutina de los pasajeros. En consecuencia, la recepción aparece como un segundo elemento diferenciador. Mientras en el centro la mayoría de los transeúntes no se detienen a escuchar, en los autobuses la condición de pasajero expone inexorablemente a la improvisación completa. Esta característica es, quizás, aquello que vindica la mayor presencia de raperos en los autobuses que en el centro. Al tratarse de una audiencia estática hay una mayor posibilidad de generar dinero. Para complacer al espectador se apela al humor y el ingenio, inspirándose en la apariencia de quien se encuentre a la vista, conceptos que se les solicitan a los pasajeros para desarrollar un tema o la idiosincrasia propia de los barrios que componen el recorrido. Estos dos últimos recursos buscan producir complicidad con la audiencia.

Hay veces que la calle da más plata y la micro menos, y hay veces que las micros te dan más plata y hay veces que la calle menos. Va variando como ande de ánimo la gente, como lo ve y escucha. Me gustan las micros, hacerla porque en realidad pienso que la gente arriba la pasa mucho mejor en el sentido de que disfrutan un poquito más porque aquí en la calle la gente pasa y pasa normalmente. En la micro siempre ponen atención, se sacan el auricular, y escuchan un ratito

lo que nosotros hacemos (Mauricio Illanes, comunicación personal, 15 de julio de 2018).

Las características del espacio y el estilo performativo asociado propician un continuo desplazamiento de los freestylers por la urbe. Pero este nomadismo también es influido por la tensa negociación del territorio sostenida con algunos de sus habitantes, incluidos otros músicos. Para poder trabajar, los raperos se han visto en la necesidad de adaptarse a un ambiente que no siempre es el más favorable.



Imagen 6. Chii y Perséfone.²¹ Fotografía de Nelson Rodríguez V.

²¹ En la Imagen 6 se aprecia cómo las hiphoperas esperan y eligen recorridos del transporte público para trabajar, o como ellas mencionan, el «hacer una micro».

La disputa territorial para trabajar

El freestyle ha intervenido el paisaje urbano de Concepción desde lo visual y lo sonoro. No es extraño entonces observar a raperos con sus vestimentas anchas, gorros y parlantes portátiles moverse por diferentes puntos de la ciudad. Pero esta inserción no ha estado exenta de problemas para quienes la realizan, pese al creciente número de exponentes. Al parecer, la recepción del freestyle como oficio no ha sido del todo positiva. Desde la perspectiva de los propios raperos se debe principalmente a que no los consideran como músicos auténticos. Detectamos dos posibles razones que apoyan esta suposición. Primero, la musicalidad del género al que adscriben se distancia del imaginario convencional de la música, ya sea por su estilo vocal particular no melódico y/o por el uso de pistas pregrabadas en lugar de acompañamiento instrumental. Segundo, por el prejuicio hacia su edad y situación social que hace sospechar el uso del dinero en actividades de ocio improductivo en lugar de subsistencia, o incluso en el consumo de drogas o alcohol. Ambos factores han inducido la constante discriminación que enfrentan los hiphoperos en Chile. Se les percibe como sujetos peligrosos y un riesgo para el orden establecido por su actitud de rebeldía y supuesta asociación con los barrios vulnerables (Tijoux et al., 2012, p. 436).

De primera era todo derroche. Iba a tomar [alcohol], a fumar hierba y cigarro. Los primeros dos meses fueron así. Después yo me puse a pensar de que estoy trabajando. Me canso, llego a la casa con un cansancio mental e igual físico. De hecho, andar caminando igual te cansa. Entonces yo dije cómo puede ser estar trabajando igual que cualquier otra persona y que esa plata yo no la vea. O de repente, no sé, ir

a comprarme una polera, una falda y no tenga plata. De ahí en adelante empecé a cambiar mi pensamiento, y empecé a hacerme una cuota de diez, quince mil pesos. Entonces yo guardo, me voy a la casa con diez mil pesos, los guardo o los junto. Gasto cinco mil pesos para hacer una «fuerza»,²² lo que sea. Pero así al menos yo la distribuyo. (Yanara Méndez, comunicación personal, 27 de abril de 2019)

Como consecuencia de esta estigmatización, a los raperos se les obstaculiza o simplemente niega el acceso a los espacios de trabajo, empujándolos a idear estrategias de negociación y adaptación que varían entre el transporte público y las calles. Esto a su vez revela los modos en que su práctica se ha insertado en la ciudad y en la comunidad de los músicos de la calle.

En lo que concierne a los puntos fijos del centro, los músicos tradicionales constituyen una primera barrera. Dado que desempeñan su actividad en algún sitio permanente y con horarios fijos, los freestylers evitan esos lugares aun cuando se encuentren desocupados. Pero, sin lugar a duda, el principal punto de inflexión en esta determinación es la autoridad. Tanto el comercio ambulante como la emisión de música a alto volumen se encuentran reglamentados y fuertemente fiscalizados en Concepción.²³ Desde su mirada, el control para con ellos es más alto dada la relación tácita entre rap y marginalidad, alimentada por el arraigo histórico de este género entre los sectores populares de Chile

22 Recolección colectiva de dinero para ser utilizado en ocio improductivo.

23 La Ordenanza Municipal N°3, 14 de septiembre de 2015 señala al respecto que «queda estrictamente prohibido en toda la comuna: ... f) Los espectáculos, actividades culturales, manifestaciones o cualquier otra actividad similar, capaz de generar ruidos ambientes, a excepción de que cuenten con la autorización expresa de la Alcaldía o de la autoridad competente. Su autorización se otorgará bajo las condiciones que establezca para ello la Dirección de Medio Ambiente».

(Poch, 2011, p. 17). La desconfianza que generan los inviste de un aura negativa que puede alejar a aquellas personas interesantes para el comercio. Siguiendo a Sterne (2008), se trata de un prejuicio común hacia jóvenes de tribus urbanas que motiva una mayor regulación de su presencia en el espacio público (p. 40). Varios raperos penquistas mencionan que para evitar conflictos prefieren auto marginarse de los sitios en que se concentra más público, de músicos tradicionales y, sobre todo, de control policial. Justamente, los puntos más estratégicos para trabajar.

Al «músico» no le gusta tanto el freestyle o el rap porque es una música sintética, la hace el *beatmaker*.²⁴ Pero a mí nunca me ha tocado mala onda, menos mal. Pero igual he sabido de gente que sí. Igual hay «músicos» que miran feo... Yo creo que los músicos, en general, a los raperos nos ven como aspirantes a hacer música... [trabajamos] en los tribunales, aquí en el mall, también en el terminal de Collao, en la plaza Perú de repente. Antes de llegar a la plaza de Perú, en la diagonal, ahí también se puede. En la Caja Los Andes. En cualquier parte se puede, pero en el paseo peatonal no se puede, ahí nos echan. Pero eso ha sido siempre, de antes de la restricción. Ahí nunca se ha podido porque nos echan los carabineros porque ahí cuidan más. No sé que onda. Porque es más céntrico. Como que aquí no le dan más color, pero más para allá le dan color porque hay más gente. (Aldo Valdebenito, comunicación personal, 15 de julio de 2018)

En el transporte público tanto los músicos tradicionales como la autoridad también tienen injerencia en la negociación del espacio, pero a ellos se agregan los vendedores ambulantes

²⁴ Persona que crea bases musicales para rap o trap a través softwares.

y, especialmente, los conductores. Son estos últimos quienes otorgan o no el permiso para subirse a improvisar. Es capital consignar que, por la naturaleza de la locomoción colectiva, los conductores del Gran Concepción son soberanos en su vehículo y establecen una relación directa con sus pasajeros mediante la gestión del cobro de pasajes. Por lo tanto, los freestylers deben tener su previo consentimiento para trabajar, el que puede verse condicionado por el número de pasajeros transportados, el horario y, ante todo, la valoración personal del conductor hacia esta práctica musical.

Muchas veces a nosotros los choferes nos dicen que no, muchas veces perdemos tiempo. Hay veces que estamos más de dos horas en un paradero esperando a que el chofer nos diga que sí. Entonces, creo que para vivir del hip-hop es difícil, pero si uno es perseverante puede que lo logre. Pero para vivir del hip-hop en Concepción es muy difícil (Mauricio Illanes, comunicación personal, 15 de julio de 2018).

Respecto de los vendedores ambulantes, se presenta un conflicto territorial que no ha logrado ser del todo resuelto hasta el momento, y que evidencia tanto la atribución de jerarquías sobre diferentes tipos de músicos como la percepción negativa hacia los freestylers. Las fricciones por compartir el espacio de trabajo se producen mayoritariamente con estos últimos y no con los músicos tradicionales. Los vendedores ambulantes parecen recalcar el estigma de indeseable con que los sujetos vinculados al hip-hop han convivido históricamente, y que han hecho constitutivo de su identidad (Foster y Costello, 2018, p. 86).

Este conflicto se agudiza cuando se trata de freestylers mujeres. Pese a que componen una minoría dentro del conjunto de raperos oficiantes, en el último tiempo se aprecia una mayor

presencia, en concordancia con lo que está aconteciendo en el circuito de batallas.²⁵ Quienes han decidido trabajar en las calles han debido enfrentar el acoso de conductores y vendedores ambulantes, especialmente frontal en el caso de estos últimos. Ante esta situación, que suma a las que ya hemos descrito para el freestyle en general, han optado por trabajar preferentemente en parejas como estrategia de protección mutua. Dos freestylers mujeres (ver en Imagen 6), Yanara (Perséfone) y Rocío (Chiio), dan su testimonio frente a esta situación problemática.

[Perséfone] Para mí es difícilísimo. Pierdo todo lo señorita con algunos porque se ponen «balsudos».²⁶ Se ponen a tirar besos, que como estás, que cuando vas a estar con ellos, cuándo vas a salir. Es como cargante en el ámbito sexual. [Chiio] Nosotras podemos estar una hora esperando una micro y se suben al tiro, como que no esperan que nosotras hagamos nuestro trabajo, y aparte los dejan subir a ellos a todas las micros. Igual deberían tener un poco de respeto con nosotras que llevamos harto rato esperando. [Perséfone] Lo otro es que estamos todo el rato esperando. Nosotros subimos a una micro y nos vamos y ellos se quedan ahí, pueden esperar todas las micros que vengan. Entonces igual es un poco de solidaridad con el trabajo. Están todo el día trabajando en eso y ganan buena plata. Quien diga que no, está mintiendo. Porque los vendedores de confites ganan harta plata. (Yanara Méndez y Rocío Muñoz, comunicación personal, 27 de abril de 2019)

25 En el Gran Concepción se inauguró recientemente una liga exclusiva de mujeres batalladoras «Suyai Free».

26 «Desvergonzados».

En resumen, pese a que el oficio de freestyler es una buena alternativa para generar dinero, es necesario tener una fuerte convicción y además aceptar la posición de desventaja cuando llegue el momento de negociar el espacio; algunos prefieren trabajar de noche para evitar conflictos con miembros más antiguos de la comunidad. Aun así, los freestylers trabajadores siguen creciendo en número y quizás en un futuro, cuando mejore la valoración hacia su práctica e imagen, puedan desempeñarse sin mayores contratiempos como lo hacen en la actualidad algunos músicos más antiguos. Esto último supondría una reconfiguración del *ethos* urbano local sobre el imaginario del músico de la calle. Aunque creemos que dicha aceptación social debe construirse desde lo particular a lo general, pues necesita ser negociada primero con el resto de la comunidad de músicos para luego aspirar a un reconocimiento general de la sociedad en el oficio.

Yo creo que los músicos en general, a los raperos nos ven como aspirantes a hacer música. Uno les demuestra cosas y ahí cambia la percepción, de lo que uno hace. De repente hacer las cosas bien, ensayar, entrenar, sacar nuevos estilos, sacar coros, bailes, es distinto, esforzarse por lo que haces, y ellos igual músicos se esfuerzan y no es solo cosa de escribir una letra, poner un beat y rapear, porque igual va más allá de eso, hacer un show bueno. Entonces igual en cierto punto yo entiendo a algunos músicos, porque el rapero, no todos porque siempre hay raperos buenos que se dedican, pero esos son los buenos. (Aldo Valdebenito, comunicación personal, 15 de julio de 2018)

Reflexiones finales

Como ya hemos expuesto al inicio, Concepción en su condición de «segunda ciudad» ha desarrollado una identidad fuertemente inclinada hacia lo cultural, entendido como cultura-arte. La música ha desempeñado un rol protagónico en la construcción de dicho discurso; aunque ésta generalmente aparece mencionada desde las prácticas más formales e institucionalizadas, consideramos que los músicos de la calle participan de esta identidad al desarrollar su actividad de forma sostenida en el plano cotidiano de la experiencia urbana.

El quiebre y restauración de la democracia en Chile fueron claves en la definición de un perfil asociado al músico de las calles, al que identificamos como un referente en el que se concentran los atributos de lo que ha llegado a entenderse como un «músico tradicional», en contraste con otros tipos que han ido surgiendo con el transcurrir del tiempo especialmente después de 2010, con rasgos distintivos respecto del primero atribuible principalmente a la brecha generacional. La oposición entre ambos grupos sugiere la presencia de una crisis. La consolidación del «músico tradicional» devino en la producción de un discurso de autenticidad asociado a sus rasgos distintivos que tiende a estratificar a los agentes del campo: a mayor coincidencia con tales atributos de autenticidad, mejor posición. De este modo detectamos una jerarquía implícita, lo que nos permite hablar de un sujeto hegemónico y otro subalterno, cuya condición tiene un efecto concreto sobre la valoración del músico como tal y la percepción sobre su derecho al uso del espacio.

Los significados producidos en el campo de los músicos de la calle de Concepción son compartidos por otros actores, algunos de los cuales también tienen incidencia sobre las condiciones en que es posible ejercer el oficio. Por ejemplo, las fuerzas de

orden público o los conductores de la locomoción colectiva. Esto apoyaría el supuesto de que los discursos de autenticidad en juego pueden ser entendidos como andamios que sostienen la posición hegemónica de aquellos que han logrado hacer prevalecer su ideología. En el caso que analizamos, esta posición privilegiada supone la adscripción a una tradición que paralelamente subordina a quienes no asimilan los símbolos culturales representativos de dicha ideología.

Esta jerarquización es discreta. Los conflictos que podrían suscitarse por su causa han sabido relegarse a un plano discursivo, admitiendo hasta hace algunos años una convivencia relativamente armónica, sin fricciones tan explícitas, entre los distintos sujetos. Las tensiones subyacentes se han subsanado generalmente implementado estrategias que ratifican la disposición asimétrica de los agentes, amparándose en la red de significados compartidos. Sin embargo, la reciente introducción del freestyle a las calles añadió un punto de inflexión. Al tratarse de una práctica tan distanciada de los valores de autenticidad que configuran el perfil ideal, tanto por las características de la música como de los sujetos que la practican, dejó en evidencia la estructura jerárquica de los músicos oficiantes y las disputas por la ocupación del espacio asociadas a ella.

Los freestylers constituyen un grupo más joven y menos numeroso, visto como carente de tradición e instrucción musical y asociado a sectores sociales marginales. Todas estas condiciones los sitúan automáticamente en el estrato inferior de la estructura, con las consecuencias que esto conlleva. No son reconocidos como iguales ni como genuinos representantes del oficio por los otros músicos de las calles. Cabe entonces preguntarse si la respuesta de la ciudadanía en general ante el freestyle como oficio se sostiene en la idea de una actividad mendicante, que no se condice con el *ethos* de una «ciudad cultural», o si efectivamente

se le reconoce como un aporte artístico al paisaje sonoro que se integra a la identidad local, lo cual pondría en crisis el discurso de autenticidad desarrollado por los músicos oficiantes.

En este escenario, los freestylers han debido ser aún más cautos en sus estrategias para evitar gatillar un conflicto explícito con los agentes que les preexistían. Para poder desempeñarse, han aceptado su condición subalterna, optando en algunos casos por la automarginación territorial. Mientras que otros músicos ven en la calle un escenario permanente o una oportunidad para alcanzar otros circuitos, para los freestylers solo satisface una necesidad inmediata en la que no implican mayores responsabilidades, sin una proyección concreta y que además posee la ventaja de servir como campo de entrenamiento para el desarrollo de sus habilidades que ponen en juego en otras instancias. Siendo una faceta secundaria o pasajera en sus vidas, no les interesa la estructura, disputar frontalmente la hegemonía, ni tampoco hacer repensar el discurso de autenticidad que conlleva ser un músico oficiante.

Desde este punto de vista, los raperos penquistas constituirían aquello que Stuart Hall (2016) ha denominado «cultura de supervivencia» (p. 241). Siguiendo al autor, suponemos que, aunque el freestyle no pretende instalar inicialmente una negociación, ésta va a aparecer de forma natural dada la coexistencia, y se va a desarrollar en función del código común impuesto por la facción dominante: los significados dados por la práctica tradicional. No obstante, en la medida que este nuevo habitante del territorio demuestra, a pesar de todo, su capacidad de superar las limitaciones del contexto. Se habilita como un nuevo agente negociador con capacidad para resignificar los valores y, potencialmente, afectar la estructura. Desde que el freestyle se visibilizó como oficio informal, no ha perdido vigencia. Por el contrario, parece haber aumentado y augura seguir desarrollándose con los años,

especialmente si continúa mediatizándose su faceta combativa que a la sazón ya ha contribuido a desmarcar un tanto al rap de sus estereotipos socioculturales, volcándolo hacia sectores más amplios de la población joven. Si esta línea se mantiene, lo esperable sería que a la larga esta nueva práctica sea aceptada y asimilada por los otros músicos de la calle de Concepción.

Estas líneas han constituido un primer apronte para develar, a partir de un referente local, cómo las comunidades musicales pueden estructurarse en función de discursos de autenticidad que establecen los parámetros de su jerarquización, y reconfigurarse frente a la aparición de una práctica disidente. Es el caso del freestyle, que se inserta como una disrupción en el campo de los músicos de la calle de Concepción. Será necesario, para ahondar en este fenómeno, analizar cómo se presenta en otras ciudades y cómo dialoga con otras prácticas musicales. En efecto, el freestyle no es un fenómeno localizado, sino que ha constatado su emergencia en varias ciudades de Chile y América Latina, habilitando una eventual comparación entre los modos particulares en que se despliega en cada contexto. Y, volviendo a Concepción, observando la reacción de la comunidad frente a cualquier otra práctica novedosa que se haga presente en sus calles. Prestar atención a las eventuales variaciones en el rubro de los músicos de la calle puede ofrecer indicadores sobre el modo en que la ciudad se percibe a sí misma como espacio de la cultura, lo que permite evaluar desde una perspectiva territorializada las transformaciones generadas por la tensión entre aquellas prácticas concebidas como «tradicionales» y el efecto de las prácticas mediatizadas actuales.

Referencias

- BOURDIEU, PIERRE. (2006). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CHANG, JEFF. (2015). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- COOK, NICHOLAS. (2012). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- DÍAZ, PATRICIA. (2007). *El Canto Nuevo en Chile. Un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana.
- EVANS, CLAUDIA. Y SADE, BÁRBARA. (2008). *Lindo momento frente al caos: músicos independientes en el nuevo Chile global* [Tesis de pregrado]. Universidad de Santiago de Chile.
- FOSTER, DAVID. Y COSTELLO, MARK. (2018). *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. Barcelona: Malpaso.
- FOUCAULT, MICHEL. (1995). *La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- FRITH, SIMON. (2014). *Los ritos de la autenticidad. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- GARCÍA, DAVID. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, 29, 187-199.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. (2017). *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- GRAMSCI, ANTONIO. (2011). *¿Qué es la cultura popular?*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- JONES, KYLE. (2015). Aspectos del hip hop en Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 302-334). Lima: Instituto de Etnomusicología.
- KATZ, MARC. (2012). *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- KRUSE, ADAM. (2016). Being Hip-Hop: Beyond Skills and Songs. *General Music Today*, 16, 1-16.
- HALL, STUART. (2016). *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- MAIRA, MANUEL. (2014). *Bajen la música*. Santiago: Ediciones B.
- MASQUIARÁN, NICOLÁS. (2020). *Cartografía de la movilidad: música sobre las calles de Concepción* [Presentación en conferencia]. XIII Congreso IASPM-AL, Conservatorio de San Juan, Puerto Rico.
- _____. (2015). «Dime de dónde eres». Mercado musical chileno y repertorios políticos discretos de la década de 1990. En *Actas de la XXI conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII jornadas argentinas de musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, (pp. 205-217). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- _____. (2011). *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963* [Tesis de magíster]. Universidad de Chile.
- MENESES, LALO. (2014). *Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras Negras*. Santiago: Ocho Libros.

- MOORE, ALLAN. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21 (2), 209-223.
- MUÑOZ, SEBASTIÁN. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 43 (22), 113-131.
- OCHOA, ANA MARÍA (2002). El desplazamiento en los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6.
- OLVERA, JOSÉ. (2018). *Economías del rap en el noreste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Ciesas.
- PIHEL, ERIK. (1996). A Furified Freestyle: Homer and Hip Hop. *Oral Tradition*, 11 (2), 249-269.
- POCH, PEDRO. (2011). *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Editorial Quinto Elemento.
- PONCE, DAVID. (2019). 30 años de la industria fonográfica en Chile (1988-2018). En S. Palominos (Ed.), *30 años de la industria musical chilena (1988-2018): Reflexiones y testimonios* (pp. 30-53). Santiago: Hueders.
- RODRÍGUEZ, NELSON. (2020). El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop. *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios de música popular*, 2 (2), 65-79.
- _____. (2019). *Confrontación en la comunidad hip hop chilena por el valor de la autenticidad. Disputa entre la vieja y nueva escuela durante los '90* [Tesis de magister]. Universidad de Chile.
- RODRÍGUEZ, NELSON. Y MASQUIARÁN, NICOLÁS. (2019). La invasión del freestyle en los espacios de la música callejera de

- Concepción. En *Actas de la XXIII conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX jornadas argentinas de musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* (pp. 386-396). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- ROGEL, ÁNGEL. Y VÁSQUEZ, FERNANDO. (2017). *Puentes: relatos y conversaciones con canta-autores del Biobío*. Concepción: Lagartija.
- STERNE, JONATHAN. (2008). Música programada y políticas del espacio público. En M. García (Ed.), *La música que no se escucha: aproximaciones a la escucha ambiental* (pp. 39-53). Barcelona: Orquesta del Caos.
- TIJOUX, MARÍA EMILIA., FACUSE, MARISOL. Y URRUTIA, MIGUEL. (2012). El hip-hop: ¿el arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?. *Polis*, 11 (33), 429-449.
- VILCHES, MANUEL. (2014). La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena. En M. Farías y E. Karmy (Eds.), *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 183-189). Santiago: Ceibo.
- WOODSIDE, JULIÁN. (2008). El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14, 11-31.

«CON SENTIMIENTO Y REBELDÍA»: RASGOS ACTIVISTAS MAPUCHE Y MÚSICA RANCHERA

PABLO CATRILEO ARAVENA
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Introducción

Recientemente a raíz del llamado estallido social en Chile, observaba con sorpresa cómo en las multitudinarias concentraciones ciudadinas aparecían recurrentemente banderas y otros elementos icónicos mapuche. Esta apropiación simbólica graficaba, al parecer, cómo el chileno común legitima la ancestral resistencia mapuche frente al colonialismo y al derecho fundamental a la existencia. Pero esto no siempre ha sido así: por años hemos escuchado alusiones al pueblo mapuche con palabras como «conflicto», «atentados» o «zona roja», que parecen ser naturales en el marco de referencia construido por el habitante nacional promedio. No es objeto de este texto profundizar en las históricas reivindicaciones mapuche, pero es imposible no hacer al menos un guiño a algunos de los elementos socioculturales que se entrecruzan con las músicas populares.

En este capítulo busco explorar cómo la popularmente llamada «música ranchera»¹ ha transitado por *Wallmapu* —territorio

1 Se estila comúnmente en el país utilizar esta frase genérica, o bien simplemente el término «ranchera» para englobar todos los repertorios musicales

ancestral mapuche—, específicamente en comarcas al sur del Biobío, donde el cancionero mexicano por años ha marcado férrea presencia, coexistiendo entre la vida cotidiana y las tradiciones más arraigadas de sus habitantes, sumando en la actualidad variadas agrupaciones rancheras de origen mapuche. Hace poco más de ochenta años que en Chile penetró asertivamente la industria cultural mexicana, impactando con sus bienes a importantes segmentos de la población, básicamente mediante el influjo de los nacientes medios de comunicación de la época y las constantes visitas de las estrellas del cine y la canción del país del norte. Tan rotundo fue su éxito que rápidamente fue necesario replicar sus modelos a escala nacional, surgiendo hacia fines de la década de 1930 los primeros intérpretes locales del repertorio que era parte de las películas, instalando para siempre el cancionero mexicano en el colectivo nacional (González y Rolle, 2005; Catrileo, 2017).

La predilección por el cine mexicano y su época de oro se gesta en Chile a partir de 1937 con la exhibición en estas latitudes de la película *Allá en el Rancho Grande*, cinta dirigida por Fernando de Fuentes estrenada un año antes en México. Retrata un mundo rural mexicano similar a la realidad campesina chilena de entonces, matizada con canciones alusivas al amor, la juerga y la exaltación patriótica y machista, contribuyendo a conformar estereotipos rurales e imaginarios nacionalistas basados en la vida hacendada idílica y feliz (Miquel, 2019). La creciente

de raíz mexicana, así como para las canciones acomodadas y/o producidas en Chile bajo dichos parámetros, no estableciéndose diferencias sustanciales entre los géneros asociados a la tradición del mariachi y al conjunto norteño. Me refiero a ritmos como la polka, el corrido, el son, el huapango y sus asociaciones con la canción, el bolero, el vals y la cumbia. No confundir con el otro género también conocido como «ranchera», de gran popularidad en las zonas de Aysén y Magallanes.

demanda por estas historias y sus canciones se mantuvo inalterable durante toda la década de 1940, motivando la aparición de los primeros intérpretes chilenos que destacaron en el cantar mexicano: Guadalupe del Carmen y Los Hermanos Bustos. Estos artistas sentarán las bases de los formatos nacionales del mariachi urbano y el conjunto norteño a partir de las décadas de 1950 y 1960 respectivamente, incorporando gradualmente a estas músicas rasgos locales en cuanto a líricas y sonoridades, sumando exponentes, industria, audiencias e importantes niveles de venta de discos durante las siguientes décadas.

Con el cambio de siglo irrumpen nombres como el de María José Quintanilla, apoyada por la gran vitrina televisiva, y Los Charros de Lumaco, conjunto que renueva el cantar mexicano hecho en Chile con su estilo «tropical-ranchero» (Catrileo, 2017). Todas estas exitosas propuestas hoy nos permiten distinguir claramente tres vertientes dentro del cantar mexicano nacional: el formato mariachi, el estilo norteño y finalmente la tendencia tropical-ranchera, conformando un sólido panorama social, estético y sonoro que he denominado «Música Ranchera Chilena» (MRCh).

La música popular, entendiéndola como un repertorio mediatizado, masivo y modernizante, en palabras del musicólogo chileno Juan Pablo González (2013), se conforma tras asociaciones entre la tradición, la industria y políticas gubernamentales, sumando pluralidad de significados y aportes identitarios a sus audiencias. En este sentido, con la apropiación sistemática de *los méjico*², presenciaremos uno de los procesos pioneros de folklorización acaecidos en Chile (González y Rolle, 2005, p.

² Denominación coloquial muy utilizada en Chile, principalmente en sectores rurales, como sinónimo de música ranchera. Otra forma también recurrente de identificarla es con la frase «los charrasqueados», en clara alusión a *Juan Charrasqueado*, una de las canciones mexicanas más populares de todos los tiempos.

430; Dannemann, 1975, p. 81), hecho que ha contribuido eficazmente en la conformación de identidades múltiples durante sus diferentes periodos de desarrollo, transculturizando variadas prácticas, usos y resignificaciones.

Si bien este repertorio suele ser asociado históricamente a la ruralidad y los estratos populares, en este capítulo pretendo realizar una revisión preliminar de su apropiación por parte de diversos conglomerados mapuche, observando cómo sus modelos sonoros, socioculturales y performáticos se adaptan y/o aclimatan dentro de *Wallmapu*. Siguiendo la noción de «tercer espacio» planteada por el teórico Homi Bhabha (1994), como una zona de convergencia cultural donde los discursos hegemónicos y oficialistas permean ambivalentemente a diversas influencias, pretendo acercarme a la comprensión del proceso de hibridación de la música mexicana en Chile. La MRCh por años ha estado vigente en muchas comunidades indígenas, y hoy con la consolidación del estilo tropical-ranchero ha sumado a sus habituales textos —amatorios y festivos— problemáticas históricas relacionadas al pueblo mapuche. En adelante se revisan antecedentes que vinculan aspectos tradicionales y reivindicatorios de los mapuche con la música ranchera, que incluyen miradas que van desde lo poético-narrativo a lo testimonial, otorgando algunas pistas para comprender el uso de esta música en el mundo mapuche, así como la apropiación de sus códigos textuales, sonoros y estéticos como referentes válidos de identidad y resistencia cultural.

Al sur del Biobío

Recuerdo que en el año 2007 fui contactado por una escuela para ejercer como profesor de música en la precordillera del Biobío, y cuando tomé el bus en el terminal rural de Los Ángeles escuché algo nuevo: un frenético y repetido redoble, que al llegar al pueblo de Santa Bárbara seguía sonando majaderamente en los comercios y en las muchas cantinas del lugar. «Cómo dejar de amarte, mi vida cómo», repetía el pegajoso estribillo de la canción que más escuché ese año. Mi primer contacto con la cumbia ranchera-tropical y el conjunto Los Charros de Lumaco, piedra angular del estilo.

Asumidas funciones, constaté que lo escuchado de trayecto era una música completamente viva dentro de la comunidad, no tardando en familiarizarme con ella. Lo llamativo de aquella escuela era la convivencia entre estudiantes chilenos hijos de campesinos del sector, junto a niños y jóvenes *pewenche* —grupo variante mapuche de la cordillera—. Gracias a la naturaleza de la asignatura de música a mi cargo, comencé a profundizar en la cultura de estos últimos. Cierta día pedí a los niños que me cantaran canciones en *chedungun* —la lengua *pewenche*—, verificando que no conocían muchas y que más bien manejaban baladas de moda, cosas del entonces naciente reggaetón, y principalmente rancheras. Ahí reacciono y comienzo a entender la importancia de la música mexicana en su cotidiano.

La transculturización del cancionero mexicano en suelo mapuche es una realidad que se manifiesta con fuerza, pero constituye un asunto escasamente abordado por la academia, en contraste con la música tradicional o ancestral mapuche que es cubierta por variados estudios, destacando autores como Carlos Isamitt y María Ester Grebe, entre otros. En relación a la cultura mapuche, González (1993) señala que es un referente lejano

para el chileno urbano y que, citando a Isamitt, «las diferencias psicológicas entre el mapuche y el criollo no han permitido nunca enlazar ambas culturas» (p. 78). En efecto, la música chilena en sus muchas vertientes ha recogido e incorporado elementos mapuche. Desde las primeras óperas a comienzos del siglo xx, pasando por las sonoridades ocupadas por Violeta Parra y los músicos de la Nueva Canción Chilena, hasta los guiños recientes del rock y el rap, se han incluido rasgos indígenas en búsqueda, quizás, de un toque de autenticidad o de cierto mestizaje nacional sonoro, al sumar obras con timbres instrumentales y narraciones inspiradas en lo mapuche. Aparentemente este proceso no ha ocurrido a la inversa, al menos no con la notoriedad e insistencia del «rescate» de la música mapuche por parte de la cultura chilena. Es aquí donde emerge la música ranchera, la que logra penetrar el manto nacionalista de la música chilena y situarse en lo profundo de la vida mapuche, generando un arraigo de ya varias generaciones. Aquí mis interrogantes: ¿qué relaciones existen entre el gusto por la música ranchera y el ser mapuche?, ¿de qué modo esta música puede reflejar la realidad actual mapuche?, y ¿cómo esto influye en sus procesos identitarios?

Buscando posibles respuestas, podemos establecer nexos históricos entre el corrido mexicano, el *ül* —canto tradicional mapuche— y otras formas narrativas de transmisión oral mapuche. Para la investigadora nacional María López (2017), estas formas artísticas presentan fisuras debido a su carácter limítrofe y fronterizo, generando conflictos, «trasvasijos y transferencias» entre culturas obligadas a interactuar por circunstancias geográficas, tal como ocurrió con el romance entre el mundo cristiano y el Al-Andaluz de la España medieval, o con el corrido del noreste de México y sur de Estados Unidos de los siglos xix y xx (p. 98). López cita a la escritora chilena Lucía Guerra, quien sostiene que la adopción de la música ranchera en el mundo mapuche

se debe principalmente a las temáticas de violencia e injusticia narradas en las canciones, así como de «héroes que luchan por reivindicar a las víctimas de la miseria y de la desigualdad» (2017, p. 97). En el mismo sentido, el poeta *williche*³ Juan Paulo Huirimilla plantea que la posición de la música mexicana en el *Wallmapu* traza «un puente entre la memoria histórica y la memoria cotidiana» del pueblo mapuche y otras subculturas imposibilitadas al modernismo, actuando como anclaje entre lo cotidiano y la construcción de un mundo poético marcado por el mestizaje, el sincretismo y otras resignificaciones (2005a, p. 42). A juicio de este autor, la importante presencia de este cancionero obedece a la influencia continental de la Revolución Mexicana que, al ser abordada por la industria cultural, llevó al sur de Chile a recibir una importante producción de películas y canciones basadas en testimonios de revolucionarios, pérdidas de tierras, añoranzas de seres queridos, historias de caballos, entre otros tópicos, todos «con un amplio sentido de dramatismo» entre el campesino mexicano y el mapuche. Expone además el caso del *ngüneülün* —texto poético mapuche oral, de preferencia masculina, ampliamente elegíaco—, que tras su paulatina extinción y al no conocerse registros de hablantes que canten estas variantes de *ül*, ha sido reemplazado en muchas comunidades por la música ranchera, principalmente en sus temáticas como discurso plural de resistencia (2005a, pp. 40-41).

Otra arista común entre los cantos mapuche y el cancionero mexicano radica en la posición de menoscabo y desprecio, que al menos hasta el siglo XIX habrían mantenido estas expresiones sonoras por parte de las sociedades dominantes. En el primer

3 Grupo variante mapuche emplazado al sur de *Wallmapu*, asociado a las comunidades ubicadas en las regiones de Los Ríos, Los Lagos e incluso la isla de Chiloé.

caso, y según los investigadores Pozo, Canío y Velásquez (2019) en su texto *Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales* ñlkantun, existía anteriormente una visión de menosprecio marcada por juicios peyorativos sobre las manifestaciones sonoro-culturales mapuche, situación que habría mermado con el avance de las investigaciones musicológicas durante el siglo pasado. Los autores reivindican al ñll como una habilidad cultural que permite expresar vivencias y sentimientos, y, al igual que las fuentes escritas, reconstruir la historia (pp. 64-65).

En el ámbito de la música ranchera, he detectado que tanto en México como en Chile es catalogada por ciertos grupos como una «música menor», de bajo valor estético y carente de contenido. Como refiere el escritor norteamericano Elijah Wald (2001, p. 2), en México, este tipo de música es despreciada por intelectuales y jóvenes extravagantes que imponen las modas, ya que son consideradas como «un sonido no muy sensual, algo anticuado y de campo». Por su parte, Juan Ramírez-Pimienta (2013) comenta que en México rechazar músicas típicas como la norteña es «un mecanismo de inclusión al buen gusto, [que intenta] deslindarse de ser percibido como miembro [de] una supuesta clase baja (que en teoría, sería la única que consume esta música)» (pp. 12-13), así como también para alejarse del narcotráfico que ha sido vinculado a este estilo mediante los famosos narcocorridos.

En Chile también se percibe esta noción de que la «clase baja» sería la única que escucha *los méjico*, lo que podría remontarse a la apropiación de esta música principalmente por el inquilinaje campesino migrado hacia las urbes durante la primera mitad del siglo xx. Con el rápido crecimiento demográfico y económico nacional, éstos se constituyeron en la llamada clase trabajadora, que mantuvo el arraigo por las canciones mexicanas apelando a las nostalgias por el pasado rural, y también como una for-

ma de resistencia social al modelo imperante (Catrileo, 2017). Actualmente las recurrentes descalificaciones suelen venir de ciertos sectores sociales y académicos, pues al parecer la MRCh genera puntos de tensión simbólicos entre lo nacional y foráneo, así como entre lo urbano y rural, lo que se potencia con una supuesta carga «sensiblera» y «cebollera» que no siempre es bien vista, estigmatizando a sus oyentes e intérpretes. No obstante, demuestra su fuerza mediante su enorme difusión en medios radiales y plataformas digitales, la gran cantidad de cultores y la insospechada apropiación de audiencias al sur del Biobío, sumando últimamente además la patagonia argentina (Catrileo, 2017).

Las relaciones entre el mapuche y el chileno con el paso del tiempo parecen acortarse mediante diversos intercambios, mas Ramón Cayumil⁴ comenta que actualmente son pocas las instancias de convivencia y relaciones sociales en el marco de las prácticas culturales mapuche. Pese a esto, los sujetos buscan alguna forma de recrear ciertas prácticas culturales «donde, dependiendo de las circunstancias o contextos, emerge el *vlkantun*» (2001, p. 109). Desde su propia experiencia, Cayumil describe los espacios de musicalidad en el pasado, indicando que tras actividades comunitarias como los *mingakos*, se estilaba celebrar con *trutrukas*, *pifilkas* y percusión improvisada. Eran épocas sin luz eléctrica ni reproductores sonoros, donde «la gente era más creativa, más espontánea y más natural», sin «tanta imitación e intromisión de valores externos a la cultura», sentencia. Desde el declive de las faenas agrícolas y su posterior fiesta, continúa Cayumil, prima el trabajo individual y el cobro por mano de obra, espacio donde «la música mapuche simplemente ya no

⁴ Académico y músico que actualmente forma parte de Los Werkenes del Amor, conjunto musical referido más adelante en este capítulo.

es un elemento central ... siendo reemplazada por las cumbias, música sound, rancheras, etc.» (2001, p. 110-111).

La asociación entre el mundo mapuche y la música ranchera es muy nutrida y dinámica. A los ya mencionados ejemplos de vinculaciones poético-narrativas y elementos festivos a los que se le asocian, es importante mencionar los espacios simbólicos donde coexisten. Por ejemplo, hoy es muy común observar la relación comercial que se entreteje entre las comunidades que ofrecen sus productos en las ferias de ciudades y pueblos chilenos, forjándose otras instancias de intercambio y convivencia social en contextos no mapuche, como lo son las fiestas costumbristas municipales, las carreras de caballo, los torneos de fútbol, los beneficios y las cumbres rancheras, situaciones que de cierto modo favorecen la convivencia entre el mundo mapuche y el chileno, que en primera impresión opuestos, acercan posiciones mediante el uso y apropiación de esta música.

Los nexos entre la MRCh y *Wallmapu* se generan paulatinamente tras el acceso de los mapuche al cine mexicano. Ante la ausencia de salas de exhibición, en muchos casos, el papel crucial en la difusión de la música mexicana fue la naciente radiofonía, donde la radio a pilas conectó a sus audiencias con las canciones que acompañaban a las afamadas cintas. El largo alcance de sus ondas y lo económico de sus formatos, comparado con la compra de un gramófono o un tocadiscos, y sumado a la posterior aparición de programas exclusivos de música mexicana, favoreció el arraigo de este cancionero en el territorio (Catrileo, 2017). Durante la década de 1960 abundaron los programas de corte mexicano en emisoras de la Región Metropolitana, fenómeno que al poco tiempo se replicará prácticamente en todo el país. Como comenta Emilio Manquepán, músico del conjunto Los Príncipes del Norte, oriundo de Chesque Bajo en Villarrica, «las radios de Santiago llegaban de noche, casi justo para el programa mexicano de la

Colo-Colo [La Fiesta de México]. Todos lo escuchábamos, sobre todo mi mamá; para ella, era sagrado. También escuchábamos mucho al ‘Lecherito Mexicano’, en distintas radios de Temuco» (Rubilar, 2003).

Muchos de estos espacios radiales se han caracterizado por una pervivencia en el tiempo, y hasta hoy mantienen un fuerte vínculo con sus auditores, constituyendo un servicio importante a la comunidad donde se organizan campañas solidarias y emiten saludos y mensajes a distancia, acción crucial sobre todo en épocas pasadas donde las comunicaciones eran más precarias. Aún en varias emisoras se suele oír mensajes como «se comunica a la señora Rosa que su marido viaja en el bus de esta tarde, que lo vayan a buscar al cruce porque trae mercadería». Este tipo de recados comúnmente son alternados con las canciones de ídolos mexicanos como Antonio Aguilar —uno de los preferidos en la órbita mapuche—, ejerciendo importante influencia en trabajos poéticos de autores como Sergio Mansilla, Jaime Huenún o Bernardo Colipán (Huirimilla, 2005^a). En su libro *Palimpsesto*, Juan Paulo Huirimilla alude directamente en varios poemas al corrido mexicano y la canción ranchera, como ocurre con *El ojo de vidrio*, canción y película homónima protagonizada en los años setenta por Antonio Aguilar y Flor Silvestre. Otros ejemplos de emblemáticas canciones utilizadas por Huirimilla en sus obras son *Gabino Barrera* en «Sincronía», *El hijo desobediente* en «Taberna Pantera Rosa», y *Paso del norte* en «Bar Tirol» (2005b).

Dos de los conjuntos chilenos intérpretes del estilo norteño-mexicano que emergen con fuerza a partir de la década de 1970 en *Wallmapu*, son Los Manantiales de Osorno y Los Reales del Valle de Paillaco. Ampliamente difundidos y comúnmente versionados por parte de músicos contemporáneos de la MRCH, han logrado gran reconocimiento en el mundo mapuche, como

fue el ovacionado homenaje a Los Manantiales durante el Festival *Rapa Makewe* versión 2018, instancia que a mi juicio es el espacio difusor de música mapuche más importante de La Araucanía en la actualidad. En el caso de los paillaquinos, destaca su «cumbia sureña» *Rosita y el dormilón*, escrita por Juan Álvarez Miranda y grabada en 1976, que incorpora el mapudungun en su pegajoso estribillo: «Era un pajarito *nielay nge* [no tiene ojos], *nielay wün* [no tiene boca], *nielay namun* [no tiene pies], lo buscaba asustadita, porque siempre *witraley* [está parado]», reafirmando además las letras alusivas a cuestiones sexuales y «de doble sentido» como uno de los ejes temáticos recurrentes en la MRCh. También Los Reales del Valle suman a su repertorio canciones que reflejan las situaciones de su entorno, como es el caso del corrido titulado *Lago Maihue*, que narra la catástrofe que afectó a la comunidad indígena de Rupumeica Bajo, donde perecieron diecisiete personas el año 2005; su última estrofa reza «¿por qué hay que esperar tragedias pa' corregir los problemas?, ¿por qué será que el humilde paga las fallas ajenas?, se preguntan los *williches* sin consuelo pa' sus penas».

En los últimos años el vínculo mapuche-ranchero se estrecha tras la explosión del conjunto Los Charros de Lumaco y su estilo tropical-ranchero, propuesta que emerge en territorio mapuche entre Chile y Argentina, debido a los periplos de su autodenominado creador Marcio Toloza, oriundo de Lumaco, quien trabajó por años como temporero en zonas de Neuquén y Río Negro en la patagonia argentina (Tobar, 2017). Tras la exitosa aparición de su agrupación el año 2003, se inició una tendencia que incentivó la conformación de muchos grupos similares, debido a factores como la alta demanda de esta música, una aparente simplicidad interpretativa y lo económico del formato instrumental basado en teclados programados. A partir de ese entonces, son algunos medios de prensa escrito y últimamente las redes sociales quienes

dan cierta vitrina a la MRCh cultivada al sur del Biobío. Cito al respecto parte de un reportaje del Diario Austral de Temuco:

Hablar de música ranchera en nuestra Novena Región, es tocar un tema casi institucional... resulta imposible imaginarse un festival... sin la presencia de un grupo de estas características. Sin ir más lejos, el folclor nacional, en tierras rurales de nuestra región, envidiaría tener la popularidad que sí tiene la música mexicana. Tanta es la aceptación, que ya se habla de ranchera chilena, aquella que se desprendió de su origen norteamericano, y adoptó propiedades criollas. (Zapata, 2006)

Actualmente, La Araucanía es la zona que cuenta con más bandas cultoras de MRCh en el país, donde prácticamente la totalidad de sus comunas cuenta con más de un conjunto intérprete del estilo (Catrileo, 2017). Álvaro Oporto, acordeonista de Los Charros de Lumaco, declara que tras el éxito alcanzado por ellos «han surgido infinidad de grupos... mínimo unos cuatrocientos en la Novena Región» (UfroMedios, 2015). Esta indiscutida afición por la música ranchera es posible palparla, por ejemplo, en la Feria Pinto de Temuco, punto neurálgico de abastecimiento y lugar de coexistencia diaria entre el habitante urbano, el campesino y el mapuche. Acá *los méjico* forman parte del paisaje sonoro del lugar, donde sus melodías brotan desde los altoparlantes de comercios, cocinerías y wurtlitzers de bares, y los kioscos de diarios y revistas ofrecen películas mexicanas y discos originales de grupos rancheros nacionales. Hasta antes de la actual pandemia sobrevivía allí la única disquería formal de la comarca, la cual justamente se especializaba en música ranchera. Como se aprecia en la Imagen 1, hoy es posible acceder

a improvisadas tiendas callejeras que desde la cuneta ofrecen CDs y pendrives a partir de los mil pesos chilenos.



Imagen 1. Venta de música ranchera callejera en Feria Pinto de Temuco.

Hoy la cumbia ranchera-tropical es una de las músicas más escuchadas en Chile. Ritmo que, si bien comparte una matriz mexicana en cuanto a estéticas y sonoridades con otros géneros de México, representa la renovación del estilo ranchero nacional, recogiendo herencias del mariachi y la música norteña, prin-

principalmente textuales y estéticas, mas su sonoridad se percibe renovada al utilizar bases pregrabadas, acomodados de tempo y energéticas animaciones (Catrileo, 2019). En la actualidad destaca tanto por su dimensión bailable y festiva, como también por sus incipientes referencias identitarias locales y mecanismos de resistencia cultural en amplios sectores indígenas, principalmente en las provincias de Arauco, Biobío, Malleco y Cautín. A continuación se revisarán algunos ejemplos que vinculan esta música con la crítica social y la denuncia, una de sus dimensiones que con los años ha comenzado a tomar notoriedad, y que valida a la MRCh como herramienta portadora de discursos reflexivos y reivindicatorios.

Luchas de resistencia

Dentro del proceso de formación de las naciones modernas en América Latina a partir del siglo XIX, muchos de sus gestores provenientes de las élites económicas y políticas de los nacientes países, verán en las culturas indígenas escollos a las ideas liberales de progreso amparadas en el capitalismo como eje central de la modernidad, siéndoles atribuibles a estas sociedades nativas características de inferioridad, condenándolas a la extinción o bien a la asimilación forzada dentro del nuevo orden dominante (De la Cadena y Starn, 2010). Este intento de homogenización llevado a cabo por la mayoría de los estados-nación encontró eco en nuestro continente a través de la idea del mestizaje, proceso que por décadas se ha desarrollado irregularmente, pues la indigeneidad se continúa vinculando con «el atraso, la ruralidad y el analfabetismo, ubicándola en oposición a la modernidad, la urbanización y el alfabetismo, las metas deseadas de desarrollo» (De la Cadena y Starn, 2010, p. 16), iniciándose así un proceso

de «blanqueamiento» prácticamente en todo el continente bajo una falsa idea de progreso y prosperidad.

Chile no estuvo fuera de esta tendencia, ejemplo de ello es la campaña militar de ocupación del *Wallmapu* por parte del estado chileno hacia 1860. Periodo denominado de forma eufemística como «Pacificación de La Araucanía», acción armada que se resume en el aniquilamiento de la población, el despojo de sus bienes, territorios, lenguas y religión, así como el desconocimiento de los acuerdos heredados de la época de la corona española (Toledo, 2005; Pairicán, 2015). El historiador Jorge Pinto se refiere a este proceso como la exclusión de los mapuche del proyecto republicano, enfatizando que desde la «pacificación» la idea era extinguirlos, incorporándolos al pueblo chileno bajo precarias condiciones de vida. A partir de mediados del siglo pasado, agrega Pinto, los diferentes gobiernos chilenos han buscado conservarlos, respetando su condición mapuche, pero transformándolos en «campesinos renovados» que aporten a la producción nacional (2015, p. 13). En el mismo sentido, el sociólogo Bernard Jeannot sentencia que el sistema rural chileno estatal «ha buscado siempre la desaparición del mapuche como entidad étnica diferente» (1972, p. 11), incorporándolo al subproletariado campesino bajo las mismas políticas y tratos. Tras décadas de atropellos y en plena democracia, el gobierno chileno continúa realizando acciones cuestionables como la autorización de la construcción de tres centrales hidroeléctricas en la zona *pewenche* de Alto Biobío. Aunque muchas voces se alzaron en defensa de la naturaleza y de las tierras ancestrales, las familias de igual forma fueron expropiadas hacia terrenos infértiles.

A fines de 1997, ocurre un hito relevante en la historia mapuche reciente, con la quema de tres camiones de la empresa Forestal Arauco en la comuna de Lumaco, hecho que para Fernando Pairicán marca «un antes y un después» en la lucha

mapuche, al utilizar la violencia política como protesta contra el capitalismo y siglos de opresión y racismo, dando paso a una nueva etapa de conflictos arrastrados hasta hoy en busca de la autodeterminación (2015, p. 156). Durante noviembre de 2004, en su intervención ante el Comité de derechos económicos, sociales y culturales de Naciones Unidas en Ginebra, el *werken* Juan Pichún declaraba: «La constante invasión y colonización del territorio mapuche por el ejército chileno y ahora por empresas transnacionales (forestales, hidroeléctricas, turismo, pesqueras y carreteras), ha significado la pérdida del 95% de las tierras ancestralmente ocupadas por nuestro pueblo» (2004). De esta forma, Pichún —hoy *longko* de la comunidad Temulemu y vocero de los presos políticos mapuche— visibilizaba internacionalmente las problemáticas indígenas que aún siguen afectando el territorio. La familia Pichún adquiere así relevancia como símbolo de las luchas por la recuperación de tierras en Malleco, y, como veremos más adelante, en lo musical como integrantes de la banda Los Werkenes del Amor.

Como se ha dicho, la expansión desmedida del sector forestal es otro flagelo que ha impactado en la estructura productiva mapuche, problemática arrastrada desde la reforma agraria, acrecentada bajo la dictadura e impulsada dramáticamente hasta nuestros días. A inicios de este siglo, como ilustran los geógrafos Garín, Albers y Ortega, en el caso de la comuna de Lumaco, la superficie con plantaciones forestales se triplicó, mientras que el uso agropecuario descendió a la mitad, desencadenando pobreza, baja escolaridad y una fuerte emigración rural debido al desempleo (2009, p. 162), condenando a muchos habitantes de la zona Arauco-Malleco al peligroso trabajo forestal como única alternativa de subsistencia. En ese sentido, la publicación *¡Xipamün Pu Ülka!* —traducida como «Váyanse los codiciosos»— expone que son muchas las personas que han pasado por tragedias y

humillaciones por parte de la Forestal Mininco, de los cuales solo un tercio posee contrato (Pu lov y comunidades lavkenche en resistencia, 2017). Además de denunciar las precariedades del personal contratista, recuerdan el tristemente célebre incendio acaecido el año 2012, donde murieron siete brigadistas en La Araucanía:

A pesar de todo el show mediático... del gobierno, los sobrevivientes fueron abandonados por la empresa, los únicos que ganaron fueron los Charros de Lumaco con su canción que fue un éxito para ellos, pero... no dicen que la displicencia de Mininco en esa tragedia fue el motivo por el que muchos se juraron nunca volver a trabajar para las empresas (Pu lov y comunidades lavkenche en resistencia, 2017, p. 54).

A continuación, un extracto del texto de la aludida obra, la cumbia ranchera *Los héroes del bosque*, popularizada por Los Charros de Lumaco, publicada un año después de lo ocurrido:

Huyendo de la pobreza, en un día 5 de enero,
salieron siete titanes, para combatir el fuego.
Atrapados por las llamas, fundidos en un abrazo,
volaron como almas libres, junto a Dios en su regazo.
Los siete muchachos, perdieron sus vidas,
hoy lloran sus madres, su triste despedida.
El fuego maldito, quemó sus corazones,
pero grabó en la historia, a los héroes del bosque

Tras esta tragedia desatada en el fundo Casa de Piedra en Carahue, el gobierno rápidamente anunció acciones legales calificando el incendio «de naturaleza terrorista», juzgando a

priori a grupos mapuche, pese a que el informe de bomberos adjudicaba como posible causa del siniestro la elaboración artesanal de carbón, labor típica en la zona durante el verano. En su reportaje para el diario *La Tercera* la periodista Karen Hermosilla (2012) señalaba que la emergencia no fue combatida por expertos, y que Forestal Mininco improvisó frente a la tragedia, poniendo en riesgo vital a personal subcontratado, reactivando un antiguo debate sobre la profesionalización del combate a estas emergencias. Una vez más se instalaban las controversias y pugnas en redes sociales entre diversos actores y habitantes de *Wallmapu*, mientras la cumbia ranchera de Los Charros de Lumaco sumaba reproducciones y ovaciones.

Acordeones de activismo

Con respecto a muchos de los cultores rancheros al sur del Biobío y sus repertorios, recurrentemente he escuchado en mis periplos por la región frases como «todos los grupos suenan iguales», o bien que sus canciones «no aportan nada». Entre muchos consultados, prevalece la idea de que la música ranchera carece de contenido, y por lo tanto de importancia. Si bien es cierto que predominan las temáticas amorosas y sufridas, existen también algunos casos interesantes dentro de este repertorio que incorporan reivindicaciones y/o problemáticas sociales. Un ejemplo es el reconocido cantor de La Araucanía René Inostroza, quien a mediados de la década de 1980 alcanzó importante difusión mediática con su performance campesina. Inostroza no es un artista ranchero propiamente tal, ya que en su dilatada discografía suele presentar un repertorio variado compuesto de valsés,

guarachas, cuecas y correteados⁵, pero asume explícitamente la importante influencia mexicana en su formación y entorno. «Creo que siempre el cantor si no es sensible a las cosas que le ocurren a su país, a su pueblo, a su comunidad campesina, entonces no es cantor, pienso yo», declara Inostroza en la introducción de *A tono*, correteado que forma parte de su disco «Entre arado y canto» de 1990. La placa además contiene otro correteado titulado Árboles que se van, canción que de cierto modo presagia la problemática forestal actual de la zona, la que reza en parte de su texto que «el árbol tan altivo de pronto se cayó, la gente del dinero con plata lo compró, las grandes arboledas de pronto no estarán, el sur del continente muy triste quedará».

Como ya fue señalado, una de las recurrentes reclamaciones mapuche es el de las recuperaciones de tierra, lo que se suma en estas últimas décadas al tema de la invasión de las forestales. Dentro de estos ámbitos las situaciones más mediáticas se relacionan con la quema de predios y maquinarias, principalmente en las zonas de Arauco y Malleco. Al respecto —y no con menos entredichos—, hace un par de años la banda ranchera oriunda de Angol llamada Los Trovadores del Rancho lanzaron su canción «Sentimiento de camionero», cumbia ranchera-tropical que reinstaló a través de la música el debate entre el estado, los empresarios forestales y las comunidades. A continuación, un extracto de la obra:

5 Reelaboración del corrido mexicano en Chile, que también suele denominarse como «corretiao» o «correteao» por parte de intérpretes campesinos y agrupaciones de proyección folklórica, como el mencionado Inostroza, El Clavel, Lalo Vilches y Los Chacareros de Paine, entre otros. Sus principales características, desprendidas de su raíz mexicana, se asocian al uso preponderante de la guitarra acústica en melodías y armonía, junto al uso del tormento asociado a su mayor velocidad interpretativa.

Del cerro vienen bajando, viajando los camioneros,
el corazón en la mano, que vienen los comuneros.

La vida del camionero, se puso muy complicá,
nervioso detrás de un volante, y los comuneros atrás.
El respeto aquí en el sur, de a poco se está perdiendo,
en frente e' carabineros, los camiones están ardiendo.

Desde el primer día de su difusión en YouTube, escribía el semanario capitalino *The Clinic Online* en el 2017 que la mentada canción generaba polémicas, al relatar «las penurias que viven los camioneros en el sur a los que les queman los camiones». Tras los llamados «atentados incendiarios», varias autoridades y comuneros mapuche han sido perseguidos e incluso asesinados, transformando a *Wallmapu* en un foco de discrepancias. En éste ambiente enrarecido y de permanente controversia, la música ranchera de a poco comienza a tomar protagonismo en el plano del activismo. Hoy existen agrupaciones jóvenes que reivindicán aspectos históricos y sociales de la cultura mapuche, a través de propuestas musicales que combinan elementos icónicos indígenas y rancheros. Es el caso del dúo Los Fusileros de Panguipulli, donde su director musical Martín Ñancupán declara en una actuación:

[No] podemos quedarnos ajenos a lo que... afecta a nuestras autoridades ancestrales *machis* detenidos y hermanos [como al] ataque transnacional en territorio *huilliche*, la amenaza latente de... hidroeléctricas en tierras sagradas y la expropiación de un paisaje natural, como mapuches nos vemos todos perjudicados (como se citó en Collinao, 2013).

En uno de los sectores más azotados por las hidroeléctricas en Chile, el ya mencionado sector de Alto Biobío, encontramos

al grupo Los Arrieros de Alto Biobío, conjunto tropical-ranchero originario de la comunidad de Cauñicú, conformado por tres hermanos *perwenche* que a partir del año 2005 inician una exitosa carrera grabando discos con sugerentes títulos como «Siguiendo Huellas» (2009), «Tierras Lejanas» (2011) y «Mi pueblo ancestral» (2014). De este último trabajo presento parte del texto de la canción homónima:

Traigo de la cordillera, una emotiva canción,
es una canción sincera, cantada del corazón.
Vengo de familia humilde, el esfuerzo es mi valor,
mi vida es diferente, respeto mi cosmovisión.
Qué alegría es ver levantar, a mi pueblo ancestral,
seguir con la juventud, una historia nueva se contará.
Nuestros hijos encargados, se deben considerar,
alimentar la esperanza, que nuestro pueblo renacerá.

Otra arista relevante de éste conjunto *perwenche* se relaciona con su condición de «cristianos», como se autodenominan las personas que profesan la religión evangélica-protestante. En mis recorridos por la comarca, he constatado que la presencia de la iglesia evangélica es mayoritaria, convirtiéndola además en un importante centro de actividad musical donde los niños tempranamente son incentivados a la práctica instrumental y al canto colectivo. Por eso no es de extrañar que Los Arrieros evoquen su espiritualidad mediante versos como «solo sé quererte, quererte, quererte, con todas las fuerzas que el Señor me da», en su versión en clave de cumbia para «Solo sé quererte» de Pedro Bustos, canción grabada anteriormente por Ramón Rimac y Los Luceros del Valle, entre otros.

La presencia de la cultura ancestral es posible apreciarla en el uso del vestuario que utiliza el conjunto, mezclando sombreros

norteños mexicanos con mantas tejidas a telar *perwenche* (ver Imagen 2). También con la apropiación del mapudungun en su versión de la ya mencionada «Rosita y el dormilón», grabada por Los Reales del Valle en la década de 1970, ahora llamada «Rosita tiene», acomodada al tempo de cumbia ranchera-tropical.

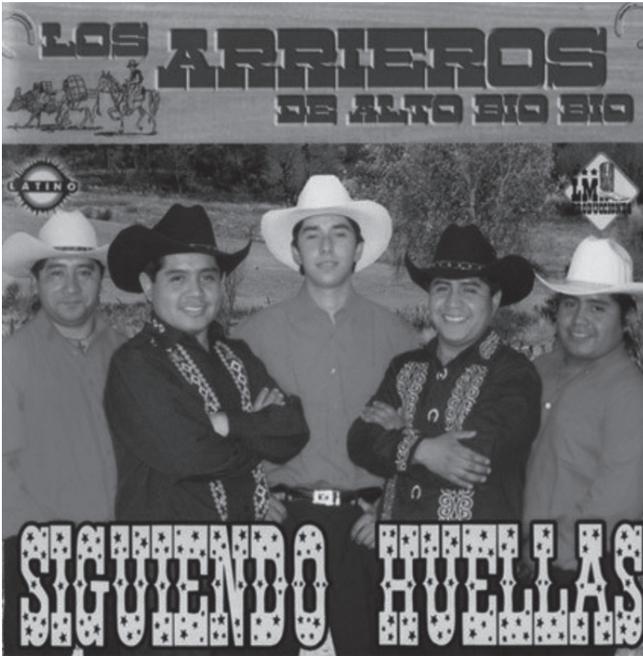


Imagen 2. Los Arrieros de Alto Biobío.

Foto de la carátula del disco *Siguiendo Huellas*.

En este nuevo ritmo, el activismo mapuche no se limita exclusivamente a lo sonoro. Un ejemplo a considerar lo proporciona el conjunto Los Lumaquinos Alegres, quienes basan sus canciones en temáticas amoratorias, pero también se apropian de elementos indígenas y campesinos al grabar videoclips en pleno

campo, posando sobre yuntas de bueyes o dentro del fogón en un *ruka*. En la misma tendencia, existen agrupaciones jóvenes como Los Súmbale Castizo y Los Peñis del Sur, que sumado al uso del mapudungun, utilizan en su imagen performativa símbolos de kultrunes, pewenes⁶, chacanas⁷ y otros artilugios mapuche, como se aprecia en la Imagen 3 y 4.

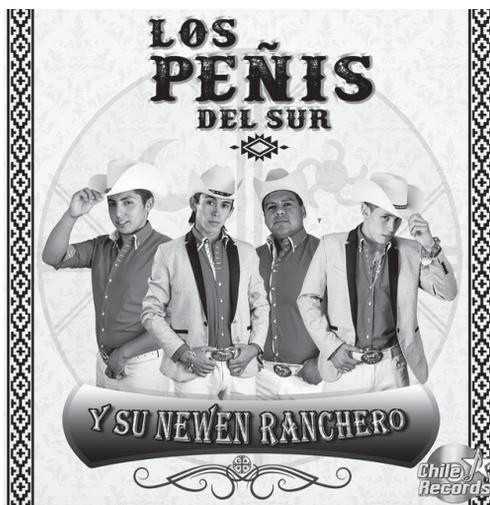


Imagen 3. Carátula del disco debut de Los Peñis del Sur de 2018.

6 El pewen es un árbol típico de *Wallmapu*. Es considerado una especie sagrada por los *pewenche*, quienes lo ocupan para diversas faenas productivas, siendo su fruto el piñon, un alimento esencial dentro de la dieta de este conglomerado. También el pewen es conocido como araucaria.

7 Símbolo típico en iconografía textil mapuche. Se trata de una figura tipo cruz escalonada, también conocida como cruz andina, con importante presencia en otras culturas originarias de América.

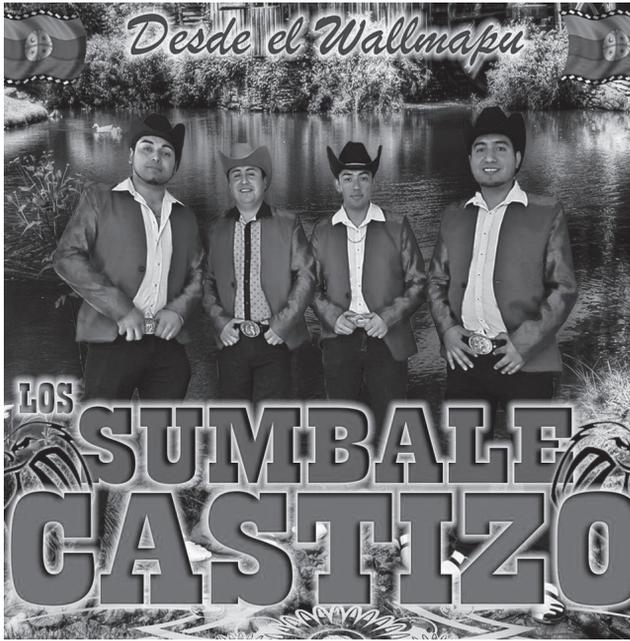


Imagen 4. Afiche promocional de la agrupación
Los Sumbale Castizo.

El conjunto tropical-ranchero Los Peñis del Sur además de apropiarse de elementos de la iconografía mapuche, reivindica activamente las reclamaciones indígenas en sus shows en vivo y sus publicaciones en redes sociales. Si bien su repertorio mantiene la línea de las bandas del estilo, generalmente adaptaciones de clásicos mexicanos y baladas acomodadas al tempo de la cumbia ranchera-tropical, han incorporado en el último tiempo la canción *No despierten al león*, donde abordan explícitamente las problemáticas que afectan al campesino mapuche. «Ojo con esto señores, no despierten al león, porque con tanto atropello,

el vaso se rebalsó, después no digan ustedes, que el terrorista soy yo», repite su estribillo.

Ante el predominio de la temática amorosa y festiva en la mayoría de la música que nos ocupa, pero percibiendo la apertura gradual del género hacia las temáticas sociales y de denuncia, consulté con Juan Castro Trecanao del conjunto Los Súper Ritmo 7 del sector de Porma, en la comuna de Teodoro Schmidt. Al respecto el músico *lafkenche*⁸ establece claras diferencias entre los grupos «consolidados» y de menor trayectoria, señalando que en estos últimos existiría cierto temor en cantar crítica social, «pues acá todos los productores son de derecha y no pescan esos temas, salvo que sea un grupo ‘grande de la movida’, a esos les aguantan que canten lo que quieran, porque atraen gente y la plata». De igual forma, Castro asiente en la tendencia declarada por muchos al señalar que esta música «es más para bailarla, pues hay otras músicas para hacer denuncias» (Juan Castro, comunicación personal, 8 de agosto de 2019). Sin embargo, Castro ha incursionado como autor y compositor dando vida a su canción «Leyes malditas», que aborda explícitamente la crítica social:

Con su permiso señores, vengo a contarles mi historia,
esto que a mí me ha pasado, por haber sido honrado,
yo quiero que sepa el mundo, lo que las leyes han logrado.
Fui vendedor ambulante, vendía lo que el campo me daba,
no era mucho por cierto, pero pa’ comer me bastaba,
leyes malditas han sacado, con la colusión han ganado,
la mafia está en el Estado, y hasta la policía ha robado.

8 Denominación para el grupo variante mapuche emplazado en las franjas costeras de *Wallmapu*. Contempla los sectores de las provincias de Arauco, Malleco y Cautín.

aquí golpeamos al latifundista, como a los gringos también las
/ forestales.

Ya a partir de su nombre Los Werkenes —«mensajeros» o «voceros» en mapudungun—, la banda anticipa su línea editorial, donde a través de títulos como «Lamgencita», «Allanamiento», «Prende la mecha mi amor» y «Porque soy moreno», dejan claro sus ideales: «Son historias de resistencias, de campesinos mapuche que se enfrentan a la policía que está al servicio de las forestales; de un amor que no se extingue... De una épica, hasta hace poco, invisibilizada», añade el periodista Felipe Montalva (s/f), sobre el conjunto que define su propuesta como «cumbia mapuche rebelde», y que por estos días se encuentra finalizando su debut discográfico.

Reflexiones Finales

En este capítulo se ha discutido cómo repertorios, estilos y géneros mexicanos han logrado posicionarse en las preferencias de amplios sectores mapuche. Una música fraguada a partir de tradiciones y actores foráneos, que logra introducirse con éxito en el país desde inicios del siglo pasado, encontrando rápida aceptación por una parte importante de la población que, de diferentes maneras, se identifica con su cancionero. Gracias a esta identificación, propiciada inicialmente por la industria del cine mexicano y su época de oro, fue posible acceder a una importante cantidad de bienes culturales, principalmente películas y canciones con un tópico recurrente: las historias amorosas dentro de la vida hacendada y la legitimización de personajes vinculados al campo y la ruralidad. Otras aristas como la exaltación a la patria y el territorio, sumando rasgos machistas, juergas y expresiones

de fe, colaborarán en la construcción arquetípica del mexicano mediante las repetitivas temáticas y discursos de los filmes que dominaban en preferencias a mediados de la anterior centuria, canonizando a su vez a las estrellas del cancionero mexicano.

Las tramas y canciones que se presentaban en las cintas comenzaron a quedar en la retina de los públicos espectadores y auditores, al punto de transformar aquellas historias como propias, fomentando la pronta y necesaria conformación de conjuntos chilenos intérpretes de aquel repertorio, denominado en estas latitudes como música ranchera. En Chile, la apropiación de este cancionero es un claro fenómeno de hibridación musical y cultural, pues a sus características propias en México, se le suman a su arribo nuevos rasgos que le harán adquirir un carácter único, especial e identitario chileno, sobre todo en las temáticas de sus obras, que rápidamente han pasado a formar parte del acervo cultural local.

Este texto ha intentado acercarse a la comprensión sobre cómo la música ranchera, durante sus diversas épocas de desarrollo en Chile, se ha convertido en un repertorio de gran arraigo en el mundo mapuche, grupo que a pesar de mantener férreamente sus costumbres e identidad ha incorporado esta música a través del paulatino acceso a los medios de comunicación, especialmente la radio, que durante décadas ha llegado a diversas comunidades. ¿Cómo se explica en pleno siglo XXI que un niño de la cordillera de Nahuelbuta reconozca como su héroe a un soldado revolucionario mexicano como Gabino Barrera?¹⁰ La presencia de *los méjico* en la población mapuche no es un fenómeno aislado: se encuentra

¹⁰ Historia presentada en el documental *¿Con qué sueñas?*, donde se muestra la vida de un niño de ocho años en la Cordillera de Nahuelbuta, emitido por Televisión Nacional de Chile el año 2010.

enraizada en las comunidades y gracias al advenimiento de la industria musical y comunicacional, ha logrado permanecer por generaciones, al punto de coexistir con las músicas tradicionales, incluso logrando reemplazar algunas formas de ùl.

Creo firmemente que la música ranchera ha contribuido en acercamientos entre las culturas campesina-chilena y mapuche, pues he visto a muchos colonos y comuneros en variados sectores del *Wallmapu* que comparten el gusto por este cancionero, coincidiendo en espacios y dispositivos donde se presenta y difunde, situación que nunca logró la llamada música típica chilena. Indicadores como la alta rotación radial de los distintos estilos de música mexicana, principalmente desde el Biobío al sur, el importante número de ventas en discos y otros formatos, las constantes presentaciones de sus cultores en múltiples escenarios de la comarca, y la aparición de muchas agrupaciones en territorio mapuche, nos dejan en claro que la música ranchera es la que domina en preferencias.

Esta música reterritorializada, de a poco comienza a emerger como una opción para expresar las sensibilidades y requerimientos del pueblo mapuche, traspasando su utilización como mero entretenimiento. El llamado «tercer espacio» de Bhabha (1998) se traduce a estos contextos en modelos de resistencia y cruces culturales ante el control hegemónico chileno y transnacional de los grupos de poder que actúan en territorio mapuche. En ese sentido, emergen rasgos activistas que utilizan la música ranchera como vehículo portador de sus discursos, significados y reivindicaciones, como demostramos mediante las diversas propuestas artísticas que desarrollan los cultores mencionados. Este texto titulado «Con sentimiento y rebeldía», pretende a través de sus líneas, visibilizar una expresión sonora que predomina en *Wallmapu*, pero que curiosamente no suele ser tomada en cuenta por los estudios de las músicas en Chile;

al contrario, que genera rechazo y es mirada con desdén, debido probablemente a: su asociación con el trabajador-campesino, por ende a un supuesto mundo de pobreza y precariedad; su carácter extranjero, contrario a las políticas de apoyo a «nuestra» música; o a su sola asociación como «músicaailable», carente de contenido, fácil de interpretar y de audiencias marginales y/o periféricas al modelo. Sin embargo, existen voces que desde la educación y el activismo valoran y revitalizan el uso de este repertorio, como plantea el educador tradicional del Liceo de Ralco, Néstor Queupil:

La música ranchera tiene relación con nuestros padres y abuelos, pues tiene gran presencia en sus gustos... una música que yo escuchaba desde niño, y ahora en la actualidad, mi generación, escucha lo más nuevo basado en los Charros [de Lumaco], sin renegar de lo clásico como Los Manantiales... esta música nos permite vivir el día a día y a mi juicio nos inyecta una cuota de alegría. (Néstor Queupil, comunicación personal, agosto 2015)

Miradas jóvenes como la de Queupil alientan a seguir conociendo más sobre lo que esta música produce en *Wallmapu*, territorio que avanza firme hacia la autodeterminación y el reconocimiento dentro de los estados chileno y argentino, proceso que la música que nos convoca de cierto modo también atraviesa.

Referencias

- BHABHA, HOMI. (1998). *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- CATRILEO, PABLO. (2019). Redobles más allá del Biobío: la cumbia ranchera-tropical en el Centro-Sur de Chile. En *Actas de la XXIII conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX jornadas argentinas de musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* (pp. 54-65).
- _____. (2017). ¡Y Como Dice! Un panorama de la música ranchera en Chile y sus conformaciones identitarias entre el Biobío y La Araucanía [Tesis de magíster]. Universidad Alberto Hurtado.
- CAYUMIL, RAMÓN. (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 magíster]. Universidad Mayor de San Simón.
- COLLINAO, EDGARDO. (26 de febrero de 2013). Grupo ranchero Los fusileros de Panguipulli hizo llamado a la libertad de los machis y presos mapuches. *Fütawillimapu*. <http://futawillimapu.org/archivo/2013/02/26/grupo-ranchero-los-fusileros-de-panguipulli-hizo-llamado-a-la-libertad-de-los-machis-y-presos-mapuches/>
- DANNEMANN, MANUEL. (1975). Situación actual de la música folklórica. Según el «Atlas del folklore de Chile». *Revista Musical Chilena*. 29 (131), 38-86.
- DE FUENTES, FERNANDO. (DIRECTOR). (1936). *Allá en el Rancho Grande* [Película]. United Artists.

- DE LA CADENA, MARISOL. Y STARN, ORIN. (2010). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GARIN, ALAN., ALBERS, CHRISTOPH. Y ORTEGA, EVELYN. (2009). Las expresiones de la ruralidad en la región de la Araucanía. 1997-2007. *Revista Anales*, 160-168.
- GÓMEZ, PAULA. (Directora). (2010). ¿Con que sueñas? [Cortometraje]. Mi Chica Producciones.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- _____. (1993). Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche. *Revista Musical Chilena*, 55 (195), 38-64.
- HERMOSILLA, KAREN. (5 de enero de 2012). Chile: Incendio en Carahue deja 7 brigadistas muertos. *La Tercera*.
- HUIRIMILLA, JUAN PAULO. (2005a). *Etnopoesía y poética intercultural en la cosmovisión huilliche*. Ñuke Mapuförlaget.
- _____. (2005b). *Palimpsesto*. Santiago: LOM.
- JEANNOT, BERNARD. (1972). El problema mapuche en Chile. *Cuadernos de la realidad nacional*, 14, 5-14.
- LÓPEZ, MARÍA. (2017). Yo vengo a cantar un corrido: el salteador de caminos en la poesía mapuche williche. *Revista Chilena de Literatura*, 95, 85-105.
- LOS ARRIEROS DE ALTO BIOBÍO. (2014). Mi pueblo ancestral [Canción]. En *Mi pueblo ancestral*. LM Producciones.
- _____. (2011). Sólo se quererte [Canción]. En *Tierras lejanas*. LM Producciones.

- LOS CHARROS DE LUMACO. (2015). Los héroes del bosque [Canción]. En *La nueva fiesta de Los Charros*. Master Media.
- LOS PEÑIS DEL SUR OFICIAL. (25 de julio de 2019). *No despierten al león* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=4Qw7GHBRX78>
- LOS REALES DEL VALLE. (2006). Lago Maihue [Canción]. En *La presidenta*. Tekyla Records.
- (1975). Rosita y el dormilón [Canción]. En *De parranda*. Asfona.
- LOS SÚPER RITMO 7. (2018). Leyes malditas [Canción]. En *Sonríe, sonríe que te ves muy bien*. Play Producciones.
- MIQUEL, ÁNGEL. (2019). Exhibición y recepción del cine mexicano en Santiago de Chile, años treinta. En M. Villarroel (Ed.), *Cine chileno y latinoamericano. Antología de un encuentro*. Santiago: Edición de la Cineteca Nacional de Chile.
- MONTALVA, FELIPE. (s/f). Alta tensión en el paraíso. *Revista Anfibia*. .
- PAIRICÁN, FERNANDO. (2015). Weuwaiñ: La invención de la tradición en la rebelión del movimiento mapuche (1990-2010). En J. Pinto e I. Goicovic (Eds.), *Conflictos étnicos, sociales y económicos: Araucanía 1900-2014* (pp. 187-214). Santiago: Pehuén.
- PICHÚN, JUAN. (2004). Señor Presidente. *Azkintuwe*. https://issuu.com/azkintuwe/docs/azkintuwe_11
- PINTO, JORGE. (2015). Introducción. En J. Pinto e I. Goicovic (Eds.), *Conflictos étnicos, sociales y económicos: Araucanía 1900-2014* (pp. 11-15). Santiago: Pehuén.
- POZO, GABRIEL., CANÍO, MARGARITA. Y VELÁSQUEZ, JOSÉ. (2019). Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales

ülkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX). *Resonancias*, 23 (45), 61-89.

PU LOV Y COMUNIDADES LAVKENCHE EN RESISTENCIA. (2017). *¡Xipamiin Pu Ülka!*. Lafkenmapu: Libros del perro negro.

RAMÍREZ-PIMIENTA, JUAN. (2013). Música norteña mexicana. En L. Montoya (Ed.), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto* (pp. 11-15). México D.F.: INAH.

RENÉ INOSTROZA. (1990). Árboles que se van [Canción]. En *Entre arado y canto*. Okeh.

RUBILAR, MARIEL. (19 de diciembre de 2003). Su música ranchera nace en Villarrica. *Austral de Temuco*.

TEMUCO TELEVISIÓN (12 de enero de 2017). Trovadores del rancho [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=uH3LntAsacY>

THE CLINIC ONLINE. (10 de enero de 2017). «*El corazón en la mano, que vienen los comuneros*»: *La polémica ranchera sobre la quema de camiones en el sur*. <http://www.theclinic.cl/2017/01/10/el-corazon-en-la-mano-que-vienen-los-comuneros-la-polemica-ranchera-sobre-camiones-quemados-en-el-sur/>

TOBAR, I. (30 de agosto de 2017). Marcio Toloza y Los Charros de Lumaco: la ranchera la lleva y no sé por qué la miran en menos. *La Hora*.

TOLEDO, VÍCTOR. (2005). *Pueblo mapuche derechos colectivos y territorio: desafíos para la sustentabilidad democrática*. Santiago: LOM Ediciones.

UFROMEDIOS. (4 de diciembre de 2015). Música Ranchera: Charros de Lumaco. Tendencias. YouTube

WALD, ELIJAH. (2001). *Narcocorrido*. New York: Harper Collins.

WERKENES DEL AMOR. (19 de noviembre de 2018). Werkenes del amor - Weichafe de la resistencia [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=E472xssxbrk>

ZAPATA, NELSON. (13 de agosto de 2006). El «carrete» ranchero en la región. Grupos de música mexicana son la sensación. *Austral de Temuco*.

HIP HOP MAPUCHE EN TIEMPO, ESPACIO Y TESTIMONIO¹

JACOB REKEDAL

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Hoy escribimos con las letras con las que nos denominaron,
como bárbaros, salvajes, como indios araucanos,
creando un imaginario ante la fe de su rosario,
leyendo un acta de esta *mapu*, se hicieron propietarios.
Donde validan como contrato la firma de un documento,
os acuerdos parlamentados son palabras que llevó el viento,
pero hoy toman peso nuestro *kimün* filosofía,
wewaiñ a puño y letra es nuestra caligrafía.²

Waikil, «Taiñ wirintukun mapuche» (Nuestra escritura mapuche)³

1 Este trabajo se basa en el proyecto Fondecyt Iniciación 11191067. Adicionalmente, agradezco a Leonardo Díaz-Collao por su lectura y comentarios durante el proceso de elaboración.

2 En mapuzugun, el idioma mapuche, *mapu* se refiere a la tierra o territorio, término que se abordará de cierta manera en estas páginas. *Kimün* se refiere a sabiduría o conocimiento, y *wewaiñ* significa «venceremos». Una discusión precisa de estos términos requeriría más espacio del que se dispone aquí, y se debe reconocer que no son términos que se traducen de manera simple a palabras homólogas en español o inglés. En adelante, ofreceré breves definiciones de algunos términos en mapuzugun en las notas a pie de página.

3 Las discrepancias de ortografía con palabras mapuche reflejan la diversidad de discursos que hemos tomado en cuenta. Con respecto a grafemarios, véase Álvarez-Santullano, Forno y Risco del Valle (2015).

Introducción

La canción «Taiñ wirintukun mapuche» del rapero Waikil consiste en una crítica elocuente hacia las formas en que los cronistas de la época colonial y los historiadores chilenos han caracterizado durante siglos a los mapuche como salvajes y bárbaros. La canción se inspira en las contribuciones de escritores e intelectuales mapuche que han emprendido la tarea de reescribir la historia desde sus propias perspectivas.⁴ «Taiñ wirintukun mapuche» demuestra la capacidad de los artistas de hip hop mapuche de impartir conocimientos sobre su pueblo, su historia y la sociedad en general, y para emitir críticas a los discursos hegemónicos que han servido para marginarlos. Pone en tela de juicio a los intelectuales afuerinos que han caracterizado al mapuche como retrasado, en diferentes maneras y durante distintos períodos históricos. El hip hop responde dinámicamente a una gran variedad de circunstancias y desafíos experimentados por el pueblo mapuche y ha llegado a ser herramienta clave en procesos tales como la revitalización de la lengua materna y la espiritualidad, el desarrollo de importantes discursos intelectuales, la resistencia política y la experimentación artística. Los primeros grupos de hip hop mapuche en la Araucanía y en Santiago han sido abordados por Rekedal (2014a, 2014b) e Imilan (2014, 2010, 2009).

Este artículo es sobre sobre el hip hop mapuche y su importancia, específicamente en cuanto a la producción de conocimientos. Waikil figura aquí no solo como artista, sino también como investigador en un proceso de recolección de fuentes primarias e historias orales, con atención a la necesidad de, como expresa la canción, relatar eventos desde perspectivas mapuche. En estas páginas presento a grandes rasgos un archivo de fuentes primarias

⁴ Véase también Imilan (2009, pp. 177-178).

digitales relacionadas con el hip hop mapuche, cuyos contenidos se distribuyen en una cartografía que contempla tres dimensiones, dos ejes de espacio y un eje de tiempo, de acontecimientos relacionados con este movimiento musical. No pretendemos redefinir el territorio mapuche o *Wallmapu* (Marimán, 2006, p. 54; Imilan, 2014, p. 254), sino vislumbrar el territorio del hip hop mapuche como extensión simbólica del territorio mapuche, y considerar una variedad de significados en base a una serie de entrevistas orales (Titon, 2008).⁵ La etnomusicología, disciplina fronteriza y dialógica, nos sirve aquí porque otorga un método de estudio —imperfecto, por supuesto—, mientras el hip hop mapuche señala un camino hacia una etnomusicología decolonial.⁶ Se podría decir que Waikil hace hip hop, pero ambos hacemos etnomusicología.

El hip hop mapuche aporta enseñanzas claves en medio de un campo contestado de significados y conocimientos, tanto sobre el mismo pueblo mapuche como sobre el mundo que lo rodea. Aquí abordo la importancia de esta música en este sentido. Primero, explico una crítica desde el territorio hacia las teorías intelectuales de la decolonialidad, considerando que las mejores teorizaciones no se comparan con el conocimiento situado. Relevo la importancia de esta música justamente porque es portadora de

5 Un riesgo serio en cualquier abordaje académico de esta índole, por bien intencionado que sea, es la apropiación (en sentido negativo) y la violencia epistemológica que conlleva. Este riesgo se aborda en un creciente cuerpo de literatura, por ejemplo, de la Comunidad de Historia Mapuche (Nahuelpán, 2013), en discusiones concretas con comités de ética y en charlas eruditas en tierras lejanas del *Wallmapu*. En cualquier caso, es importante transparentar el proceso.

6 La falta de soluciones claras que hemos ofrecido ante las contingencias hoy en día en la academia (Brown, 12 de junio de 2020) parece indicar que como etnomusicólogos-as estamos en deuda en cuanto a la descolonización.

conocimientos situados, y porque conlleva una reflexión crítica que convierte a los que escuchamos en aprendices. Siguiendo el ejemplo de la etnomusicóloga Carol E. Robertson (1979), el objeto de estudio aquí no es tanto la música, sino el mundo que aprehendemos mediante la música y su performance. Los que teorizan sobre el mundo son los músicos. Como etnomusicólogo, escucho y realizo entrevistas para aprender y escribo para comunicar a lectores lo aprendido, así como la importancia de esta relación invertida en la cual no tengo autoridad.⁷ En el proceso, también aprendo acerca de las vidas y las trayectorias de algunos-as artistas. En base al archivo de fuentes primarias digitales, presento a grandes rasgos las dimensiones en tiempo y espacio de hip hop mapuche, las cuales señalan su importancia en la producción y circulación de conocimientos e ideas en pos de la descolonización del *Wallmapu*. Finalmente, presento la oralidad como eje principal en el estudio de —y mediante— el

7 Antes del giro decolonial en la academia, Robertson dio inicio a un artículo sobre el *tayil* mapuche de la siguiente manera: «Las observaciones, descripciones, y análisis expuestos aquí abordan filosofías mapuche de tiempo, pensamiento, crecimiento y transformación. En un sentido más amplio e igualmente ambicioso, mi preocupación tiene que ver con cuestiones de la práctica de la performance, las ramificaciones cognitivas de la comunicación musical, y las abstracciones de una etnomusicóloga yuxtapuestas a cientos de mapuche ... Múltiples tipos de conocimientos aparecen en múltiples niveles de descripción e interpretación. Dicha estrategia es motivada por cuatro consideraciones: la importancia de esclarecer nuestros sesgos profesionales y disponer nuestras interpretaciones analíticas a futuras críticas metodológicas; la necesidad de alumbrar esas etapas de 'descubrimiento' a través de las cuales por lo menos esta etnomusicóloga derivó algún sentido desde la confusión; la esperanza de que colegas interesados puedan descubrir en estos datos relaciones que yo aún no percibo; y la urgencia de las descripciones desde las cuales investigadores puedan diseñar comparaciones controladas, cualitativas y transculturales» (1979, p. 395).

hip hop mapuche, debido a su importancia para la música y para el respeto y la reciprocidad que amerita el tema.

La descolonización y el conocimiento en el territorio

Un problema que nos convoca en los estudios etnográficos de la música y la cultura, es la complicidad en el atropello de los pueblos indígenas de la representación de dichos pueblos en estos mismos estudios.⁸ Silvia Rivera Cusicanqui (2008) resume la trayectoria de diferentes manifestaciones intelectuales e investigativas en las Américas, las que han pretendido elevar la causa de los pueblos indígenas, pero que terminaron silenciando a estos mismos pueblos al estudiarlos bajo paradigmas estructuralistas y marxistas, o a través de otras maneras representativas de la intelectualidad izquierdista de la segunda mitad del siglo

8 Lo que he escrito (Rekedal, 2019) sobre el grupo de metal mapuche Pewmayén, entendiendo su música como un desafío simultáneo a las reducciones territoriales en el plano físico, y a las reducciones culturales en el plano simbólico bajo el neoliberalismo, se basa en parte en los planteamientos de Jacques Attali (1995) sobre la capacidad de la música y los músicos de cultivar o desmantelar un sentido de orden en la sociedad. Cabe decir que estoy consciente que la representación de metaleros mapuche en resistencia arriesga empeorar la caracterización de este pueblo como bélico. Por lo mismo, solo me atreví a realizar tal trabajo con un insumo sustancial desde la oralidad, tema transversal en el presente artículo. Este orden, como bien se sabe, es tema de amplias discusiones y debates sobre la construcción del sujeto indígena, y hasta el paso desde el indigenismo al patrimonialismo, en lo que Michelle Bigenho (2018) ha escrito sobre políticas culturales y relaciones de poder en el neoliberalismo tardío en América Latina. En todos estos procesos está implicada la producción de conocimientos mediante investigaciones académicas y etnográficas.

xx.⁹ Aclara, «el silencio no fue roto por los investigadores, sino por los propios indígenas» (160).¹⁰

En Chile —que traspasa parte de *Wallmapu*—, se espera de la investigación académica un manejo sólido del método científico, lo que desde el principio nos coloca en una posición difícil si nos acercamos a temas relacionados con prácticas de resistencia. El método científico, naturalizado en la academia, emergió en lo que Ashis Nandy (como se citó en Linda Tuhiwai Smith, 2012, p. 50) ha llamado el «código» o «gramática» del imperialismo ... una estructura profunda que regula y legitima sus prácticas». Esto apunta al llamado generalizado en la actualidad de descolonizar la etnomusicología y otras disciplinas académicas. En un principio, descolonizar una disciplina académica suena de cierta manera como una contradicción. El orden dentro del cual el pensamiento académico busca constreñir el mundo que aprehende en muchos casos ha representado desorden y caos para los pueblos indígenas (Fanon, 2004, p. 3; Tuhiwai Smith, 2012, p. 51).

9 En palabras de Rivera Cusicanqui (2008, pp. 159-160), «Pese a todas las declaraciones verbales de compromiso con el pueblo, y la adscripción principista a una epistemología 'dialéctica', la labor investigativa generada por la mayoría de instituciones y militantes de la izquierda acabó condenando al silencio y a la intraducibilidad a las conceptualizaciones y sistematizaciones generadas desde adentro del grupo indígena estudiado».

10 Lo que sigue, con la decadencia de las metanarrativas tanto de la izquierda internacional como de la derecha y sus dictaduras en América Latina, es la época que podríamos decir que ahora está posiblemente terminando el neoliberalismo. De la mano con el neoliberalismo va el multiculturalismo (Hopenhayn, 1995, pp. 98-99), que, entre otras cosas, es un reflejo en el ámbito cultural de las políticas socioeconómicas de asistencialismo hacia los pueblos originarios. Se entiende bien que países como Chile han surgido económicamente sin tomar en cuenta el atropello —o atropello sistemático— a pueblos indígenas y pueblos históricamente subalternos que podrían haber participado de manera más equitativa en dicho surgimiento.

Además, el colonialismo se ha entendido históricamente como la ocupación de territorios al servicio del imperialismo. ¿En qué medida podemos descolonizar la producción de conocimientos en la academia, si la academia en primer lugar nunca fue colonizada, sino que siempre ha sido parte del proyecto colonial?

En un artículo publicado en 2020 en el periódico *Mapuexpress*, el sociólogo Andrés Kogan Valderrama describe una trayectoria disciplinaria semejante a la que resumió Rivera Cusicanqui en su trabajo de 2008, esta vez describiendo una apropiación —en sentido negativo— más extendida por parte de sectores empoderados de la academia, de causas y hasta epistemologías indígenas en pos del giro decolonial.¹¹ Al respecto, Kogan Valderrama argumenta que ya se ha arraigado un «fetichismo teórico». No obstante, siempre habrá una vanguardia intelectual seriamente involucrada en el activismo a favor de los pueblos, generando distintas formas de pensamiento crítico que no se podrían producir sin dicho involucramiento. Señala: «se puede ver como

11 En palabras de Kogan Valderrama: «De ahí que las críticas planteadas por Silvia Rivera Cusicanqui señalen explícitamente un colonialismo intelectual de parte de los principales referentes del giro decolonial quienes se han apropiado del potencial epistemológico del pensamiento indígena y afro para la descolonización, pero han invisibilizado una práctica descolonizadora que esté situada a los territorios, al poner su centro en un nuevo fetichismo teórico» (2020). Algo similar expresan los etnomusicólogos Luis Chávez y Russel Skelchy: «nos oponemos al uso del término ‘descolonización’ como metáfora en la etnomusicología, porque la descolonización exige un nivel de acción política diferente de estos otros proyectos [en las humanidades]. La descolonización implica cambios fundamentales en las relaciones de poder, las formas de ver el mundo, nuestros roles como académicos y nuestras relaciones con el sistema universitario como industria» (2016: n.p.). Cabe recordar la noción de Frantz Fanon (1963: 2), que Chávez y Skelchy mencionan, de que la descolonización es claramente una agenda para el «desorden total», una inversión completa del sistema colonial.

sus miradas entrelazan lo decolonial con la ecología política latinoamericana, feminismos territoriales, el decrecimiento, la agroecología, el giro ontológico, la permacultura ... la idea de un horizonte post-extractivista».

Ubicar un horizonte netamente epistemológico que también conduzca a la descolonización ha sido una tarea compleja, asumida por el llamado grupo modernidad-colonialidad.¹² Según la lógica propuesta por Kogan Valderrama, quien critica abiertamente a este grupo, la cuestión epistemológica se resuelve produciendo teorías en el crisol del activismo.¹³ Según Rivera Cusicanqui, la historia oral es clave, y se debe llevar a cabo en estrecha relación con las comunidades que producen conocimientos; por ende, también se articula con procesos que favorecen a las comunidades. En palabras de la etnomusicóloga Lizette Alegre, en priorizar la oralidad se debe considerar a «interlocutoras como sujetos de saber», y se entiende que los «lugares de enunciación son lugares de producción epistémica» (2015, p. 373). Un planteamiento de trabajo en el horizonte epistemológico, articulado con la oralidad, podría ser el siguiente: como el conocimiento se produce en marcos específicos de relaciones de poder, debemos procurar levantar conocimientos que debiliten las asimetrías de poder en nuestra sociedad. El poder, para mantenerse, impulsa el disciplinamiento de los sujetos que constituyen la sociedad (Foucault, 1977), entonces la producción de conocimientos

12 Walter Mignolo (2007) señala que esto es lo que propuso el sociólogo peruano Aníbal Quijano: el reemplazo de la epistemología hegemónica occidental por una pluralidad de enfoques de otros pueblos y latitudes dará paso a una plétora de cambios más concretos y cotidianos en la sociedad. Para Kogan Valderrama, esto constituye más bien una apropiación de pensamientos indígenas, afrodescendientes y subalternos.

13 En cuanto a formas de hacer etnomusicología bajo una lógica semejante, véase Seeger (2008).

debe preocuparse de particularidades que resisten tales efectos (Abu-Lughod, 1991; Spivak, 1994).

El hip hop mapuche demuestra que tal producción de conocimientos ya está en curso en manos de varios-as artistas; desde la etnomusicología, es asunto de no producir ni adueñarse de las teorías, sino de prestar atención y apoyar de nuestra manera, facilitando proyectos e interpretando y ampliando mensajes en códigos legibles en otros sectores de la sociedad. Es precisamente este propósito que articulan los antropólogos Pablo Rojas-Bahamonde, Gustavo Blanco-Wells y María Amalia Mellado (2020), en su trabajo audiovisual colaborativo con el Taller de Rap Wadalafken Mapu, agrupación que utiliza la música como herramienta para difundir información y combatir el extractivismo ecológico.

Una misión semejante exponen Noemí Sancho y Alejandro Rossi, quienes en su libro *Los nietos de Lautaro tomando el micrófono: sonoridad y rap mapuche* (2020) se inspiran en la metáfora del poeta mapuche David Aniñir, de los «nietos de Lautaro tomando la micro» (2009). Basándose en planteamientos de Luis Cárcamo-Huechante (2013) sobre «la descolonización acústica desde lo radial», y de los historiadores Enrique Antileo (2012) y Claudio Alvarado Lincopi (2016) sobre la articulación del territorio mapuche a pesar de —y mediante— fuertes procesos de migración rural-urbana, Sancho y Rossi destacan el rol del hip hop en la resistencia mapuche, que en el plano expresivo y simbólico requiere desafiar la falsa dicotomía indígena-contemporáneo.

El trabajo de Waikil, por su parte, permite entender que el discurso crítico en el hip hop mapuche no es una simple protesta. Ha compuesto música que es conceptualmente sofisticada y ha participado en una gran cantidad de foros sobre hip hop y temas relacionados. Bajo el nombre Wetruwe, ha realizado varios trabajos audiovisuales y de gestión cultural, incluyendo el

Festival Wetruwe, instancia en la cual en 2015 Aníñir interpretó su poema *Mapurbe* frente al Cerro Huelén (Santa Lucía), lugar de gran importancia simbólica para los mapuche en general.¹⁴ El desempeño artístico e intelectual de Waikil lo ha llevado hasta México, Italia, Francia y Alemania. En 2017, viajó a París para tocar con los raperos Antvlef y Chicha con Harina, como parte de una exposición de la cultura mapuche contemporánea en el Musée de l'Homme, la misma institución que, cuando se llamaba Musée d'Ethnographie du Trocadéro, en los años 1870 y 80 realizó la exhibición de mapuche y fueguinos, en un proyecto notoriamente cruel de zoológicos humanos. La invitación a París en 2017 fue hecha por Ritual Inhabitual, un dúo de fotógrafos chilenos que trabaja en Europa y que recientemente se encontró con un daguerrotipo en funcionamiento. Decidieron utilizarlo para crear una exhibición de imágenes de la vida en el siglo XXI en el territorio mapuche, con una estética visual que recuerda el apogeo de la etnología del siglo XIX y de principios del siglo XX.

El 16 de agosto de 2018, Waikil lanzó el video oficial de «Taiñ wirintukun mapuche» en el Museo de la Memoria de Santiago.¹⁵ El proyecto del video comenzó cuando, con la canción ya compuesta, el pintor Bastián Toledo propuso un mural de cinco metros por diez metros basado en la canción, para una pared exterior de una escuela pública de Santiago. Los videógrafos Álvaro Ortega y Joaquín Fernández se unieron al proyecto, filmaron la pintura del mural y agregaron una narrativa que ilustra la importancia que este tipo de crítica historiográfica tiene para los jóvenes que estudian historia, y especialmente para los-as estudiantes con orígenes mapuche que asisten a escuelas públicas en áreas

14 Véase el canal en YouTube de Wetruwe: https://www.youtube.com/channel/UCqhmw__u53a_zKTx-1Kom7A

15 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=3tLNRrU-7yE>

periféricas como las afueras de Santiago. En el video, la actriz Rallén Montenegro interpreta a una estudiante de secundaria que descubre esta perspectiva crítica a medida que Waikil rapea y Bastían Toledo y su equipo pintan.

Con el uso de medios mixtos, la postura crítica y la incorporación de sonidos, conceptos e iconografía mapuche, con una estética contemporánea y urbana, el video de «Taiñ wirintukun mapuche» parece representar lo mejor del hip hop. Sin embargo, Waikil no se detuvo allí. El lanzamiento del video en el Museo de la Memoria ocurrió a pocos días de que el Ministro de Cultura de Chile, Mauricio Rojas, difamó públicamente al museo como un montaje, error que le costó el puesto y provocó expresiones de solidaridad generalizadas hacia el museo. Gracias al lanzamiento, la música mapuche contemporánea jugó un papel central en este proceso de solidaridad. El rapero también invitó a su abuela al lanzamiento y dio apertura al evento mostrando un breve video de ella cantando un *ül* (canto) tradicional en mapuzugun. A continuación, presentó una mesa de cuatro historiadores mapuche: Carolina Sepúlveda Quiñena, Fernando Pairicán, Claudio Alvarado Lincopi y Arturo Ahumada, quienes informaron al público sobre sus proyectos, en articulación directa con el trabajo de Waikil.¹⁶ Después de la mesa redonda, Waikil interpretó algunas piezas nuevas con su conjunto recién formado —comúnmente llamado Waikil + Banda—, y finalmente estrenó el video de «Taiñ wirintukun mapuche».

16 Sepúlveda, por ejemplo, explicó su investigación sobre el proceso anticuado y sesgado a través del cual se elige materiales didácticos sobre los pueblos originarios en el sistema educacional chileno.

El hip hop mapuche en tiempo y espacio

Como he explicado al principio, con Waikil estamos realizando un proyecto de investigación con fuentes primarias e historias orales. La cantidad de fuentes primarias digitales actualmente en circulación que se relacionan al hip hop mapuche justifica la construcción de un archivo, que se aborda a continuación, mientras la temática amerita un abordaje desde la oralidad, que se describe más abajo. El afiche del lanzamiento del video de «Taiñ wirintukun mapuche» ofrece un ejemplo interesante.



Imagen 1. Afiche del evento de lanzamiento de «Taiñ wirintukun mapuche».

El evento, tal como el video clip, reunió artistas e intelectuales de distinta índole, en un sitio clave, con un público amplio para

comunicar una perspectiva crítica y bien fundamentada acerca de la producción de conocimientos históricos sobre el pueblo mapuche. El evento es profundo en términos contextuales, y nos ha permitido tomar en cuenta a académicos-as, una actriz, un muralista, videógrafos y hasta la abuela del rapero en el proyecto. En el sentido colaborativo del hip hop, cada uno-a de ellos-as aportó algo único y valioso, produciendo un verdadero tejido de conocimientos tal como expresa la imagen del mural. El alcance global de las presentaciones en vivo de Waikil (ver Imagen 2), las cuales muchas veces incluyen charlas y conversatorios, invita a una reflexión seria sobre el rol que ha tenido el hip hop mapuche en la producción y difusión de conocimientos decoloniales y descolonizantes.



Imagen 2. Alcance global de Waikil como artista solista y de Waikil + Banda.

El trabajo en conjunto entre el archivo y la oralidad es bastante extenso, considerando la complejidad que puede tener un testimonio, y el hecho de que hay literalmente docenas de artistas de hip hop mapuche que podrían ofrecer sus perspectivas, además de aficionados, diseñadores gráficos, videógrafos, gestores culturales, periodistas, académicos y otros tipos de artistas que tienen algún tipo de relación significativa con el hip hop mapuche. El archivo de fuentes primarias digitales ya contiene cientos de documentos y sigue creciendo, entonces exige una organización cuidadosa para articular sus contenidos con los relatos orales. Es decir, necesitamos un abordaje sistemático, incluso científico, pero no basado en la ciencia como epistemología hegemónica, sino en conocimientos correspondientes al mundo mapuche. La etnomusicología en este sentido no ofrece muchos ejemplos a seguir, quizás porque la disciplina no ha reconciliado su propia relación con la violencia epistemológica del enfoque científico que caracteriza sus orígenes. Como describe Gabriel Solís, la etnomusicología «no logra salir de la sombra de ejemplos anteriores de teoría musical que pretendían representar una especie de método científico y verdad universal» (2012, p. 541). Además, con la excepción de proyectos de fusión musical, técnicas como el análisis musical no necesariamente ayudan a vislumbrar el rol específico del hip hop en una cultura u otra (Guerrero, 2012).¹⁷

Iniciamos el archivo en 2019, organizando fuentes en base a una serie de elementos contextuales, incluyendo el hip hop como herramienta para: la enseñanza sobre la cultura mapuche y sus conceptos; la participación en la movilización social a favor del pueblo mapuche; la difusión de discursos críticos sobre la historia y la historiografía con respecto al pueblo mapuche; y la reivindicación

17 Con respecto a problemas de categorización y análisis musical de hip hop, véase Rodríguez (2019).

de lugares específicos como parte del territorio mapuche. También consideramos el rol de la música, en un sentido más amplio, como: un aporte a la enseñanza, el aprendizaje y la difusión en general del idioma mapuzugun; un aporte a la representación identitaria del pueblo mapuche; un ámbito de creación y experimentación artísticas con nuevos elementos; una extensión de la oralidad y los contextos musicales de la cultura mapuche; y finalmente un medio de circulación de información e ideas a lo largo de grandes extensiones de espacio, dentro y fuera del mundo mapuche.

Estos elementos contextuales, basados en planteamientos como «usos y funciones» del etnomusicólogo Alan Merriam (2001), sirven para una organización inicial del archivo, pero buscamos tensionar e incluso reemplazarlos durante el proyecto, en base a los relatos orales. Las fuentes incluyen artículos de prensa, trabajos académicos, videos, imágenes y afiches; actualmente predominan los afiches de conciertos. Cada fuente es agregada a una base de datos y se le asignan metadatos correspondientes a artista(s), fecha y lugar, y los elementos contextuales ya mencionados. Con los metadatos de fecha y lugar, distribuimos las fuentes —y sus otros metadatos por separado, según filtros— en una cartografía.

En cuanto a los elementos contextuales, casi todas las fuentes reflejan importantes factores de representación identitaria, así como la función de eventos como medios de circulación de información e ideas. Muy frecuentemente los eventos también tienen connotaciones educativas, y/o relaciones explícitas con la movilización social. Con una cantidad aún parcial de fuentes ingresadas, ya han aparecido alrededor de 40 artistas dedicados-as plenamente al hip hop mapuche y otras 500 personas —músicos, otros tipos de artistas, ponencistas, etc.— que han compartido escenarios con ellos-as.

Los eventos representados en el archivo datan desde los años 90, e incluyen lanzamientos —de discos, videos y documentales—,

peñas, peñas solidarias, tocatas, tocatas solidarias, festivales de música, festivales de hip hop mapuche, celebraciones de *We Xipantu*, ponencias académicas, *mingakos*, encuentros de palín, *trawüin*, jornadas solidarias y educacionales, homenajes, conversatorios, muestras culturales, *trafkintus*, programas de radio, conversatorios en línea —especialmente a partir de 2020— y hasta bingos. La gran mayoría de estas actividades ha ocurrido o de manera concentrada en la zona urbana de Santiago, o de manera mucho más dispersa entre Los Ángeles y Chiloé. También abarcan México, Estados Unidos, Francia, Italia y Alemania —Waikil no es el único artista que ha llegado tan lejos geográficamente—. Como reflejan el archivo y la cartografía, el hip hop mapuche juega un rol importante en las comunicaciones y vínculos dentro y fuera de *Wallmapu*. Ayuda de manera significativa a crear redes y fomentar el intercambio de información e ideas.

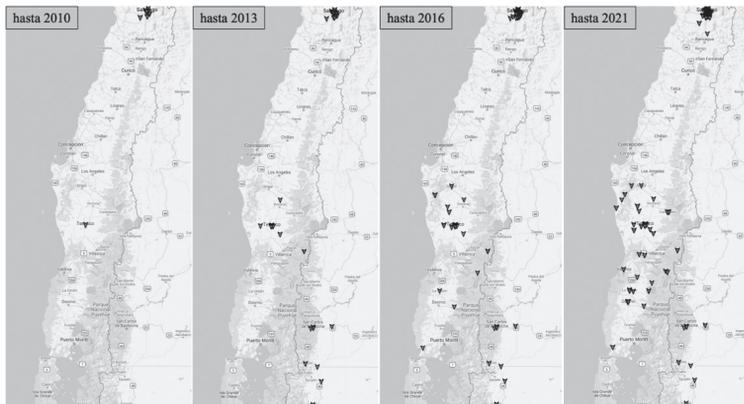


Imagen 3. Eventos con presencia de hip hop mapuche en vivo. Algunos puntos en esta versión de la cartografía representan lugares que han sido sitios de múltiples eventos.

El hip hop mapuche refleja, por una parte, la fuerte presencia de la cultura mapuche en la zona urbana de Santiago y, por otra, la ampliación de música urbana por grandes extensiones del territorio en el sur. Raperos emblemáticos del sur incluyen, entre otros-as, Wenu Mapu y Chicha con Harina, ambos activos en la escena de hip hop a partir de la primera década del siglo, y con raíces firmes en comunidades mapuche en áreas rurales alrededor de Temuco. Más recientemente, la Isleña Antumalen, oriunda de la Isla Huapi en el Lago Ranco, más de 200 kilómetros al sur de Temuco, reivindica el territorio y su topografía a partir de su mismo nombre artístico. Isleña Antumalen también representa una nueva generación de raperos-as mapuche con un fuerte arraigo en diversos puntos del sur. También se puede mencionar a Ranguilemu, Millapangui, Fvta Newen, Likan, Katrilef, Marifilo, Kalfu, Inche ta Newen, Edison Kalfuqueo, y los artistas con quienes colaboran el antropólogo Pablo Rojas-Bahamonde y su equipo, Jakase M., Gabriel Troncoso Michillanca, y el Taller de Rap Wadalafken.

El festival Newen Hip hop también es emblemático. Es gestionado cada verano en Curarrehue, pueblo cordillerano en la Araucanía, por el rapero Erwin Cofré Quilacán, alias Erwin Rap, proveniente de una comunidad mapuche de la misma zona. El evento ya lleva una década de funcionamiento y se arraiga en la escena local de hip hop, en un lugar caracterizado por el paisaje de montañas y bosques nativos. El festival emergió desde una red colaborativa entre el grupo de hip hop Sur Conciencia y otras agrupaciones locales dedicadas al arte en términos más generales. Erwin me contó en una entrevista en 2017 que, al principio, ser rapero en Curarrehue conllevaba estigmas bastante más negativos. En cambio, ahora el festival ha concientizado a muchas personas, incluyendo autoridades municipales y autoridades tradicionales de las comunidades mapuche, sobre lo

constructiva que puede ser esta música. Comentó que ayuda el hecho que el festival no se asocia con borracheras ni desórdenes. Más bien, el público de Newen Hip hop es relativamente pequeño y constituido por individuos seriamente interesados y comprometidos con el hip hop.

Pregunté a Erwin si el hip hop es diferente o de alguna manera singular cuando ocurre en el territorio mapuche. Respondió que claro que sí: por un lado, aborda a menudo la vida en el territorio y en el mundo mapuche, y por el otro, hace de Curarrehue un punto focal de hip hop, donde llegan artistas y públicos, dejando una huella muy interesante en el entorno.



Imagen 4. Afiche del festival Newen Hip hop 2016.



Imagen 5. Curarrehue, entre cerros y el Río Trancura, ubicación del festival Newen Hip hop. (Google Earth.)



Imagen 6. En vivo, Newen Hip hop 2017.

El hip hop mapuche en testimonio

El término testimonio en este contexto se refiere a la experiencia real como fundamento del hip hop mapuche. La oralidad se refiere a la importancia que cobra la tradición oral de la cultura mapuche para esta música. Se ha enfatizado dicha importancia de manera explícita, por ejemplo, en el disco *Tradición oral* (2015) de Luanko Minuto Soler. A la vez, la oralidad se refiere al diálogo directo como manera de aprender y los relatos orales como eje central en los conocimientos que han sido producidos sobre el hip hop mapuche (véase también Millaleo, 2017). Es decir, el testimonio se transmite a través de la oralidad. A continuación, me refiero a discursos en el rap mapuche sobre la oralidad y desde la oralidad, en base a la música y en base a algunas entrevistas. La sección termina con palabras de una entrevista que Waikil realizó con el rapero Coñoman, que sintetiza múltiples temas tratados en estas páginas.

Rivera Cusicanqui (2008, p. 167) recuerda que la investigación social debe ser tanto práctica como teórica y que cuando es aplicada con rigor y reciprocidad, la historia oral tiene gran potencial de generar impactos en ambos sentidos, el teórico y el práctico.¹⁸ La historia oral como proceso co-construido implica

18 En palabras de Rivera Cusicanqui (2008, p. 167), «La recolección de testimonios por hablantes nativos del aymara permite superar las brechas de comunicación habituales, pero además, la devolución sistemática de resultados permite que la 'fidelidad' de la información recogida sea evaluada en términos de los intereses y percepciones internas de los comunarios y dirigentes aymaras. Las discusiones generan un proceso permanente de refinamiento metodológico: en él resaltan los aspectos interaccionales y éticos del proceso de comunicación que se genera en las entrevistas, y se desarrollan instancias de consulta, tanto con las comunidades como con las organizaciones e instituciones aymaras de base urbana».

contacto y diálogo, y una disposición de recibir críticas por parte de los mismos interlocutores, aspectos que se articulan bien con la perspectiva de Kogan Valderrama (citada arriba), quien valora el ejemplo de Rivera Cusicanqui.

La etnomusicóloga Lizette Alegre agrega que las asimetrías de poder y el disciplinamiento y silenciamiento de sujetos subalternos no significan que estos sujetos no tengan voz; más bien:

cuando Spivak niega que el subalterno pueda hablar, no quiere decir con ello que no manifieste sus deseos, que no configure alianzas o que no produzca efectos políticos y culturales significativos, sino que su representatividad es ilegible en el marco de la conceptualización dominante de la representatividad (2015, p. 371).

Peor es la ilegibilidad para las personas indígenas, y peor aún para las mujeres indígenas, la temática tratada por Alegre en su tesis doctoral *Etnomusicología y decolonialidad, saber hablar: el caso de la Danza de Inditas de la Huasteca* (2015).

Mujeres protagonistas del hip hop mapuche, como Jaas Newen, mc Millaray, Isleña Antumalen y Ana Millaleo, son importantes agentes de cambio ante esta dinámica. Por ejemplo, llama la atención la canción «Ñaña, descoloniza tu belleza» de Isleña Antumalen.¹⁹ Por su parte, Millaleo ha sido integrante por muchos años de Wechekeche Ñi Trawün; desde 2018 es Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Chile), y ha llegado a ser una voz protagónica en los debates en torno a la violencia de género al interior del pueblo mapuche, tema que por muchos años ha sido tabú (Richards 2004, 2005, pp. 200-202). Como explica Millaleo (2019), durante sus giras con la agrupación de

19 Esta canción se encuentra en redes sociales, publicada en 2019.

hip hop, ha conocido realidades complejas que merecen escrutinio y debate, para el bien del pueblo en general.

Sobre la etnomusicología y la decolonialidad, Alegre (2015) añade que el núcleo académico responsable por la mayor producción de teorías decoloniales «aún presenta una significativa ausencia de trabajos etnográficos, por lo que el terreno para la investigación etnomusicológica es amplio y fecundo» (p. 372). Alude a la escucha como algo especial que aporta la etnomusicología a este panorama, pero enfatiza la importancia de la participación activa de sus interlocutoras (p. 373). Es decir, cumplir con el planteamiento decolonial en el horizonte netamente epistemológico, de todas maneras debiera basarse en colaboraciones prácticas. Lo anterior recuerda que muchas veces se ha cuestionado la dicotomía —quizás falsa— entre la etnomusicología aplicada y teórica (Seeger, 2008; Dirkson, 2012; Van Buren, 2010).

La etnomusicóloga Liz Przybylski recuerda que el proceso de dominación colonial requiere la formación de sujetos coloniales y colonizables para que el proceso avance (2018, p. 380). Por ende, la música popular conlleva potencialidades —pedagógicas, entre otras— que no se debe pasar por alto. Przybylski apunta a «actos descolonizantes» asociados con el uso de hip hop en la enseñanza de lenguas entre el pueblo anishinaabe en América del Norte, y estos actos tienen su paralelo en el *Wallmapu*. En la Región de Los Lagos, según han registrado el pedagogo intercultural Amilcar Forno y el etnomusicólogo Ignacio Soto-Silva, profesores de educación intercultural han encontrado en el hip hop un complemento importante para la formación lingüística e identitaria de jóvenes mapuche-huilliche, debido a sus similitudes con el *ülkantun*, y su relevancia en los procesos que los estudiantes viven (Forno y Soto-Silva, 2015).

Según los mismos raperos, el rap otorga al pueblo mapuche un nuevo *ül* (canto) (Caniguan y Villarroel, 2011; Forno y Soto-Silva, 2015), a veces llamado *lefülkantun* (canto rápido) (Erwin Cofré Quilacan, comunicación personal, 2017). Esta designación habla del valor atribuido a la música rap en términos de continuidad sociocultural y articulación con la oralidad mapuche. Tal fue el caso del rapero Chicha con Harina, campesino y comunero del sector rural de Huilio en la Araucanía, cuya abuela le apoyó en su carrera, al apreciar la similitud entre el arte de su nieto y los cantos de los *ülkantufe* que han habitado los mismos espacios por generaciones (Chicha con Harina, comunicación personal, 2016).

Distintos raperos, como Jano Weichafe, Luanko Minuto Soler y Coñoman, también han usado su música para comunicar sus testimonios acerca del *fejentün*, la comprensión personal y significativa de, y participación en, la cultura y muchas veces la espiritualidad mapuche. *Fejentün* va de la mano con el *mapuzugun*. En la canción «Witrapaiñ» (Estamos de pie) de 2018, Luanko Minuto Soler rapea lo siguiente junto a Portavoz, un letrista de renombre cuyos trabajos últimamente reflejan la exploración de sus propias raíces como mapuche: «*Taiñ kimün mew ... kiñe waiñ pu che, witrapaiñ*» (Nuestro conocimiento ha sido recuperado ... seremos un solo pueblo, estamos de pie). En la misma canción, Luanko relata cómo su lengua le fue devuelta en un sueño: «*Welu kiñe pewma wiñoy tañi kewon*» (Pero en un sueño, mi lengua regresó). Continúa: «Como un loco por hablar mapuche en plena ciudad, nos han robado todo menos *fejentün*, identidad, y por la oralidad, sabemos que llamaron Chile a toda nuestra tierra».

El rapero Coñoman (comunicación personal, 2018) ha dicho que el rap mapuche responde a circunstancias particulares del pueblo, y que él personalmente canta pensando en los mapuche

urbanos, quienes sufren pobreza, discriminación, drogadicción, y otros problemas típicos de las poblaciones. A ellos Coñoman insta que busquen *feyentün*, y todo lo que implica. De esta manera, se podría decir que la recuperación del territorio mapuche también implica la recuperación de la salud física y espiritual de las personas mapuche, tanto en la ruralidad como en los centros urbanos dentro del territorio. La lucha política está siempre presente, pero está acompañada por la lucha personal para vivir como mapuche en condiciones adversas. El hip hop ha demostrado ser una herramienta multifacética en esta lucha dual: políticamente potente, pero también inspiradora a nivel personal, capaz de promover la espiritualidad, pero no la ortodoxia, y capaz de conectar a personas dispersas por un terreno desigual.

De hecho, el hip hop es reconocido abiertamente como desterritorializado, lo que conduce a unas preguntas adicionales: ¿Qué encuentran los mapuche en este género musical que articule con su cultura ancestral, de tal manera que fortalece la identidad y no la disminuye?; ¿qué aspectos de la oralidad mapuche y de formas tradicionales como el *ülkantun* son trasladables a nuevos formatos como el hip hop?; ¿hay códigos en la cultura mapuche que gobiernan la adopción e incorporación de elementos foráneos, que el hip hop nos ayuda a entender con más claridad?; ¿la adopción de un género musical desterritorializado facilita que los mapuche piensen de manera novedosa las dimensiones geográficas de su territorio?

La reflexión por parte de los mismos artistas es el mejor camino para responder a las preguntas que acabo de mencionar. A modo de ejemplo, Waikil entrevistó a Coñoman después de una tocata en Santiago en 2018.²⁰ El registro de la entrevista comunica

20 Waikil y Coñoman se encontraron ese día con la socióloga Valentina

una perspectiva notable acerca del sentido del rap mapuche en la urbe, y la vida de un rapero que considera dicha urbe parte del territorio mapuche. Waikil me encargó la transcripción de la entrevista, y él y Coñoman me autorizaron a incluir sus contenidos en mis trabajos escritos. Mientras tanto, el video de la entrevista y su transcripción son parte de proyectos en conjunto.

Cabe incluir unas letras aquí. En el festival Newen Hip Hop en 2017 en Curarrehue, al aire libre en medio de árboles nativos, Coñoman impactó con su canción «Autoridades Ancestrales», que describe la importancia de los roles de autoridad tradicional en la sociedad mapuche y el respeto que se les debe.

Porque nuestra gente era sabia, sabía gobernarse,
al principio era el respeto, sin necesidad de cárcel,
ni juez, fiscal, moral, religión,
cada uno con su rol, un equilibrio, una labor.

Y me divorcio de criterios occidentales,
para darles paso a nuestros parámetros mapuche, tales,
como respetar la tierra,
como rescatar en relatos de adultos que encierran.

Coñoman describió su intención con «Autoridades Ancestrales»:

Esta canción tiene un mecanismo, creo yo, una dinámica más pedagógica ... hoy día como mapuche tenemos deudas con nuestro mismo pueblo, con nuestras mismas autoridades ancestrales, de validación ... Hoy día llega un alcalde a las comunidades mapuche, hoy día llega un alcalde a las poblaciones, llega un alcalde al campo, y tiene mucho más valor su palabra, tiene mucho más significado que

Napolitano, quien también participó en la entrevista.

nuestros mismos *lonkos* ... los *lonkos* son una autoridad casi incuestionable dentro de una comunidad, y que tienen que tener mucho más peso que estos cargos occidentales que se han ido metiendo con la historia ... «Autoridades Ancestrales» ... mete el dedo en esa herida, en esa deuda que tenemos como pueblo, de validar a nuestra gente, de validar nuestra salud, antes que la salud occidental ... de validar a nuestras *machi*, a nuestros *puñeñelche*,²¹ a nuestras *lawentuchefe*.²² (comunicación personal, 2018)

Coñoman también reflexionó acerca de cómo articula la idea de la recuperación del territorio mapuche y de la nación mapuche, la cual implica la restauración de una identidad, un sistema sociocultural que incluye rituales y lenguaje, y un sentido de empoderamiento. Aparte de la tierra en términos concretos, que nunca deja de ser una prioridad, estos otros factores describen las pérdidas intangibles que han sufrido los mapuche a manos de invasores externos, lo que él llama «lo arrebatado sin razón». En las propias palabras de Coñoman:

Lo que nos pertenece, yo creo que es lo que a través de la historia, sistemáticamente nos han ido quitando ... Tiene que ver con un espectro súper grande . . . en el sur, los *peñi* y *lamgen*²³ pelean por la tierra, pelean porque ven que, en su campo, de allí pa allá hay un fundo, y sólo los separa, quizás, un cerco, un alambrado, ellos están peleando por algo tangible, corriendo esos alambrados, volviendo a recuperar el fundo, la tierra. Nosotros aquí en Santiago no tenemos esa posibilidad.

21 Especialistas en medicina.

22 Especialistas en hierbas medicinales (*lawen*) y remedios.

23 Hermanos y hermanas.

Nosotros vivimos, como insisto, en las poblaciones, miramos al lado, tenemos diez casas, miramos al otro lado, tenemos diez casas más. Con suerte tenemos un patio. Así que, cuando yo digo que recuperar lo que nos pertenece, como mapuche en la ciudad, es recuperar territorios que son no tangibles, como el territorio de nuestra oralidad, de mapudungun, de nuestro idioma, el territorio de nuestra espiritualidad, que es un territorio que no podemos hacer . . . caso omiso sobre esto, porque para ser un mapuche íntegro, creo yo, es súper necesario tener nuestra espiritualidad bien clara.

Coñoman aclara que el territorio, que sigue siendo un tema clave para los mapuche, se refiere a dimensiones físicas, pero también mucho más. Invita a los oyentes a comprender que recuperar el territorio mapuche requiere recuperar la conciencia, el lenguaje y la identidad, así como la salud física y espiritual.

Conclusión

El territorio de hip-hop mapuche se puede entender como una extensión simbólica de *Wallmapu* y una serie de «lugares de producción epistémica» (Alegre 2015, p. 373), en los cuales la sociedad contemporánea y el mundo mapuche se teorizan de manera sofisticada. Es imprescindible recalcar que el objeto de estudio aquí no es tanto la música, sino el mundo que podemos conocer mediante la música y su performance. Como etnomusicólogo, en primer lugar, soy aprendiz, no autoridad. El hip-hop en el sur del territorio y en Santiago ofrece múltiples enseñanzas. En el sur, acentúa las particularidades de la vida en territorio mapuche. En la ciudad, demuestra que el territorio mapuche es tanto urbano como rural, y que el territorio es un espacio

de conocimientos, comunicaciones, espiritualidad y salud, no estrictamente delimitado en un sentido geográfico.

La síntesis del archivo y la cartografía con relatos orales nos ayuda a entender que sí podemos realizar proyectos que incluyen el análisis sistemático de datos, sin cometer inevitablemente una especie de violencia epistemológica, pero solo si se equilibran a través de la ética, las relaciones humanas, la sensibilidad etnográfica y la oralidad. Una de las nociones claves de la literatura citada en este artículo es que el método científico cumple un rol central en el imperialismo y el colonialismo. No obstante, sostengo que no podemos aislar la investigación etnomusicológica decolonial, por incipiente e incluso improbable que sea, en lo netamente cualitativo.

Cabe mencionar que el archivo de hip-hop mapuche abordado aquí sería imposible sin la orientación y la destreza de Waikil, las cuales incluyen habilidades técnicas, pero también culturales, artísticas y hasta políticas. ¿Acaso se ha descolonizado algo aquí? Es difícil decir. Lo cierto es que estamos aplicando herramientas de investigación científica en un proyecto colaborativo que valora las epistemologías no occidentales y la oralidad, con la intención de demostrar la importancia de una música no tradicional para un pueblo originario que se encuentra resistiendo los efectos del colonialismo.

Referencias

- ABU-LUGHOD, LILA. (1991). Writing against culture. En R. Fox (Ed.), *Recapturing anthropology: working in the present* (pp. 137-162). Santa Fe: School of American Research Press.

- ALEGRE, LIZETTE. (2015). *Etnomusicología y decolonialidad, saber hablar: el caso de la Danza de Inditas de la Huasteca* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALVARADO LINCOPI, CLAUDIO. (2016). Silencios coloniales, silencios micropolíticos. Memorias de violencias y dignidades. *Aletheia*, 6 (12), 1-17.
- ÁLVAREZ-SANTULLANO, PILAR., FORNO, AMILCAR. Y RISCO DEL VALLE, EDUARDO. (2015). Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias. *Alpha*, 40, 113-130.
- ANTILEO BAEZA, ENRIQUE. (2012). Migración mapuche y continuidad colonial. En H. Nahuelpán, H. Huinca y P. Mariman (Eds.), *Ta ñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad Historia Mapuche.
- ANIÑIR GUILITRARO, DAVID. (2009). *Mapurbe: venganza a raíz*. Santiago: Pehuén Editores.
- ATTALI, JACQUES. (1995 [1977]). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- BIGENHO, MICHELLE. (2018). Del indigenismo al patrimonialismo: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina. *Revista transcultural de música*, 21-22, 2-21.
- BROWN, DANIELLE. (12 de junio de 2020). An open letter on racism in music studies. *My people tell stories*.
- CANIGUAN, NATALIA. Y VILLARROEL, FRANCISCA. (2011). *Mañkupe ñlkantun: que el canto llegue a todas partes*. Santiago: LOM.

- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS. (2013). Indigenous interference: Mapuche use of radio in times of acoustic colonialism. *Latin American research review*, 48, 50-68.
- CHÁVEZ, LUIS. Y SKELCHY, RUSSELL. (2016). Decolonizable spaces in ethnomusicology. *Ethnomusicology review*, 21.
- COÑOMAN. (2018). Autoridades ancestrales [Canción]. En *Wuya*. Beatmachine.
- DIRKSON, REBECCA. (2012). Reconsidering theory and practice in ethnomusicology: applying, advocating, and engaging beyond academia. *Ethnomusicology review*, 17.
- FANON, FRANTZ. (2004 [1963]). *The wretched of the earth*. New York: Grove Press.
- 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.
- FOUCAULT, MICHEL. (1977 [1975]). *Discipline & punish: the birth of the prison system*. New York: Vintage Books.
- GUERRERO, JULIANA. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *SIBETrans*, 16.
- HOPENHAYN, MARTÍN. (1995). Postmodernism and neoliberalism in Latin America. En, J. Beverly, J. Oviedo y M. Aronna (Eds.), *The postmodernism debate in Latin America*, (pp. 93-109). Durham: Duke University Press.
- IMILAN, WALTER. (2014). Experiencia *warriache*: espacios, *performances* e identidades mapuche en Santiago. En W. Imilan, A. Garcés y D. Margarit (Eds.), *Poblaciones en movimiento: etnificación de la ciudad, redes e integración*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- _____. 2010. *WARRIACHE URBAN INDIGENOUS: MAPUCHE MIGRATION AND ETHNICITY IN SANTIAGO DE CHILE*. BERLIN: LIT VERLAG.
- _____. (2009). *Urban ethnicity in santiago de Chile: Mapuche migration and urban space* [Tesis de doctorado]. Technischen Universität Berlin.
- KOGAN VALDERRAMA, ANDRÉS. (21 de octubre de 2020). Una crítica desde los territorios al giro decolonial en América Latina. *Mapuexpress*.
- LUANKO MINUTO SOLER. (2015). *Tradición oral* [CD]. Taller Dale Aborigen.
- MARIMÁN, PABLO. (2006). Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina. En P. Marimán, S. Caniuqueo, J. Millalén y R. Levil (Eds.), *Escucha, winka!: cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro* (pp. 53-127). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- MERRIAM, ALAN. (2001 [1964]). Usos y funciones. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). Madrid: Trotta.
- MIGNOLO, WALTER. (2007). Delinking. *Cultural studies*, 21 (2), 449-514.
- MILLALEO, ANA. (7 de marzo de 2019). #8M: «Los Casos Puntuales», un viaje enfrentado a la complementariedad y las posiciones de la mapuchidad frente a la violencia de género. *Mapuexpress*.
- _____. (2017). Wechekeche ñi trawün. En *El bosque de la memoria: reflexiones sobre arte indígena* (pp. 119-128). Santiago: FACSO Universidad de Chile.

- NAHUEL PAN, HÉCTOR. (2013). El lugar del «indio» en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente. *Revista austral de ciencias sociales*, 24, 71-91.
- PORTAVOZ, FEAT. LUANKO MINUTO SOLER. (2018). Witrapaiñ (Estamos de pie) [Canción]. Aerstame.
- PRZYBYLSKI, LIZ. (2018). Bilingual hip hop from community to classroom and back: a study in decolonial applied ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 62 (3), 375-402.
- REKEDAL, JACOB. (2019). Martyrdom and Mapuche metal: defying cultural and territorial reductions in twenty-first-century Wallmapu. *Ethnomusicology*, 63 (1), 78-104.
- _____. (2014a). Hip-hop Mapuche on the Araucanian Frontera. *Alternativas*, 2.
- _____. (2014b). El Hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Revista lengua y literatura indoamericana*, 16.
- RICHARDS, PATRICIA. (2005). The politics of gender, human rights, and being indigenous in Chile. *Gender and society*, 19 (2), 199-220.
- _____. (2004). *Pobladoras, indígenas and the state: conflicts over women's rights in Chile*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA. (2008). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. En *Teoría crítica dos direitos humanos no século xxi* (pp. 154-175). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- ROBERTSON, CAROL. (1979). «Pulling the ancestors»: performance practice and praxis in Mapuche ordering. *Ethnomusicology*, 23 (3), 395-416.

- ROJAS-BAHAMONDE, PABLO., BLANCO-WELLS, GUSTAVO. Y MEL-
LLADO, MARÍA. (2020). Towards an anthropology with *flow*:
Steps to go beyond the «ontological turn». *Visual ethnography*,
9 (1), 19-37.
- SANCHO, NOEMÍ. Y ROSSI, ALEJANDRO. (2020). *Los nietos de
Lautaro tomando el micrófono: sonoridad y rap mapuche*. Chile:
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- SEEGER, ANTHONY. (2008). Theories forged in the crucible of action:
the joys, dangers, and potentials of advocacy and fieldwork.
Knowing fieldwork. En G. Barz y T. Cooley (Eds.), *Shadows
in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*
(pp. 271-288). New York: Oxford University Press.
- SOLIS, GABRIEL. (2012). Thoughts on an interdiscipline: Music
theory, analysis, and social theory in ethnomusicology. *Eth-
nomusicology*, 56 (3), 530-554.
- SPIVAK, GAYATRI. (1994). Can the Subaltern Speak? En P. Williams
y L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory*
(pp. 66-111). New York: Routledge.
- TITON, JEFF T. (2008). Knowing fieldwork. En G. Barz y T. Cooley
(Eds.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in
ethnomusicology* (pp. 87-100). New York: Oxford University
Press.
- TUHIWAI SMITH, LINDA. (2012 [1999]). *Decolonizing methodo-
logies: Research and indigenous peoples*. London: Zed Books.
- VAN BUREN, KATHLEEN J. (2010). Applied ethnomusicology and
HIV and AIDS: responsibility, ability, and action. *Ethnomusi-
cology*, 54 (2), 202-223.
- WAIKIL. (17 de Agosto de 2018). *WAIKIL - Taiñ Wirintukun Ma-
puche (VideoClip Oficial)* [Video]. YouTube.



HEGEMONÍAS CURRICULARES EN LA ASIGNATURA DE MÚSICA: DOS CASOS DE LA PROVINCIA DE PARINACOTA

ROLANDO ANGEL-ALVARADO

INSTITUTO DE MÚSICA, UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

ISABEL QUIROGA-FUENTES

INSTITUTO DE MÚSICA, UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

BAYRON GÁRATE-GONZÁLEZ

INSTITUTO DE MÚSICA, UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Introducción

En el presente capítulo se explora la implementación curricular de la asignatura de Música en escuelas situadas en zonas rurales de la Provincia de Parinacota, en el Norte Grande de Chile, partiendo del supuesto de que las formas de implementación curricular pueden variar por cuestiones ideológicas (Angel-Alvarado, Belletich y Wilhelmi, 2020). Por un lado, el pensamiento colonial prioriza los conocimientos europeos de la historia de la música occidental (Shifres y Gonnet, 2015), buscando invisibilizar los saberes de «los colectivos de la música negra e indígena» (Holgún y Shifres, 2015, p. 48). En concreto, el colonialismo se puede expresar mediante la priorización de la partitura, el sistema de afinación por temperamento igual, el solfeo y las dinámicas de entrenamiento auditivo (Serrati, 2017). Por otro lado, el pensamiento decolonial implica rescatar los

saberes locales, valorando, dignificando y perpetuando el propio patrimonio sonoro-musical (Espinosa y Pons, 2017), sin negar ni privar el acceso a los saberes colonialistas (Serrati, 2017; Shifres y Gonnet, 2015). Por consiguiente, el decolonialismo se enmarca en el enfoque sociomusical (Angel-Alvarado, 2020), ya que permite que los elementos de la vida moderna interactúen con los saberes ancestrales (Skinner, 2015) mediante procesos de preservación, adaptación e innovación (Harnish, 2005). A modo de ejemplo, la música *sound* ha sido señalada como «dispositivo de producción de identidad entre los jóvenes del Norte Grande de Chile» (Guerrero, 2007, p. 11), puesto que permite entrelazar las sonoridades urbanas con las ancestrales.

En este marco, el currículum nacional para la asignatura de Música que establece el Ministerio de Educación (MINEDUC) se funda en ejes ligados a la expresión, la reflexión y la escucha (MINEDUC, 2013, 2016). En lo concerniente a la expresión, se transita desde el canto al unísono al canto polifónico, así como también desde la ejecución percusiva a la creación y montaje de arreglos y canciones inéditas. En el marco de la reflexión, se transita desde la descripción de las propias experiencias musicales hacia la valoración crítica del desempeño propio, de los demás y de los medios de registro y transmisión. Hasta ahora, el currículum nacional para la asignatura de Música no deja claro si se enmarca en el colonialismo o el decolonialismo, puesto que los dos ejes presentados podrían entenderse desde el enfoque sociomusical. Mas, es necesario recordar que, aun cuando la creatividad es el pilar del currículum musical, es la actividad menos potenciada por el profesorado en las aulas (Angel-Alvarado, 2018).

En el marco de la escucha, los procesos pedagógicos se centran primero en el reconocimiento de las propiedades sonoras, dando lugar luego a cuestiones teórico-conceptuales como

acento, dinámicas o forma, para culminar en descripciones y comparaciones analíticas. Para ello, se sugiere específicamente en las *Bases Curriculares de Primero a Sexto Básico* (MINEDUC, 2013) repertorio colonialista, como, por ejemplo, «música de películas como *El Libro de la Selva* y *El Rey León... El Carnaval de los Animales* de C. Saint-Saens..., musicales como Jesucristo Superestrella» (MINEDUC, 2013, pp. 357-365). La música de tradición oral también se incluye, siendo preciso señalar que el MINEDUC la define de manera explícita como folclor y música de pueblos originarios, destacándose los siguientes ejemplos: «Música de la Tirana..., música africana, huaynos, joropos..., música mapuche» (MINEDUC, 2013, pp. 361-373). Cualquiera persona que conozca el Norte Grande de Chile, incluso navegando por internet, sabe que no hay una música de La Tirana, sino que hay varias músicas porque diversas cofradías presentan sus bailes a la Virgen, existiendo profundas diferencias entre la música de Los Chunchos, Los Pieleros Rojas y La Diablada, por nombrar algunas. Por consiguiente, el currículum nacional generaliza el patrimonio musical del Norte Grande, invisibilizando las identidades y tradiciones particulares que la Fiesta de La Tirana abarca, así como también las que están fuera de aquella festividad.

Por lo dicho, en este capítulo exploramos la implementación curricular de la asignatura de Música en escuelas chilenas situadas en zonas rurales de la Provincia de Parinacota, poniendo el foco en las tensiones existentes entre el colonialismo y el decolonialismo para que a futuro se pueda ahondar en el fenómeno, tanto desde un punto de vista teórico como práctico. Para alcanzar tal objetivo, dos docentes que imparten la asignatura de Música participan por separado en una entrevista con la intención de analizar sus discursos desde la teoría fundamentada centrada en el método comparativo constante.

Consideraciones metodológicas de la investigación

El presente estudio cualitativo, de carácter no experimental y transeccional, se plantea inductivamente desde el método comparativo constante (Carrero, Soriano y Trinidad, 2012), ya que a partir de narrativas docentes se busca explorar las formas en que se implementa la asignatura de Música en centros escolares situados en sectores rurales de la Provincia de Parinacota. Cabe destacar la pertinencia del enfoque inductivo, puesto que hace factible el desarrollo de una teoría educativo-musical que emerja de los datos recogidos en el contexto de estudio (Strauss y Corbin, 2016), sin que sea requerida la existencia de teorías previas (Zhang y Wildemuth, 2017).

La muestra de tipo no probabilístico se ha seleccionado por bola de nieve (Fàbregues, Meneses, Rodríguez-Gómez y Paré, 2016), dado que personas ajenas al estudio han debido actuar de mediadoras para contactar y coordinar las actividades con el profesorado participante. En concreto, en el estudio han participado dos docentes de música que desempeñan funciones en escuelas de la Provincia de Parinacota. Por un lado, Ana cuenta con la cualificación profesional para desempeñarse como profesora de música, obteniendo el título profesional en una universidad situada en la zona central de Chile. Además, Ana cuenta con una especialización en música tradicional andina, siendo ese el principal motivo para su vinculación laboral en el contexto de estudio. Con respecto a la escuela, Ana se desempeña como docente de música en una escuela-internado situada en Visviri, la que cubre solo los niveles de educación básica (1° a 8° básico) y que cuenta con una matrícula de veintinueve estudiantes. En cuanto al panorama sociocultural, Ana declara que la totalidad de estudiantes proviene de una localidad boliviana alemana y fronteriza llamada Charaña. Por lo tanto, la amplia mayoría

de estudiantes se vincula a familias dedicadas al pastoreo y al comercio de animales.

Por otro lado, Pedro no posee el título profesional de profesor de música, sino que es trabajador social. Sin embargo, en la Región de Arica y Parinacota hay un déficit de docentes de música y, por tal motivo, muchas personas con bagaje educativo-musical han sido habilitadas oficialmente para ejercer la docencia. Cabe destacar que, particularmente, Pedro cuenta con experiencia en música latinoamericana porque ha participado en varios elencos y ha actuado en decenas de festivales nacionales e internacionales. Pedro también ha cursado estudios de posgrado en gestión cultural y patrimonio y, actualmente, colabora en el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en calidad de portador de tradición. Es importante informar que Pedro fue formado en la música por Rodomiro Huanca, director del grupo tradicional de música autóctona aymara Phusiri Marka y ganador del premio Margot Loyola. Con respecto a la escuela, es relevante señalar que está situada en Putre y que se imparten todos los niveles de educación obligatoria (1° básico a 4° medio), registrándose entre catorce a veinte estudiantes por curso. El panorama socioeconómico es diverso, ya que un grupo de estudiantes proviene de familias integradas por agentes militares y de orden, mientras que la mayoría del estudiantado descende de personas dedicadas al pastoreo y la agricultura. En cuanto a la diversidad cultural, Pedro destaca que hay un vasto número de estudiantes de nacionalidad boliviana, quienes tienden a matricularse desde 6° básico en adelante porque la escuela también sirve como internado.

Cabe destacar que cada docente ha participado en una entrevista semiestructurada de manera personal y privada, la que ha profundizado en dos criterios. El primero se centra en la implementación curricular que establece el MINEDUC (e.g.

¿qué opinión tienes sobre el currículum para la asignatura de Música que dispone el MINEDUC?), y el segundo pone el foco en la valoración que otorga la comunidad educativa a las prácticas musicales dentro de la escuela (e.g. ¿sientes que valoran tu trabajo?, ¿por qué?). Las preguntas expuestas a modo de ejemplo fueron la base estructural para la recogida de datos, puesto que cualquier otra intervención del entrevistador se apega más a la flexibilidad que brinda la entrevista semiestructurada en el marco de una conversación cercana y dinámica.

Para proceder a la recogida de datos, a cada participante se le envió una invitación por WhatsApp con la intención de agendar una reunión. Tras recibir las respuestas afirmativas, se procedió a dialogar vía telefónica logrando concertar las reuniones durante el mes de noviembre de 2019, las que fueron celebradas de manera electrónica por vía Zoom debido a las dificultades de traslado que tenía el equipo de investigación. Con respecto a las entrevistas, es preciso señalar que ambas se llevaron a cabo de manera afable en los plazos acordados, sin tener que sortear inconvenientes de tiempo ni de conectividad. En este punto, se informa que la entrevista de Pedro se extendió por 44 minutos, mientras que la de Ana alcanzó los 58 minutos. Cabe señalar que en ambos casos los diálogos han sido grabados por voz tras recibir la aprobación del profesorado participante, y que tanto Pedro como Ana dieron su consentimiento para participar en el estudio bajo términos de confidencialidad de datos, autorizando que la información aportada sea publicada en medios de comunicación científica.

Dichas entrevistas han sido transcritas para realizar los procesos de categorización y codificación de datos, asignándose pseudónimos a los nombres reales de cada participante; es decir, Pedro y Ana son nombres ficticios. Con respecto a la categorización, cabe informar que se predisponen dos categorías

conceptuales (Strauss y Corbin, 2016): 1) panorama curricular en la asignatura de Música, y 2) la música y su valor en la escuela. Tales categorías conceptuales se preestablecen con la finalidad de ordenar el análisis de datos, poniendo el foco en la construcción o escritura de una teoría emergente fundada en una categoría central que será desvelada al finalizarse el proceso secuencial de codificación abierta, axial y selectiva (Carrero et al., 2012).

Panorama curricular en la asignatura de Música

Ana indica que el currículum de la asignatura de Música «es bien general, amplio», siendo positivo que el profesorado pueda «adaptar el currículum a sus necesidades contextuales». A pesar de lo anterior, Ana también señala la importancia de construir «un nuevo plan de estudios más pertinente a nuestra realidad social», el que no se aplique solo «en los espacios donde hay matrículas de niños aymaras o mapuches, sino que [abarque] todo el territorio porque, de lo contrario, ¿cómo nos vamos a reconocer como un país multicultural?». En este sentido, Pedro agrega que, «aun cuando el currículum es completo, choca bastante con el sector donde uno trabaja» porque, por ejemplo, «hoy día era la ceremonia de *pachallampe* en el colegio y, eso mismo, en Santiago no se sabe que es y tampoco está dentro del currículum del MINEDUC». Por lo dicho, Pedro considera que es «bien chocante trabajar con niños del interior que tienen harta influencia de Bolivia y de Perú... dejando de lado todas sus ceremonias... lo que ellos manejan en su vida cotidiana».

Ante tal situación, Ana y Pedro no solo expresan la necesidad de crear un nuevo currículum para la asignatura de Música, sino que también brindan orientaciones para su creación. Por una parte, Ana indica la necesidad de crear «una nueva base episte-

mológica a nivel macro que establezca, de manera participativa, qué queremos lograr con la educación musical, abarcando a los que estamos en aula escolar y a los que trabajan en otros contextos». Ana lo plantea desde un punto de vista reivindicativo, ya que su aspiración es que «la asignatura de Música sea obligatoria desde la primera infancia», siendo las artes «la piedra angular del nuevo modelo educativo, el que sería exitoso porque niños más felices aprenderían con pensamiento crítico, valores, empatía, solidaridad». A su vez, Pedro plantea que el currículum actual para la asignatura de Música debería entenderse como la base nacional, propiciando el «desarrollo de un currículum regional» para que las contingencias se resuelvan a nivel local, puesto que la disponibilidad «de materiales para el aprendizaje musical a nivel nacional es lo que más choca porque, especialmente en las escuelas rurales, es mucha la demora en la entrega de materiales por parte del MINEDUC». Para dar cuenta de lo anterior, Pedro comparte el siguiente relato:

Yo pido materiales en marzo y me llegan en marzo del otro año. A mí me pasó ahora en Putre... pedí en abril materiales al Ministerio porque estoy con un proyecto [centrado] en la inclusión de la educación artística acá en el colegio. Y estamos en noviembre y no me ha llegado ningún material de los que pedí. Y eso que yo no pedí materiales rebuscados... pedí material plástico para hacer zampoñas de PVC. Yo creo que no es tan costoso comprarlo y que me lo envíen, pero no, yo casi ocho meses sin nada. Así que yo compré el material, yo las estoy haciendo y recién hoy día me avisaron, cuando venía bajando [a Arica]: ‘oye, el material va a llegar quizás la primera semana de diciembre’, o sea ya los niños no van a estar en clases. Ese es el problema

que yo creo que choca mucho en cuanto a la educación y la facilidad para que la gente pueda tener un mejor acceso a la educación musical. Es la entrega del material necesario para poder aprender.

En este punto, es importante señalar que ambos docentes informan precariedades infraestructurales para impartir sus clases, lo que afecta en la implementación curricular de la asignatura de Música. Por una parte, Pedro indica que «no hay una sala específica de música en el colegio, de modo que hay que andar acarreando instrumentos y haciendo clases en el patio también para no meter bulla en la sala de al lado». Por otra parte, Ana enfatiza que la situación es «precaria» en términos generales porque, si bien la escuela-internado cuenta con implementación, «muchas cosas no funcionan. Por ejemplo, la biblioteca no está habilitada. Ha estado cerrada todo el semestre por una cuestión de desorden». En el ámbito específico de la asignatura de Música, Ana comparte el siguiente relato:

Hay una sala como una bodeguita con muy pocos instrumentos. Hay flautas, un piano, instrumentos que están en muy mal estado. Las zampoñas tuve que armarlas de nuevo buscando cañas. Pero la sala ni siquiera tiene cerradura. O sea, Visviri es súper helado, corre mucho viento y no se puede hacer clases por las tardes en ese estado. Es todo muy precario, muy básico, pero también yo creo que es la normalidad.

La música y su valor en la escuela

Desde el punto de vista directivo, Ana señala que «pasaron varias cosas administrativas... y la directora no [la] apoyó en ningún momento», lo que deja claro que «no es prioridad para ellos que los niños tengan clases de música, aunque digan lo contrario». Entre las cosas administrativas, Ana declara demoras en salarios, reducción de horarios contractuales y que incluso en septiembre no le permitieron trabajar por falta de dinero para pagar sus honorarios, aun cuando ya tenía «preparado todo el acto [de fiestas patrias]». También señala que horas destinadas a sus actividades educativo-musicales se destinaban a otras labores, como, por ejemplo, «un taller de cine». Entonces, según Ana, «no hay una priorización de la asignatura, pero sí hay una exigencia porque tengo que presentar ciertos números en la feria de ciencias y en el aniversario de la comuna». En cambio, Pedro tiene un relato diferente, ya que desde niño empezó a tocar en Phusiri Marka junto a Rodomiro Huanca, quien lo llevaba «a *pachallampe*, a carnavales, a Club de Mayo», compartiendo «con toda esa gente en Socoroma, Putre, Belén, Pachama, Chapiquiña, Copaquilla». Por tal motivo, Pedro expresa:

Eso es lo lindo de trabajar en un pueblo porque son todos conocidos y desde que yo estoy ahí, me siento valorado [por los directivos] porque ellos dicen ‘es que está el [Pedro] de profe, el [Pedro] ha vivido en nuestra cultura y nuestra música. No está enseñando algo que no sepa.

Con respecto a las relaciones con el resto de la comunidad, Pedro es enfático: «me siento querido por los estudiantes, los colegas, la misma dirección, la misma comunidad extraescolar, que son los apoderados también. A veces me llegan unas bolsi-

tas de orégano, regalos, unas papitas chuño. Sí, igual es bonito sentirse así». Ese cariño es recibido por Pedro porque aborda repertorio «netamente folclórico de la región... Las comparsas de zampoñas, música tradicional de orquesta y carnaval que ellos le llaman. O bronces, que sería ya típico de las bandas de bronces, cumbias, takirari, tinku y morenada». En cambio, Ana vive una realidad diferente, puesto que expresa lo siguiente: «No puedo decir que nadie me apoya, pero, por lo menos, no me obstruyen el trabajo». No obstante, destaca que la profesora de 1° y 2° básico (contexto multigrado) le ayuda ensayando el repertorio los días que ella no trabaja, de modo que admite que «sí hay apoyo. Es mínimo eso sí, pero hay». En las interacciones con el estudiantado la percepción de Ana cambia, ya que admite que «los niños son súper entusiastas y les gusta mucho la música, porque es parte de su vida cotidiana... la mayoría tiene ánimo por aprender». Sin embargo, expresa con preocupación que la escuela no reconoce «tanto la identidad aymara de los niños». Por ejemplo, «se celebra el 21 de mayo y el 18 de septiembre, pero, más allá «del *machagmara* que es súper masivo», no conocen «otras festividades que son propias de su cultura».

Ana también señala que, aun cuando la totalidad del estudiantado es de nacionalidad boliviana, «el 6 de agosto, el día de Bolivia ... solo se dice en la formación y no se hace nada, ni siquiera una danza». Ana puntualiza que «son bolivianos los niños, tienen doble nacionalidad en general, pero es como tratar de imponer [desde dirección] algo que no es». Según Ana, lo más preocupante es que el estudiantado que culmina 8° básico luego se va «a Arica porque queda más cerca que La Paz y, si bien, se reconocen aymaras, llegan a contextos en que son discriminados... entonces... la identidad fuerte de reconocerse aymara y sentirse orgulloso es súper duro para el desarrollo adolescente».

A modo de ejemplo de la infravaloración a la identidad aymara y boliviana, Ana brinda el siguiente relato:

Tuvimos que hacer cueca. Yo quería hacer cueca nortina, pero nos pidieron cueca central porque los otros colegios iban a presentar las otras danzas. Entonces tuvimos que hacer cueca central no más. Igual fue un tema porque... los niños son bolivianos, entonces... en la parte del zapateo, zapatean como salay... pero lo pudimos hacer.

Finalmente, en el ámbito personal de la música y la pedagogía, Pedro indica que «Chile es un país donde todo a veces te va en contra... pero si no hubiese sido por la música... yo quizás hubiese terminado igual que muchos amigos míos, en la calle... fumando pasta base o en la cárcel». Luego agrega: «Si no hubiese aparecido un profesor, así como yo, no se me habrían abierto las puertas de lo que estoy haciendo ahora». Pedro cierra expresando lo siguiente: «Así como yo aprendí... también ahora tengo que hacerlo [enseñar]. Si no es bajo un pago, no importa. Lo estoy enseñando de corazón... veo que están aprendiendo y están motivados. Para mí, ese es un pago bastante bueno». En cuanto a Ana, le interesa que «la clase la vayan construyendo los estudiantes», basándose «mucho en lo que es Paulo Freire». Para que se comprenda la perspectiva pedagógica, Ana comparte el siguiente relato:

Te voy a dar un ejemplo de una clase que hice hace poquito. Para el paro nacional del 12 de noviembre... bueno, Visviri es otra realidad... digamos que está al medio de la nada. Los niños estaban viviendo una situación compleja, porque tienen tele en su casa, hay una situación compleja en Bolivia [golpe de Estado] y en Chile [estallido social]... por los

dos lados. Y los niños llegaban comentando, en tercero básico, «es que el Evo, es que aquí están quemando el Líder en Arica» y toda la cuestión. Entonces, yo empecé a pasarles *El Derecho de Vivir en Paz* de Víctor Jara, les conté un poco quién era Víctor Jara. Hicimos un trabajo de pensar qué país queremos o cómo podríamos ser más felices. Y eso llevarlo al colegio, al aula. Entonces, ahí partí con tres preguntas generadoras de acuerdo a lo que ellos me iban diciendo. Yo solamente hice las preguntas y ellos hicieron la clase en el fondo, que tenía que ver con qué entendían ellos que era Visviri en paz para que comprendieran un poco lo que era el contexto de la canción. Yo no les expliqué nada. Después, otro colega me dijo que «estaba ideologizando a los niños» y yo le decía «no, si yo no les hago nada, no he hecho nada»... de hecho, se dio como una discusión súper rica en algunos cursos y en otros no fue tan caótica, porque los niños no opinaban tanto.

Hegemonías curriculares que invisibilizan y marginan

Aun cuando se valora favorablemente que el currículum nacional para la asignatura de Música sea amplio y general, el profesorado reporta debilidades que afectan concretamente en su quehacer pedagógico. En primer lugar, se acusa al MINEDUC de establecer una hegemonía cultural colonialista en el currículum bajo una visión centralizada (Esperidión, 2020), puesto que los saberes urbanos y centralistas predominan ante los saberes propios de las comunidades de la provincia

de Parinacota. Tal hegemonía tiene efectos negativos en las comunidades escolares, ya que estudiantes de origen indígena están siendo forzados a internalizar saberes colonialistas en desmedro de sus propios saberes ancestrales, dando lugar a una enajenación cultural que se funda en las diferencias raciales que invisibilizan a «los colectivos de la música negra e indígena» (Holguín y Shifres, 2015, p. 48).

En este escenario, el profesorado participante solicita la publicación de programas curriculares regionales que tomen como pilar las bases curriculares que establece el MINEDUC (2013, 2016) para propiciar la instauración de un diseño curricular descentralizado que haga factible que cada región valore, dignifique y perpetúe su propio patrimonio sonoro-musical. En otras palabras, un currículum regional hace plausible que las personas construyan significados «continuamente a partir de experiencias situadas en un contexto» (Espinosa y Pons, 2017, p. 11), pero, a nivel nacional, el currículum regional abre nuevas amenazas. Por ejemplo, Belletich, Wilhelmi y Angel-Alvarado (2016) reportan que, al menos en España, la descentralización por regiones ha provocado una dispersión curricular en el ámbito de la educación musical porque, mientras Andalucía la entiende como asignatura obligatoria, la Comunidad Autónoma de Madrid la concibe como asignatura optativa. Por consiguiente, en el sistema educativo español se vulnera la igualdad de oportunidades para aprender música en el contexto escolar, puesto que no todo el estudiantado tiene acceso a clases de educación musical bajo un régimen formal.

Es preciso destacar que el profesorado participante no niega que la flexibilidad curricular que establece el MINEDUC hace factible la inclusión de los saberes locales en las prácticas educativas. Mas, dejan entrever que la responsabilidad por aquellas decisiones curriculares recae en cada escuela de manera particular

porque cada comunidad escolar define su propio calendario de actividades. Por consiguiente, queda en evidencia que la igualdad de oportunidades para aprender música se vulnera en el sistema educativo de la provincia de Parinacota porque, mientras la escuela de Putre tiene disposición a celebrar fiestas y rituales locales, la escuela-internado de Visviri muestra resistencia a tales celebraciones, provocando que parte del estudiantado no sea capaz de reconocer sus propios saberes ancestrales, aun cuando Visviri es un pueblo fronterizo que colinda con Perú y Bolivia, de modo que es un poblado en el que la identidad vernácula se funda en el entrelazamiento de distintas culturas. Estas diferencias en la gestión escolar demuestran que la disposición formativa del equipo directivo asume un rol determinante en la incorporación de prácticas pedagógicas decolonialistas. En otras palabras, la visión curricular que establece el equipo directivo es la que determina la implementación de pedagogías colonialistas o decolonialistas en la escuela (Horn y Murillo, 2016; Angel-Alvarado et al., 2020).

La figura docente también puede determinar una visión curricular en su propio quehacer, pero aquella incide solo en sus actividades de aula (Angel-Alvarado, Wilhelmi y Belletich, 2020), de modo que es necesario que se establezcan pedagogías decolonialistas en las escuelas de la provincia de Parinacota para que los saberes ancestrales puedan convivir en armonía con los saberes colonialistas (Serrati, 2017; Shifres y Gonnet, 2015) según lo dispuesto por el enfoque sociomusical (Angel-Alvarado, 2020), ya que este hace interactuar elementos de la vida moderna con los saberes ancestrales (Guerrero, 2007; Skinner, 2015) mediante procesos de preservación, adaptación e innovación (Harnish, 2005).

A las problemáticas de gestión en las escuelas, cabe agregar que el Departamento de Educación de la provincia de Parinacota no

brinda apoyos a la gestión e implementación de la asignatura de Música, puesto que las dos escuelas tienen profundas carencias infraestructurales. El abandono institucional es preocupante, ya que incluso hay inconvenientes para pagar salarios. Tal situación organizacional deja entrever una desconexión entre las oficinas gubernamentales y el profesorado, provocando la marginalización de la asignatura (Chapman, Wright y Pascoe, 2018), lo que terminará influyendo en la profundización de brechas educativo-musicales entre estudiantes que asisten a escuelas que dependen de las oficinas gubernamentales y los que no. Por lo expuesto, se hace imperioso generar puentes de comunicación entre los distintos estamentos para que mejoren las condiciones infraestructurales y las vinculaciones con el medio social inmediato (Ángel-Alvarado, 2020), ya que todo ello favorecerá la adquisición y desarrollo de las competencias musicales e integrales del estudiantado que asiste a las escuelas públicas de la Provincia de Parinacota.

Conclusiones

La asignatura de Música se implementa de manera variada en las escuelas de la provincia. Por un lado, la escuela de Putre fomenta las expresiones musicales de la propia comunidad, mientras que la escuela-internado de Visviri evita abordar los saberes ancestrales de la comunidad, aun cuando la docente de música pone todo su empeño en revalorar y redignificar el patrimonio inmaterial que, por herencia cultural, le pertenece al estudiantado. Tales diferencias desvelan una tensión entre las prácticas colonialistas y decolonialistas en la provincia de Parinacota, puesto que la primera escuela circunscribe al decolonialismo, pero el otro centro educativo insiste en promover

un colonialismo que invisibiliza el saber local y autóctono de la comunidad.

Tal invisibilidad no surge por azar y por cuestiones fortuitas, sino que tiene un amparo legal, puesto que el currículum nacional para la asignatura de Música no incluye de manera explícita elementos del patrimonio inmaterial de provincia, de modo que los equipos de gestión educativa podrían estar interpretando que dichos saberes deben marginarse o excluirse de la programación académica. Cabe destacar que aquella interpretación organizacional daría cuenta de otra tensión centrada en el aprendizaje situado, ya que, en particular, la escuela-internado no da valor a la identidad vernácula que caracteriza a Visviri como el poblado fronterizo más septentrional de Chile, lo que queda de manifiesto cuando la docente expresa que los saberes propios de la localidad se están perdiendo, porque la escuela no da espacio para que dichos conocimientos se impartan. Es preciso enfatizar que estas tensiones se profundizan al no disponer las escuelas de aulas aptas para enseñar música, ni de instrumentos musicales en buen estado que garanticen la adquisición y desarrollo de competencias musicales.

Por todo lo dicho, se concluye que la implementación de la asignatura de Música en las escuelas de la provincia de Parinacota es, al menos, cuestionable porque, además de que una escuela funda sus actividades en el enfoque colonialista, es apropiado señalar que no se cumplen requisitos mínimos para ofrecer educación musical de calidad. Específicamente, las escuelas no cuentan con aulas acondicionadas para la actividad, tampoco con instrumentos musicales en buen estado, las oficinas gubernamentales no entregan los materiales solicitados en plazos prudentes ni dan garantías de cumplir los acuerdos contractuales con el profesorado de música. Todo esto hace poner en escrutinio la

calidad educativo-musical que ofrece el sistema de educación pública en esta provincia.

Por lo expuesto, se comparten algunas implicaciones de utilidad teórica y social. Desde la perspectiva teórica, es imperioso profundizar en las prácticas colonialistas que se aplican en contextos educativos rurales para determinar las causas y propiedades que generan tal sistema de ideas, puesto que la asimilación del enfoque decolonialista demanda cambios culturales a costumbres y comportamientos arraigados en la comunidad. Desde la perspectiva práctica, se sugiere al MINEDUC elaborar bases curriculares genéricas que pongan el foco exclusivamente en la adquisición y desarrollo de competencias, estableciendo una orientación decolonialista que se funde en el enfoque sociomusical. Es decir, no es apropiado proponer repertorios en el currículum nacional porque, hasta ahora, dichas acciones solo han servido para establecer patrones hegemónicos que invisibilizan la identidad vernácula de la provincia de Parinacota, lo que abre la puerta a la posibilidad de que también se invisibilice el saber local de otras zonas rurales de Chile. Dicho esto, nuestra recomendación es que tales bases curriculares genéricas sirvan de pilar para que luego cada región confeccione su propio currículum regional para la asignatura de Música. Por último, desde la perspectiva pedagógica, se sugiere ofrecer cursos de formación pedagógica en líneas decolonialistas a los equipos de gestión educativa y al profesorado, puesto que es imperioso que las comunidades escolares vivan el proceso formativo desde una mirada centrada en América Latina. En este mismo tenor, es necesario que el profesorado de música y los equipos de gestión reciban formación en el enfoque sociomusical, ya que les puede ser de utilidad para concebir la escuela como espacio abierto, dialogante y de convergencia social.

Referencias

- ANGEL-ALVARADO, ROLANDO. (2020). The crisis in music education resulting from the demise of educational institutions. *Revista Educación*, 44 (1), 1-15.
- _____. (2018). Controversias entre la teoría curricular y la práctica educativa en la educación musical. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 15, 83-95.
- ANGEL-ALVARADO, ROLANDO., BELLETICH, OLGA. Y WILHELMI, MIGUEL. (2020). Exploring motivation in music teachers: the case of three primary schools in Spain. *British Journal of Music Education*, 37 (3), 196-206.
- ANGEL-ALVARADO, ROLANDO. Y LIRA-CERDA, PABLO. (2017). Instalaciones y recursos educativos para la educación musical según la representación social de los estudiantes chilenos. *Revista Electronica de LEEME*, (40), 19-31.
- ANGEL-ALVARADO, ROLANDO., WILHELMI, MIGUEL. Y BELLETICH, OLGA. (2020). Teaching autonomy: Does Spanish education system achieve the desired effect?. *Psychology, Society & Education*, 12 (1), 85-96.
- BELLETICH, OLGA., WILHELMI, MIGUEL. Y ANGEL-ALVARADO, ROLANDO. (2016). La educación musical en la formación básica en España. El problema de la dispersión curricular. *Perspectiva Educacional*, 55 (2), 158-170.
- CARRERO, VIRGINIA., SORIANO, ROSA. Y TRINIDAD, ANTONIO. (2012). *Teoría fundamentada grounded theory: El desarrollo de teoría desde la generación conceptual*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- CHAPMAN, SIAN., WRIGHT, PETER. Y PASCOE, ROBIN. (2018). Arts curriculum implementation: «Adopt and adapt» as policy translation. *Arts Education Policy Review*, 119 (1), 12-24.
- ESPERIDIÓN, CHRISTIAN. (2020). Diseño curricular desde una perspectiva nacional chilena: visiones y sus incógnitas. *Voces y Silencios. Revista Latinoamericana de Educación*, 11 (1), 128-140.
- ESPINOSA, IVAN., PONS, LETICIA. (2017). Valor pedagógico de las narrativas escolares. Configuración de currículos regionales. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 47 (1), 7-41.
- FÀBREGUES, SERGI., MENESES, JULIO., RODRÍGUEZ-GÓMEZ, DAVID. Y PARÉ, MARIE-HÉLÈNE. (2016). *Técnicas de investigación social y educativa*. Barcelona: Editorial UOC.
- GUERRERO, BERNARDO. (2007). Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: la música sound. *Última Década*, 15 (27), 11-25.
- HARNISH, DAVID. (2005). Defining ethnicity, (Re)constructing culture: Processes of musical adaptation and innovation among the Balinese of Lombok. *Journal of Musicological Research*, 24 (3-4), 265-286.
- HOLGUÍN, PILAR. Y SHIFRES, FAVIO. (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 10 (15), 40-53.
- HORN, ANDREA. Y MURILLO, FRANCISCO. (2016). Incidencia de la dirección escolar sobre el compromiso de los docentes: Un estudio multinivel. *Psicoperspectivas*, 15 (2), 64-77.
- MINEDUC. MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE CHILE. (2016). *Bases curriculares 7º básico a 2º medio*. Santiago: Unidad de Currículum y Evaluación.

- _____. (2013). *Bases curriculares: Educación básica*. Santiago: Unidad de Currículum y Evaluación.
- SERRATI, PABLO. (2017). Cuestionar la colonialidad en la educación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5), 93-101.
- SHIFRES, FAVIO. Y GONNET, DANIEL. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3 (2), 51-67.
- SKINNER, RYAN. (2015). *Bamako sounds: The afropolitan ethics of Malian music*. University of Minnesota Press.
- STRAUSS, ANSELM. Y CORBIN, JULIET. (2016). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ZHANG, YAN. Y WILDEMUTH, BARBARA. (2017). Qualitative analysis of content. En B. M. Wildemuth (Ed.), *Applications of social research methods to questions in information and library science* (pp. 318-329). Santa Barbara: Libraries Unlimited.



CAMBIANDO PARADIGMAS: HERENCIA AFRICANA Y PATRIMONIO AFRODESCENDIENTE EN LA CRUZ DE MAYO DEL VALLE DE AZAPA

CRISTIAN BÁEZ LAZCANO

INVESTIGADOR VIVENCIAL, DIRECTOR ONG *LUMBANGA*

JUAN EDUARDO WOLF

PROFESOR ASOCIADO DE ETNOMUSICOLOGÍA,
UNIVERSIDAD DE OREGÓN

Introducción

Después de casi veinte años de lucha por parte de activistas afrodescendientes en Chile, el 16 de abril de 2019, otorgando reconocimiento legal al pueblo tribal afrodescendiente chileno, la Ley 21.151, fue publicada en el diario oficial del estado de Chile.¹ Esta ley incluyó un llamado a reconocer los saberes y conocimientos tradicionales de este pueblo y declaró que estas características deben ser reconocidas como patrimonio inmaterial del país. Esta llamada desafió la manera en que muchas personas piensan sobre la cultura chilena. Por más de un siglo, bajo la influencia racista heredada del colonialismo y sistemáticamente incorporada a la sociedad republicana, muchos intelectuales chilenos han negado o disminuido cualquier influencia afrodescendiente en la cultura nacional chilena. La aprobación de la

¹ La frase «pueblo tribal» tiene significado especial en el convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo.

ley fue una respuesta necesaria a los esfuerzos de estos intelectuales de borrar la importancia y hasta la existencia de afrodescendientes en sus obras sobre la historia y sociedad chilena.² A luz de estos hechos, académicos e investigadores —incluyendo etnomusicólogos— necesitan cambiar de paradigmas, otorgándole una importancia a la presencia histórica y actual de los afrodescendientes, incluyendo su cosmovisión y forma de pensar, como una fuente generativa de la historia, sociedad, y cultura chilena.

Para poder realizar este cambio de paradigma es esencial que los investigadores empiecen a cuestionar los estereotipos que existen sobre las culturas afrodescendientes en general, y especialmente en Chile. Esto incluye repensar la manera en que los afrodescendientes interactuaron con los indígenas y con otros conglomerados que participaron en la formación de la cultura chilena. En este capítulo, los autores —el primero un activista e investigador vivencial afrodescendiente oriundo de la región chilena de Arica y Parinacota, y el segundo un etnomusicólogo chileno-norteamericano que ha documentado y escrito sobre expresiones en la misma región desde 2006— exploraremos algunas prácticas musicales para poner en duda algunos de estos estereotipos. Nos enfocamos en el caso de las cruces de mayo en el valle de Azapa, un lugar que tiene una población importante de afrodescendientes chilenos.

Comenzamos describiendo ciertas características que se encuentran en la mayoría de las celebraciones de este ritual, lo cual es celebrado por muchas familias azapeñas. Damos cuenta de cómo el rol de los afrodescendientes ha sido excluido de muchas

2 Para entender mejor este proceso de invisibilización de los afrodescendientes en el trabajo de historiadores, véanse Cussen (2006), Spencer (2009), o Wolf (2019).

descripciones de estas celebraciones, y ofrecemos descripciones específicas de celebraciones entre familias afrodescendientes. Investigamos cómo algunas de las características culturales de estas celebraciones se pueden conectar con herencias africanas y contextos afrodescendientes. Haciendo estas conexiones con formas de ser africanas, no solamente se visibilizan aspectos históricos generalmente ignorados, sino que también posibilita la examinación crítica de formas eurocéntricas de pensar sobre la cultura e historia chilena, contribuyendo a dismantelar la *colonialidad*.³ Aunque el caso investigado en este capítulo se enfoque en el extremo norte de Chile, el cambio de paradigma que se utiliza en esta investigación etnomusicológica debe aplicarse a lo largo de todo el país en los múltiples lugares donde se encontraba una presencia notable de afrodescendientes.⁴

Descripción general de la Cruz de Mayo en Azapa y su representación en la literatura académica

La Cruz de Mayo se basa en la creencia popular de que una cruz de madera, bien tendida y montada en una posición alta, desde donde puede vigilar todo el terreno, que pertenece a una familia, puede proteger y bendecir ese terreno y la familia durante el año que viene. Esto significa que una vez al año, tradicionalmente durante el mes

3 El concepto de *colonialidad*, muchas veces atribuido a Aníbal Quijano, se refiere a las mentalidades e ideologías que mantienen las relaciones de poder del colonialismo, incluso cuando un periodo de colonialismo ha terminado formalmente.

4 Si bien Arica se conoce por su porcentaje importante de afrodescendientes, hay que tomar en cuenta que en el censo de 1777-78, la población de afrodescendientes en Santiago era alrededor del 18%, en Coquimbo más de 20%, y en los valles sur-central 8% (Cussen, 2006, p. 53).

de mayo, se baja la cruz de su posición alta para poder limpiarla, revestirla y pasar tiempo con ella —o «velarla» como suelen decir las familias del valle de Azapa—. Una vez cumplido estos requisitos, se invita a gente de la comunidad para acompañar a la familia a subir la cruz nuevamente a su lugar. Durante esta subida, una persona, el llamado cantor a la cruz, entona los versos de una melodía tradicional, dirigiendo a los otros participantes a cantar el coro. Después de hacer algunas oraciones y pasar tiempo con la cruz en su lugar, todos bajan a una sede familiar para celebrar una fiesta auspiciada por la familia. Una celebración bien atendida es valorizada, sugiriendo que venerar la cruz con muchas personas puede resultar en más bendiciones, o por lo menos una elevación de la posición social de los auspiciadores en los ojos de la comunidad. Hoy en día, para asegurar que una mayor asistencia a la celebración personal y evitar la competencia, muchas familias en el valle postergan su celebración. Por eso, las cruces de mayo se pueden seguir celebrando hasta agosto. Sin embargo, la fecha oficial de la celebración de la cruz por parte de la iglesia católica es el tres de mayo. Hay familias que dicen que se debe bajar la cruz alrededor de esa fecha y, cumpliendo una semana, octava o novena de velar la cruz, la suben nuevamente, cumpliendo la celebración del ritual.

El folclorista chileno Oreste Plath (1994, p. 296) notó que la cruz fue un símbolo visual y portátil, que el misionero católico podía usar para evangelizar sin tener que saber la lengua indígena. Faltando espacios como iglesias y recursos como estatuas de santos, el misionero podía edificar una cruz grande en un lugar significativo —por ejemplo, el centro de un pueblo— y así pedir a los feligreses arrodillarse y rezar al frente de esta cruz. Plath también relata cómo la escasez de clero durante la época colonial significaba que el misionero elegía a una persona local como fiscal para poder dirigir las celebraciones importantes de la iglesia. Algunos académicos han demostrado la conexión

entre los lugares donde se levantaba una cruz y el significado de ese lugar dentro una cosmología local. Por ejemplo, Galdames, Choque, y Díaz (2016) mostraron cómo las cruces en Socoroma, un pueblo andino al interior de Arica, están montadas encima de antiguas apachetas, sitios de poder donde el agricultor tenía que ofrecer sacrificios para mantenerse en equilibrio con mundos sobre y bajo la tierra. Relativo a este capítulo, Díaz, Corvacho, Muñoz y Mondaca (2020) recién publicaron un estudio de geografía cultural mostrando la organización de espacio en relación con las cruces, con un enfoque especial en la comunidad afrodescendiente, que era responsable por alrededor de 34-39% de las cruces.

A pesar de este último trabajo, que vemos como una cierta excepción, para poder entender algunos de los motivos tras este capítulo es importante reconocer que hay ciertas tendencias en sus formas de pensar que el público, así como muchos investigadores, tienen cuando inicialmente se acercan al tema de las cruces. En el caso de las cruces de mayo en el valle de Azapa, ha sido típico poner énfasis en los elementos europeos e indígenas sin tomar en cuenta la presencia afrodescendiente. Por ejemplo, la descripción de Plath se enfoca solamente en los motivos de los conquistadores europeos por la celebración de la cruz, ilustrando una tendencia eurocéntrica dentro de la academia. El trabajo de Galdames, Choque y Díaz trata de contradecir esto, enfatizando una perspectiva indígena. El problema viene cuando una de estas perspectivas alternativas se expone en detrimento de las otras. En una nota que escribió para la *Revista Musical Chilena*, Lina Barrientos Pacheco (1984) describió la celebración de las cruces como «un ritual aymara», enfocándose en el caso de una ceremonia en el kilómetro 53 de Azapa que usaba lichiguayos para acompañar la cruz de subida y bajada. Estas flautas, junto

con la presencia de una «mesa» andina y el proceso de *challar*⁵ la cruz, sirven para inspirar a Barrientos en el título de su nota. Aunque reconoce la influencia europea en el ritual y la presencia de «negros» en el valle, Barrientos no llama la atención al hecho de que la fuente para los tres cánticos principales que ella transcribe, asumidos como generales por todo el valle, fue la familia de la «señora Ventura de Gutiérrez» del kilómetro 35. El sector Sobraya donde Barrientos realizó su investigación es de la familia afrodescendiente Gutiérrez Baluarte. La persona informante fue la señora Ventura Baluarte Meléndez, casada con Zenón Gutiérrez, la cual Barrientos nombra con el apellido del cónyuge. Los que conocieron a la señora Ventura, como el autor Cristian Báez, saben que, por su mirada corporal y fenotípica, habría sido difícil para Barrientos negar la herencia africana de la señora Ventura. Aunque seguramente Barrientos tenía la intención de apreciar la contribución cultural de la gente indígena, es otro ejemplo de cómo, desde el mundo de la academia, se ha ido invisibilizando a una cultura con presencia de casi quinientos años en el territorio chileno.

Para poder pensar más en las implicaciones de esta invisibilización, se ofrecen dos descripciones de celebraciones de las cruces de mayo por familias afrodescendientes en diferentes sectores del valle. Estas descripciones son ofrecidas por el autor Cristian Báez, afrodescendiente que ha vivido la mayor parte de su vida en el valle y que tuvo la oportunidad de recopilar una serie de historias orales de adultos mayores afrodescendientes.

5 La *challa* es un rito religioso aymara en la cual se realiza libaciones de alcohol y hojas de coca sobre una ofrenda que está sobre un tejido tradicional conocido como *awayu*. Sirve como una especie de agradecimiento por las bendiciones del año pasado, así como una rogación para bendiciones en el futuro. Ver Van der Berg (1989, p. 50). Challar corresponde al verbo de hacer este acto.

Las descripciones están basadas en estos relatos y reflejan detalles sobre las celebraciones mayormente durante el siglo xx.

La cruz de la familia Ríos Sánchez en el sector Pago de Gómez

Empiezo por la familia Ríos Sánchez, del sector de Pago de Gómez en Azapa, de la cual soy descendiente. Por medio del relato oral de la historia familiar, nos transmitieron la tradición de la Cruz de Mayo, pero con una característica muy especial. Remigio Ríos era mi tatarabuelo y uno de sus hijos, Juan Ríos Albarracín, era mi bisabuelo, quien fue el único que se quedó en esta tierra resistiendo el periodo de la chilenización. Juan Ríos, según su hija Rosa Ríos Sánchez (mi abuela) y el relato oral de otros abuelos de la comunidad, era «ateo». No creía en Dios, condición que para esos años (alrededor de 1920) no era muy bien vista ante los ojos de la comunidad. Muchos comentaban sobre esta condición de Juan Ríos, e incluso existe un relato que cuenta que mataba un cerdo para viernes santo, un sacrilegio para la comunidad que comprobaba que Juan Ríos no creía en Dios.

Aunque esto generaba mucho ruido, lo interesante y curioso era que Juan Ríos tenía una fe muy grande hacia la Cruz de Mayo, la que supo transmitir a sus descendientes. La cruz de la familia Ríos Sánchez no se alumbraba ni se celebraba como en todas las otras comunidades en Azapa, que es en los primeros días de mayo y durante todo ese mes. Juan Ríos celebraba la cruz para la víspera de San Juan, que según el calendario católico es el día 23 de junio, otra tradición que es reconocida por los afrodescendientes en esta zona. En aquel día, la familia sacrificaba un cerdo para agradecer a la cruz por la buena cosecha que la tierra le dio, y en agradecimiento compartían con la comunidad un plato de mondongo acompañado con aquel chanchito adoba-

do.⁶ Sin embargo, antes de eso, Juan invitaba a la familia y a la comunidad a subir para dejar aquel madero en lo alto del cerro que estaba frente a su predio. En la falda del cerro, a los pies del madero, formaba una cruz gigante iluminada con faroles de papel y velas (ver Imagen 1) que lograba verse a kilómetros. Antes de bajar, Juan le cantaba a la cruz, como es la tradición y, a su vez, recordaba a su padre y familiares que ya no estaban con él. Luego bajaba cantando versos de agradecimiento, a los cuales se responde «gracias a Dios, gracias a Dios y a la madre de Dios, y a la madre de Dios». Llegando a la casa de Juan, se continuaba la celebración. Con el tiempo, ya sin la presencia física de Juan Ríos, pudimos apreciar que sus hijos hombres, Augusto y Epifanio, seguirían el legado de cantarle a la cruz, pero también una hija de Juan se asomaba cantando hacia aquel madero. Ella era Alejandrina, mujer carismática y con una devoción muy profunda hacia la cruz. Con cada verso y cada letra, transmitía esa devoción con su voz de lamento, acompañado de llanto. Terminaba arrodillada a los pies de la cruz pidiendo por los que ya no están y por lo que se han ido de esta tierra.

6 El mondongo es el estómago del vacuno, normalmente preparado como el plato picante de guata.



Imagen 1. La cruz de los Ríos, 2014.

La cruz de la familia Baluarte en el sector La Ribera

En otro sector más arriba del valle, en el antiguo sector de La Ribera, encontramos a la familia Baluarte, una familia afrodescendiente que hasta principio del siglo xx tenía un ingenio de caña de azúcar.⁷

⁷ El término «ingenio» se refiere a una hacienda que tenía los aparatos necesarios para poder procesar una materia prima agrícola. Fue antecedente de las industrias que llegarán en el siglo xx que podían hacerlo a mayor nivel. En este caso, la caña de azúcar se convierte en azúcar o la bebida alcohólica conocida como guarapo.

Esta hacienda es llamada «San Francisco de Asís», la cual, según datos familiares, lleva su nombre desde tiempos coloniales y que paralelamente producía aceitunas y aceite de oliva.

Siendo una hacienda antigua, su Cruz de Mayo tiene más de dos siglos, según los relatos orales de personas perteneciente al tronco familiar de los Baluarte. Todos los dos de mayo, aquella familia sube al cerro donde se encuentra instalado aquel madero para bajarlo a una sede familiar habilitada como una capilla. Ahí se prepara un altar cubierto de ramas de sauces y olivos. Ornamentan los pies de la cruz con todas las frutas y verduras que aquella hacienda produce, como un ofertorio en agradecimiento a la tierra. Durante ocho días, la familia Baluarte vela la cruz invitando a familiares y vecinos a cantarle. Mientras cantan, comparten chocolate y uno que otro trago de licor, siendo uno de los más conocidos el «caliente».⁸ El día diez de mayo se realiza la fiesta oficial de la familia, que es cuando se vuelve a dejar la cruz a lo alto del cerro.

Una de las descendientes de esta familia era la señora Inocencia Baluarte Meléndez (Q.E.P.D), la cual relató lo siguiente:

Mi familia por parte de los Baluarte, también tenemos la tradición de celebrarle a la Cruz de Mayo, esta fiesta tiene más de doscientos años de antigüedad, en donde bajamos la cruz que está ubicada en el alto del cerro, frente a la parcela de nuestra familia. El día 2 de mayo se baja; en esos días, se le canta a la cruz hasta el día 10, que es cuando la subimos. Yo me sé muchos versos a la cruz y se los he enseñado a mis hijos, Félix y Miguel, este último es el que actualmente sigue cantando a las cruces. Ya no quedan muchos cantores de cruz... Los cantores de cruces se buscaban por todo Azapa,

⁸ El «caliente» es un trago de alcohol hecho con cocoroco, anís y te. Ver Báez (2010, p. 169).

para que les canten a las cruces de otras familias, por lo general, todos eran morenitos (Báez, 2010, p. 108).

Antes de subir a la cruz, se les ofrece comer el plato de mondongo a todos los presentes, ya que durante la cruz no se le puede negar hospitalidad a ninguna persona que llegue a dicha fiesta, a pesar de ser un desconocido. Luego se invita a cantarle a la cruz, donde el cantor toma el protagonismo de aquel ritual, iniciando la procesión con faroles artesanales hechos de caña y papel de colores, los cuales sirven para alumbrar el camino oscuro hacia el cerro. Aquellos cantores, como describe la señora Inocencia, son generalmente hombres perteneciente a un clan familiar afrodescendiente de esa zona. Los cantores tenían un don en la voz que emocionaba al escucharlos y que, lamentablemente, hoy están quedando muy pocos. Aquellos personajes eran muy demandados, no solo en el valle de Azapa, sino también en los valles vecinos como es el valle de Lluta y también hacia en los pueblos de la precordillera. En la década de los setenta, don Carmelo Baluarte Meléndez, hermano de Inocencia, vivió en el pueblo de Putre, una localidad de la precordillera. Aunque esta zona es históricamente representada por la cultura aymara, él notó la presencia de cantores afrodescendientes:

Allá en Putre, las tradiciones son distintas que las de Azapa. Por ejemplo, a la Cruz de Mayo se le cantaba distinto. Incluso muchas veces llegaban cantores azapeños a cantarle a la cruz. La gente los iba a buscar hasta allá para solo cantarle (Báez, 2010, p. 121).

Dada la escasez y la demanda de los cantores de cruz afrodescendientes del valle de Azapa, las familias azapeñas tuvieron que ir buscando entre sus propias familias a personas que le cantarán

a la Cruz de Mayo. Esta necesidad era guiada por la matriarca de la familia. Las mujeres afrodescendientes han jugado un papel importante en sostener la tradición, resistiendo influencias externas. Es de ahí que empieza, poco a poco, a surgir la mujer cantándole a la cruz. El tono que la mujer le da a los versos de la cruz es más agudo y de una tonalidad más carismática que también emociona.

Antiguamente, otro actor participaba frecuentemente en el día oficial en que se subiría la cruz en la familia Baluarte: la sociedad de baile religioso de morenos de paso Hijos de Azapa. Esta agrupación emergió de la antigua compañía de baile moreno Andrés Baluarte. Los Hijos de Azapa tradicionalmente le bailan a la virgen del Rosario de Las Peñas, santuario ubicado en la misma quebrada del valle de Azapa. Ya arriba en el cerro, se comparte con la familia y con los invitados tragos y bebidas, mientras una fogata gigantesca alumbraba todo aquel cerro iluminado de faroles de colores. Se escucha música de viento, antiguamente con zampoñas, hoy en día con bandas de bronce. Luego de haber compartido, el dueño de casa invita a los cantores de cruz y a los presentes a cantarle nuevamente a la Cruz de Mayo a modo de despedida final hasta el próximo año. Allí nuevamente la nostalgia, los recuerdos, el agradecimiento a la cruz rebrotan, especialmente en los sentimientos de la familia anfitriona, que agradece a la cruz por la buena cosecha y por haberlos cuidado a cada uno de sus familiares. Finalizando el canto a la cruz, cada uno va despidiéndose de aquel madero hasta el año venidero. Posteriormente, el cantor de cruz empieza el canto de despedida que en su tonalidad es muy distinto al que fue ejecutado durante todos los días previos cuando se velaba a la cruz. Eulogia Baluarte, que actualmente tiene 85 años, cuenta lo siguiente:

Antes se le cantaba acompañado con zampoña. Al bajar después de haberla colocado en el cerro, antes se le volvía a cantar y cuando se iba bajando se le cantaba otra canción, pero no puedes bajar dándole la espalda a la cruz, tienes que bajar de espalda hasta que ya no veas la cruz. Esta canción es de agradecimiento, el coro es: «Gracias a Dios, gracias a Dios y a la madre de Dios y a la madre de Dios» (Báez, 2010, pp. 138-139).

Finalmente, ya abajo en la sede familiar, la familia Baluarte invitan a todos a bailar, pero antes de empezar la rumba se tapa con una sábana el altar donde se estuvo velando a la cruz, a modo de respeto hacia aquel madero. Se debe bailar un pie de cueca, el cual muchos abuelos decían que antiguamente era zamacueca, y que en tiempos de chilenización probablemente fue cambiándose a la cueca. Como nos contó la señora Eulogia:

Al llegar a la casa, se le baila una cueca, el primer baile que se hace es la cueca y son tres. A la cruz no se invita, si venían, se recibía a la gente, a todos, a la cruz no se le puede negar el acceso, yo casi ni los conozco, pero igual los dejo entrar. (Báez, 2010, p. 139)

Por otro lado, el vals peruano, manifiesta también parte de la negritud de las familias afrodescendientes del valle de Azapa. Bernardo Quintana Ugarte (Q.E.P.D), afrodescendiente azapeño del sector de Pago de Gómez, relató que junto a sus hermanos tenían un grupo musical allá por la década de los cincuenta. Junto con los grupos ya mencionado de zampoñas y bronces, explica la música popular que se escuchaba:

Con mis hermanos tuvimos un grupo musical llamado Conjunto Quintana. Salíamos a tocar a todas las fiestas de las cruces en Azapa y Lluta, ramadas y otras fiestas. Generalmente tocábamos mucho en la cruz de la Tía Julia Corvacho, uuuhh, estas llegaban a durar tres días. Tocábamos rumba, cha-cha-cha, vals peruano, festejos y corridos. También en esta fiesta le tocábamos a la cruz con zampoñas, mientras bailaban los Morenos, esos que bailan en las peñas (Báez, 2010, p. 92).

Suposiciones sobre la participación musical de la comunidad afrodescendiente en las cruces

A la luz de estas descripciones de la celebración de la cruz en familias afrodescendientes, podemos identificar varios tipos de músicos y los espacios en que ellos están presentes durante estos eventos. Esencial es el cantor junto con el coro de participantes en frente de la cruz. Después hay uno o varios de lo siguiente: una tropa de zampoñas que acompaña la subida, a veces el canto a la cruz, la primera danza del baile popular, y veces todo el baile; una banda de bronce que puede complementar o reemplazar la tropa de zampoñas; y finalmente, un conjunto de música popular para animar todo el baile popular.

La presencia de la tropa de zampoñas y la banda de bronce en un espacio andino puede explicar por qué los afrodescendientes han sido pasados por encima en descripciones de la celebración de la cruz. A veces la idea del origen de un instrumento y la manera en que se toca es tan poderosa que ensombrece otros detalles importantes de un evento en el que se usan. La presencia de una zampoña en una ceremonia andina es suficiente para marcar esa ceremonia como indígena. Algo parecido ha

pasado con las bandas de bronce, especialmente en el norte de Chile. Sin embargo, en el contexto de las Américas, en la cual el proceso de intercambio cultural ha sido impulsado fuertemente por el colonialismo, debemos cuestionar cualquier idea de una manifestación cultural «pura».

Las descripciones anteriores demuestran que las zampoñas eran parte de la vida musical de las familias afrodescendientes. El sociólogo Juan Van Kessel, al documentar la celebración de la cruz de la familia Baluarte en 1973, explica que Domingo Baluarte era el ahijado de Hilario Aica, un hombre indígena que tenía una banda de zampoñas reconocida por el valle. En esa ocasión, don Domingo invitó a su padrino a venir con su banda a la celebración de la cruz, cosa que implica que dentro la celebración de una familia afrodescendiente se respetaba y valoraba la presencia de zampoñas (1992, p. 107). Otra anciana afrodescendiente, Guillermina Flores Corbacho, contó que su hijo Yenko tocaba zampoña, por lo que auspició una tropa de zampoñeros para la celebración de la cruz de su padre (Báez, 2010, p. 143). La famosa personaje Rosa Güisa cuenta que su padre también tocaba zampoña, aunque ella hablaba de esto dentro el contexto de las fiestas urbanas en el barrio negro de La Chimba en Arica (Báez, 2010, p. 104). Todos estos ejemplos señalan que, sea como auspiciadores, oyentes o músicos, los afrodescendientes formaban parte del ambiente zampoñero y su perspectiva debe tomarse en cuenta dentro ese espacio.

En el mundo de las bandas de bronce pasa lo mismo, aunque localmente la relación entre bandas de bronce y la gente afrodescendiente es más conocida. Las compañías de bailarines religiosos llamados «morenos de pasos», algunas asociadas con familias afrodescendientes como los Hijos de Azapa, inicialmente solo bailaban con matracas y bombos para acompañarse. Después agregaron pitos (pífanos), solo para reemplazarlos con bandas

de bronces. Así dice Miguel Zegarra Baluarte, antiguo miembro y socio de esta compañía (Wolf, 2019, p. 153) y una cita de don Hilario Aica lo respalda diciendo: «La compañía de Baluarte nunca ha tenido cañas; tenía matracas nomás, y tenía como banda de guerra, con corneta, muy linda» (Van Kessel, 1992, p. 46). Dentro de las bandas locales, han habido varios músicos afrodescendientes importantes como el trompetista Zenón «El Negro» Gutiérrez, de la misma familia Gutiérrez que había entrevistado Barrientos. El autor Juan Eduardo Wolf lo presenció tocando con la banda de bronce La Juventud del Folklore en la cruz de los Baluartes en 2009, en la cual ellos tocaron por el baile popular. Esta misma banda tocaba para fiestas patronales y otras celebraciones en el interior, dato que también implica que habían afrodescendientes haciendo música para fiestas típicamente categorizadas como indígenas.

Los géneros de música también suelen ser asociados con un grupo de personas, como parte de una cultura dentro una sociedad. Algunos de los ejemplos más claros son los géneros nacionales, como es la cueca chilena o la marinera peruana. Siendo un espacio limítrofe, la gente de Arica y sus valles como Azapa son diversos en términos de nacionalidad; aunque la mayoría son ciudadanos chilenos, hay una notable presencia de jornaleros e inmigrantes de Perú y Bolivia. Esto significa que residentes de esta zona tienen amplia oportunidad de compartir y tener conocimiento de expresiones de las culturas nacionales vecinas. Hay un público para músicos del Perú y de Bolivia, no solamente para residentes extranjeros, sino también para chilenos que conocen estos géneros desde pequeños.

La historia de la Guerra del Pacífico complica aún más la situación. Después de haber tomado posesión del territorio de Tarapacá de Perú, el estado chileno se embarcó en una campaña de «chilenizar» a la población con el fin de influenciar el supues-

to plebiscito que iba ocurrir para determinar la soberanía de la región. Además de la violencia contra conocidos ciudadanos peruanos para hacerlos huir de sus hogares, se impuso una guerra de propaganda cultural que intentaba borrar cualquier expresión que no se percibía como chilena. Aunque estamos a cien años de la entrega oficial de Arica al estado chileno, el legado de esta campaña sigue operando.

Estereotípicamente, muchos chilenos todavía interpretan el afrodescendiente negro como extranjero. Desde este punto de vista, y dado el comportamiento hacia los afrodescendientes que esta ideología ha engendrado, se puede pensar que la gente afrodescendiente no se acercará a géneros nacionales como la cueca. Sin embargo, hemos encontrado que el rango de actitudes de afrodescendientes chilenos hacia estos géneros varía en la misma manera que la población chilena en general. Hay afrodescendientes en Arica que han bailado cueca huasa en concursos regionales o que tocan cueca en conjuntos folclóricos. Como muchos chilenos, muchos afrodescendientes solo se encuentran con la cueca en ocasiones durante las fiestas patrias. En Arica, una de estas ocasiones especiales es la Cruz de Mayo. Notamos que, en el caso de la familia Baluarte, ha sido tradición que al principio de la fiesta popular, después del ritual de subir la cruz se empieza con bailar cueca, a veces con remate de huayno. Esta combinación es también común en el norte chileno en fiestas patronales de pueblos interiores.

En una celebración de la cruz que Wolf presenció en 2009, las cuecas y el huayno estaban tocados por una banda de bronce. No había muchos bailadores, pero él tuvo el honor de poder bailar cada pie de cueca con diferentes mujeres afrodescendientes de la familia. En otra cruz que Wolf presenció ese año, de la familia Corvacho del sector Pago de Gómez, la banda reemplazó la cueca del inicio por un vals criollo. En otras celebraciones, se empieza

por bailar cumbia. Se puede analizar la presencia de estos géneros como resultado del patriotismo, tradición o estética, pero lo que un etnomusicólogo no debe hacer es descontar la agencia de las familias afrodescendientes en elegir qué tipo de agrupaciones y música están presentes en sus fiestas.

La presencia de los afrodescendientes en el papel de cantor

Aparte de las decisiones que toman las familias afrodescendientes con respecto a músicas que también se escuchan en otros contextos, es notable, a través del valle y ocasionalmente hasta en el interior, la preferencia por la presencia y la voz de un afrodescendiente en el papel de cantor a la cruz. En base de lo que ha escrito Plath, tomemos en cuenta que el cantor es respetado, parcialmente por su conexión histórica como fiscal de la iglesia en ausencia de un sacerdote. Paralelo a la costumbre de la iglesia católica de limitar el oficio de sacerdote a hombres, el rol de cantor fue normalmente caracterizado como masculino. Aun así, como se puede ver a través Chile en otros géneros musicales folclóricos asociados con hombres, muchas veces son las mujeres las que han mantenido las tradiciones, aprendiendo el repertorio —a veces a sin que se sepa— y asumiendo el rol de cantor en estas celebraciones familiares cuando ha sido necesario. En Azapa, las matriarcas de las familias afrodescendientes, como la señora Ventura Baluarte, han sido las que sostienen la tradición de la cruz, ofreciendo así un tipo de resistencia cultural contra una sociedad que no aprecia las costumbres de sus familias, y abriendo así puertas para muchas cantoras jóvenes. De todos modos, el cantor hombre domina en espacios más públicos o en celebraciones de las familias que no son afrodescendientes. Cabe señalar que, hombre o mujer,

tradicionalmente el oficio de cantor fue mayormente algo que se transmitió entre familias.

Entre las características que los celebrantes usan para marcar a un buen cantor es su calidad o timbre de voz. Típicamente esta voz debe ser fuerte para ser escuchado por todos los demás presentes, ya que ellos deben responderle con el coro del canto. Muchos cantores tienen una voz aguda y nasal, que se dice ayuda al oyente a separar esa voz de otros ruidos que pueden distraer del canto. Como Báez notó en sus dos descripciones de las cruces en el valle, una buena presentación de este tipo de voz es interpretada como un signo de devoción y debe conmovir a los presentes. Así como los versos de los cantos de la cruz, esta calidad de voz suele ser transmitida por la tradición.

El destacado musicólogo Kofi Agawu observa que las primeras características culturales que los colonizadores y esclavistas suprimieron fueron el idioma y la voz (2016, p. 86). Al mismo tiempo, aunque los tambores tienen un importante lugar dentro la música africana, Agawu asevera que la voz es el instrumento más importante dentro el espacio musical africano (p. 85). Entonces exigir que la voz, en su calidad y uso, tome su lugar de importancia en el análisis de expresiones afrodescendientes puede contribuir a la lucha contra ideologías colonizadoras.

Estas características de fuerza, agudeza y nasalidad se pueden relacionar con herencias africanas, siendo consistentes con otros espacios en que afrodescendientes han históricamente participado musicalmente en Chile. Agawu nota que, dentro la inmensa variedad de estilos vocales en África, el sonido nasal dentro un registro mediano-alto ha sido privilegiado en lugares que han tenido influencia musulmana, una influencia que también llegó al sur de la península ibérica. Víctor Rondón escribe que «las primeras menciones de prácticas musicales en Chile durante el siglo xvi, cuando se refieren a individuos, remiten

fundamentalmente al rol del negro pregonero, cajero, pifanista y trompetero» (2014, p. 65). Aparte que los roles de instrumentistas mencionados resuenan con las relaciones que los afrodescendientes tienen con bandas de guerra y bronces en la zona de Arica y Parinacota, las características de voz requeridas para ser un buen cantor de cruz también habrían servido para ser un pregonero, en términos de ser escuchado a la distancia, aunque no necesariamente apreciado estéticamente por la sociedad blanca en el transcurso del tiempo. Rondón cita al historiador del siglo XIX, R.L. Amunátegui, quien escribió que estos pregoneros tenían un «sonsonete insoportable» (2014, p. 65).

Muchos análisis de expresiones musicales afrodescendientes también suelen omitir la contribución que músicos de esas comunidades hacen a las melodías y su ejecución. Agawu también critica a los investigadores por la falta de atención que ponen en la imaginación melódica de africanos y afrodescendientes. Aunque nuevamente hay que tomar en cuenta la diversidad de prácticas musicales en África, Agawu observa que una tendencia bastante distribuida por el continente subsahariano es la presencia de melodías con comienzos enfáticos y terminaciones repentinas que no son prolongadas o preparadas, con un contorno que salta al inicio y va bajando (2016, p. 201). Esta tendencia, Agawu argumenta, tiene sus ventajas, ya que el cantor puede utilizar toda su energía al principio de la frase para poder más fácilmente llegar a la nota alta y dar una buena impresión a los oyentes. También esto facilita la reiniciación rápida si el primer intento no queda a la satisfacción del cantor, o para terminar igual de rápido si hay necesidad de repetir la melodía otra vez. Muchas tradiciones musicales en África requieren que la melodía de una pieza se repita por una cantidad de veces que no pueden ser especificadas, y también requieren finalizar en cualquier

momento para ajustarse a condiciones climáticas como lluvia o performativas como el cansancio.

Admitimos que identificar estas tendencias dentro los cantos de los afrodescendientes en el valle de Azapa es complicado. Las transcripciones de estas melodías no necesariamente muestran dónde los cantantes ponen sus esfuerzos, aunque la ejecución puede resonar con la estética que Agawu menciona. Por ejemplo, Wolf ha transcrito una melodía antigua del saludo del baile Los Morenos de Marconi, que él piensa demuestra estas tendencias (2019, p. 156). Los cantantes cantan una melodía, dando menos esfuerzo en las notas iniciales de la melodía, las cuales son bajas, pero respirando y dándole más fuerza a unas notas altas, que son como un reinicio de la melodía, que luego baja. La misma tendencia tienen los cantores de la cruz en ejecutar los versos de la melodía «Alabado el santísimo» que transcribe Barrientos (1984, p. 123). Sin embargo, ejemplos de las canciones nuevas compuestas para los morenos de paso (Wolf, 2019, p. 159) y la conocida melodía de «Gracias a Dios» (Barrientos, 1984, p. 122) no demuestran estas características.

La calidad del timbre vocal puede ser una característica aún más complicada de examinar. Transcripciones musicales en pentagrama raramente incluyen información sobre timbre por sí solo; uno tiene que buscar esos datos en otra parte de un manuscrito. Los investigadores que se concentran en producir este tipo de transcripción suelen enfocarse en el tono y duración de notas y pueden pasar por alto las características tímbricas. Produciendo otra representación visual descriptiva de la música, como un espectrograma, puede apoyar en este sentido, pero hacer esto suele requerir una grabación en terreno. Conseguir una grabación puede ser especialmente difícil para investigadores cuyos intereses están en eventos pasados. A pesar de estas dificultades, hemos ofrecido estas ideas de análisis tímbrico y

melódico para demostrar el tipo de esfuerzo que debe emerger como consecuencia de la presencia y contribución cultural de afrodescendientes en Chile.

Los valores de los cantos a la cruz desde una perspectiva afrodescendiente

Las letras de los versos a la Cruz de Mayo son en su mayoría relacionados con episodios de la biblia que van relatando y relacionando el madero de la cruz con Jesús crucificado. Aquellos versos son los que reflejan con mayor intensidad el catolicismo que existe en aquel ritual de las familias afrodescendientes. Miguel Zegarra Baluarte, actual cantor de cruz afrodescendiente y sobrino de Ventura Baluarte, fuente de los cantos que registró Barrientos en 1978, cuenta que en el año 1975 su padre Raimundo Zegarra, también cantor de cruz, empezó a guiarlo para ser un cantor de cruz, siendo sus primeras presentaciones como cantor en la familia de su tía Ventura. Zegarra menciona que existen algunos versos que han ido desapareciendo del repertorio de los actuales cantores de cruces, y a su vez se han creado nuevos versos que de alguna forma van describiendo el significado de la cruz desde lo íntimo y comunitario. A continuación, el autor Báez presentará los versos más tradicionales que hoy se mantienen vigentes con su interpretación de los valores comunitarios desde su perspectiva afrodescendiente.

La cruz es lo principal, que debemos de adorar,
todos los fieles cristianos, digamos por la señal.

Una de las expresiones que nuestros abuelos nos han inculcado es comprender que alrededor de la cruz gira toda nuestra espi-

ritualidad, nuestra cosmovisión, que es la base de supervivencia de nuestra comunidad. Esta perspectiva no viene solo desde la mirada económica con el agradecimiento de la cosecha, sino también con la protección de nuestro entorno natural y familiar.

Cuando pases por la cruz, te has de quitar el sombrero,
donde puso sus espaldas, aquel divino cordero.

Los valores del respeto hacia nuestras creencias, nuestras prácticas espirituales y nuestras costumbres, son parte de una filosofía de la comunidad. Ahí está reflejado el esfuerzo, el trabajo y la lucha que nuestros padres y antepasados han tenido que pasar para que nosotros estemos bien. La chilenización que afectó a nuestras comunidades entre los años 1900 a 1960 aproximadamente, fue uno de los tristes momentos que tuvieron que enfrentar nuestros padres y abuelos, donde la Cruz de Mayo fue la base para soportar todos los actos de discriminación.

Señor mío Jesucristo, qué haces en ese madero,
siendo tu rostro tan blanco, quién te lo ha pintado negro.

Este verso genera ciertas inquietudes cuando vemos que quien le canta a la cruz es una persona fenotípicamente de piel oscura con rasgos africanos. Por un lado, la imagen de lo puro y lo bueno vinculado a lo blanco, y lo contrario a esto con lo negro, de alguna forma marca una confusión al presenciar en persona cuando ves cantar a aquel hombre o mujer afro. Por otro lado, puede haber una asociación con los sufrimientos sociales que tiene que enfrentar un afrodescendiente con los sufrimientos de Cristo.

Adiós santísima cruz, hasta el año venidero,
yo me voy con la esperanza, de volver si no me muero.

Adiós santísima cruz, adiós preciosa hermosura,
tú nos has de acompañar, hasta nuestra sepultura.

Estos versos que son los últimos de más de veinte que se cantan, relacionan claramente la vida y la muerte, señalando el compromiso y el amor que se le tiene hacia la cruz manifestado en la idea de que no existe ninguna justificación para no acompañarla al año siguiente; solamente la muerte puede impedir no estar presente. También estos versos nos expresan que la Cruz de Mayo, al estar arriba de un cerro durante todo el año, nos está cuidando y bendiciendo, a toda la comunidad y a todo su entorno natural que nos acompañará hasta nuestra sepultura.

Pensando sobre contextos históricos: herencia ancestral y experiencias locales

Ya se han establecido a través de datos etnográficos la presencia de gente afrodescendiente en las cruces. Los datos también sugieren cómo esta presencia influye las formas y los significados que la danza y música pueden tomar dentro este espacio social. Ahora consideramos algunos datos adicionales, los cuales nos permiten interpretar cómo la historia de los afrodescendientes azapeños podría haber contribuido a la práctica de la celebración de las cruces a través del tiempo. Presentamos este análisis en forma preliminar, con la expectativa de que se encuentren más datos para apoyarlo en el futuro y con el fin de ilustrar la presencia de los afrodescendientes en Chile, para que nos induzca a ampliar la forma en que pensamos sobre la cultura chilena.

Según Báez (2010, p. 23), un registro del año 1661 documentado por Hidalgo et al. (1990) es una de las pocas fuentes disponibles, por el momento, con la cual los afrodescendientes del valle de Azapa pueden asociarse más específicamente a regiones geográficas en África. Este documento contiene una lista de veintinueve personas esclavizadas, que menciona sus nombres y clasificación por castas. La mayoría de estas castas hacen referencia a diferentes regiones dentro del continente africano, pero corresponden primariamente a categorías etnoraciales. Los sitios geográficos mencionados en las castas típicamente indicaban puertos de embarque en vez de lugar de procedencia, y fueron impuestas por los esclavistas de una forma no muy sistemática. A pesar de sus variaciones, las castas nos pueden dar una percepción de las conexiones diaspóricas con África en un momento específico. En el documento de 1661, diez de las personas esclavizadas fueron clasificadas como «Angola», una como «Congo» y otra como «Matamba». Esto significa que doce personas fueron generalmente asociadas con la región de África central oeste, un área culturalmente ligada con el antiguo reino del Kongo⁹ y a otros estados vecinos como Matamba. Otras seis personas fueron relacionadas con la región de la gran Senegambia: dos de Biafara, una de Balanta, de Folugo, de Nandinga y de Yumbo. Las tres personas adicionales mencionadas fueron denominados «criollo», indicando que fueron criados en una cultura ya influenciada por europeos. Esta distribución de culturas es consistente con el trato de esclavos en las Américas de ese momento. Antes de 1650, la gran Senegambia y África central

9 Historiadores suelen usar la palabra Kongo con «K» cuando se refieren al reino del antiguo Kongo (1631-1744), y así hacer una distinción con la construcción territorial colonial del Congo del siglo XIX. Ver Fromont (2011, p. 62).

oeste eran las regiones más importantes de donde procedían los esclavos africanos (Hall, 2005, p. 9).

Obviamente, estos datos son solo una pequeña muestra de los afrodescendientes que llegaron a Arica y Azapa. Muchos otros grupos étnicos poblaron la región después de 1661, cada uno trayendo sus propias influencias culturales. Sin embargo, la historiadora Gwendolyn Midlo Hall observa que, dentro las diásporas africanas, el primer grupo cultural que llegaba desde África a un lugar particular de las Américas, ejercía un rol importante en la cultura. La influencia de este primer grupo de africanos persistía, aunque después llegaran grandes números de gente esclavizada de otros grupos (2005, p. 192). Por lo tanto, es importante preguntarse: ¿Cuál es la influencia que estos grupos tempranos habrán tenido en la cultura actual? En términos musicales, podemos notar que la gran Senegambia es una de las áreas que ha tenido mucha influencia musulmana, por lo tanto, una hipótesis podría ser que el timbre vocal del cantor de cruz puede haber recibido una influencia estética de esta zona.

La importancia de la cruz en el Kongo

Como uno de los símbolos fundamentales del cristianismo, la cruz es generalmente asociada con los conquistadores que llegaron a las Américas. Sin embargo, es importante recordar que Nzinga a Nkuwa, el rey del Kongo, ya había elegido ser bautizado católico como João I en 1491. Aunque tenía una razón política, esta acción no fue tomada bajo fuerza en sí; buscaba formar una alianza con el reinado de Portugal. Más tarde, su hijo Afonso I adoptó el cristianismo como la religión estatal, relatando en 1512 que él había ganado la batalla que le dio el poder cuando una caballería guiada por San Santiago Apóstol apareció en el cielo bajo una cruz

blanca (Fromont, 2014, p. 25). Estos reyes decidieron mandar sujetos a Portugal para que se prepararan para ser sacerdotes, lo cual resultó en la formación de una iglesia católica bajo el control de kongoleses. Esto les permitió desarrollar su propia forma de cristianismo, lo cual fue criticado por misioneros europeos. Esto significa que la cruz ya habría resonado con personas esclavizadas de esta región, y que los kongoleses ya interpretaban la cruz en una forma original distinta que variaba de la europea, debido a su interacción con otros símbolos similares presentes en las religiones de la región.

Una representación kongolesa del cosmos, conocida como el *yowa*, es un diagrama en el cual cuatro puntos están conectados en forma equidistante en un círculo (ver Imagen 2). El círculo representa el movimiento diario del sol, poniendo atención especial a cuatro puntos importantes: la alborada, el mediodía, la puesta del sol y la medianoche. La línea recta que conecta la alborada con la puesta del sol funciona como un horizonte y divide el mundo del vivo del reino del muerto, generalmente concebido como un río. La línea recta vertical conecta el mediodía a la medianoche y simboliza una línea de comunicación entre el reino de los muertos y el mundo vivo. Está concebido como una conexión entre las cimas de dos cerros: una de la montaña de la vida asociada con el Dios Supremo, y su complementaria en el mundo de los muertos arriba de una montaña formada de barro blanco. El círculo también representa la trayectoria de la vida, con los cuatro puntos correspondiendo al nacimiento, el punto de nuestra existencia prima durante la vida, la muerte, y el punto de nuestra existencia prima durante nuestro tiempo de muerto. En esta cosmología, una persona recta siempre estará viajando por este círculo, muriendo solamente para ser renacido (Thompson, 1983, pp. 108-109).

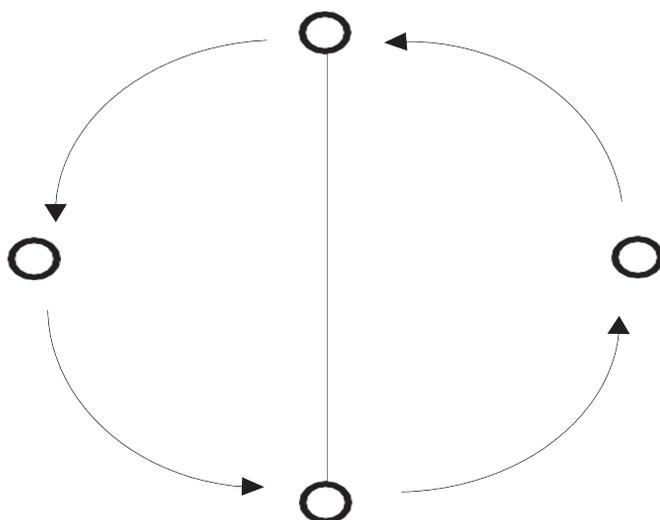


Imagen 2. El *yowa*, cosmograma kongoles.

Estar parado en la intersección de estas dos líneas es indicar un punto clave en el cual, a través de un conocimiento de la trayectoria del sol y la luna, habrá comunicación entre lo divino y lo terrestre. Por eso es que en algunos ritos religiosos de afrodescendientes en las Américas se dibuja una cruz en el piso, para que el suplicante pueda posicionarse de la manera más eficaz para lograr comunicación con lo divino. La Cruz de Mayo puede simbolizar no solamente la idea europea de la cruz, sino también ideas kongolesas en torno del cosmograma. Una diferencia entre estas dos interpretaciones suele ser la conciencia kongolesa de una posicionalidad dentro un círculo de tiempo, algo que el teólogo congolés Kiatezua Lubanzadio Luyaluka argumenta que es el significado más importante de este diagrama del cosmos (2020, p. 93).

Experiencias locales: la cruz y la cultura agrícola

Más allá de la herencia africana de la población afrodescendiente del valle, se puede pensar la conexión entre la Cruz de Mayo y la cultura agrícola como algo ligado a la vida laboral. En su descripción de la cruz de los Baluartes, Van Kessel (1992) observa que el día después de la celebración de la cruz de los Baluartes (-10 mayo) coincidía con el comienzo de la *raima*, la cosecha de aceitunas (p. 128). Otras familias, como la de los Ríos, celebraban la cruz el 23 junio en la víspera de San Juan, que es cuando la cosecha ya se encontraba finalizada.

Durante la colonia y hasta hoy, la fiesta de San Juan ha sido un día que se celebra con afán en España y en diferentes partes de Latinoamérica, muchas veces siguiendo la tradición europea de realizar fogatas por coincidir con el solsticio (Guss, 1993, p. 452). Como ha notado Salgado (2013), esta celebración también tiene importancia en el pueblo afrovenezolano de San Juan de Curiepe (p. 100), donde la fiesta de San Juan era la única fiesta en la cual a los esclavos se les otorgaba tiempo libre (Guss, 1993, p. 453). Aunque falta evidencia, es posible que algo parecido hubiese ocurrido en Azapa. Hidalgo et al. (1990) señalan que posiblemente el registro de esclavos antes mencionado esté relacionado con la antigua hacienda San Juan Bautista; es razonable presumir que los hacendados hubieran destacado el día de su santo patrono en forma especial, dando relevancia a esta fecha y cimentando un elemento de importancia para el desarrollo de la historia de los afrodescendientes en el valle.

Reflexiones sobre etnomusicología, el caso de la Cruz de Mayo y patrimonio afrodescendiente

Estas posibles conexiones entre herencia africana y experiencias locales con la Cruz de Mayo nos ofrecen algunas pistas para seguir investigando. Nos sugieren hipótesis sobre preguntas como: ¿Por qué fue Juan Ríos tan devoto a la cruz si él se reconocía ateo?, ¿por qué ciertas familias celebraban y alumbraban la Cruz de Mayo en la víspera de San Juan? Pero más allá de respuestas a estas preguntas específicas, hemos tratado de demostrar la importancia de reconocer la presencia, historia y cultura afrodescendiente en el estudio de la música y cultura chilena. El eurocentrismo que ha dominado la investigación académica nos ha entrenado a buscar por fuentes culturales, privilegiando la contribución de Europa. Aunque es cierto que esta contribución tiene importancia, para empezar a dismantelar la colonialidad que sigue en nuestras instituciones. Tenemos que dar peso a posibilidades de múltiples fuentes de influencia. Hay que atender a las características musicales que no necesariamente se anotan en el pentagrama, como el timbre y lo performativo. Debemos investigar usando métodos analíticos basadas en los valores de culturas africanas, asiáticas e indígenas, en formas complementarias.

Actualmente, los artículos tres y cuatro de la Ley 21.151, otorgando reconocimiento legal al pueblo tribal afrodescendiente chileno, implican la necesidad de colaboraciones entre activistas de comunidades y académicos. Como co-autor en este capítulo, Cristian Báez ha compartido perspectivas afrodescendientes etnográficas, ha lanzado preguntas de investigación y ha realizado su propio análisis cultural. Sin embargo, su contribución más valiosa ha sido mantenernos enfocados en las exigencias del pueblo afrodescendiente. Lo explica así:

La Cruz de Mayo no solo representa un madero pintado de color verde olivo. Aquel madero representa a una comunidad dentro del territorio que define y demarca las diversas cruces de mayo de familias afrodescendientes en las zonas rurales. La Cruz de Mayo representa todo nuestro patrimonio inmaterial y material, donde a su vez define cultural, social, económica y geográficamente nuestro territorio ancestral de los y las afrodescendientes en las zonas rurales, especialmente el valle de Azapa. Dentro de este territorio se encuentra toda nuestra cosmovisión, sincretismo, costumbres y tradiciones, que fuimos heredando de nuestros primeros antepasados que llegaron antes que este lugar fuera Perú y mucho antes que fuera Chile. Aquella cruz se instala en lo alto del cerro mirando a la parcela que de alguna forma se transforman en nuestros propios «cerros sagrados» (Baez, 2018, p. 49).

Referencias

- AGAWU, KOFI. (2016). *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press.
- BÁEZ LAZCANO, CRISTIAN. (2010). *Lumbanga; Memorias orales de la cultura afrochilena*. Arica: Imprenta Herco Editores.
- BÁEZ LAZCANO, CRISTIAN. Y BÁEZ RÍOS, AZENETH. (2018). *Identidad y territorio afrodescendiente en Chile*. Arica: Imprenta Grafico Marmor.
- BARRIENTOS PACHECO, LINA. (1984). «La Cruz de Mayo»: un ritual aymara al interior de Arica. *Revista Musical Chilena*, 38 (162), 119-124.
- CUSSEN, CELIA. (2006). El paso de los negros por la historia de Chile. *Cuadernos de Historia*, 25 (Marzo), 45+.
- DÍAZ ARAYA, ALBERTO., CORVACHO GANAHER, OSCAR., MUÑOZ HENRÍQUEZ, WILSON. Y MONDACA ROJAS, CARLOS. (2020). Territorio, étnicidad y ritualidad afrodescendiente. La Cruz de Mayo en el valle de Azapa, norte de Chile. *Interciencia*, 45 (3), 132-141.
- FROMONT, CÉCILE. (2014). *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Durham: University of North Carolina Press.
- _____. (2011). Dance, Image, Myth and Conversion in the Kingdom of Kongo. *African Arts*, 44 (4), 52-63.
- GALDAMES ROSAS, LUIS., CHOQUE MARIÑO, CARLOS. Y DÍAZ ARAYA, ALBERTO. (2016). De apachetas a cruces de mayo: identidades, territorialidad y memorias en los altos de Arica, Chile. *Interciencia*, 41 (8), 526-532.

- GUSS, DAVID. (1993). The Selling of San Juan: The Performance of History in an Afro-Venezuelan Community. *American Ethnologist*, 20, 451-473.
- HALL, GWENDOLYN MIDLO. (2005). *Slavery and African Ethnicities in the Americas: Restoring the Links*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HIDALGO LEHUE, JORGE., MARSILLI CARDOZO, MARÍA., SANTORO VARGAS, CALOGERO. Y CORREA CASTRO, REBECA. (1990). Compraventa de una hacienda en el valle de Azapa por Gaspar de Oviedo, 1661. Documento inédito del archivo general de la nación. Lima, Perú. *Diálogo Andino*, 9, 85-106.
- LUYALUKA, KIATEZUA LUBANZADIO. (2020). The Spiral as the Basic Semiotic of the Kongo Religion, the Bukongo. *Journal of Black Studies*, 48 (1), 91-112.
- PLATH, ORESTE. (1994 [1962]). *Folclor Chileno*. Santiago: Editorial Grijalbo.
- RONDÓN, VÍCTOR. (2014). Música y negritud en Chile: De ausencia presente a la presencia ausente. *Latin American Music Review*, 35 (1), 50-87.
- SALGADO HENRÍQUEZ, MARTA. (2013). *Afrochilenos: Una historia oculta*. Arica: Ediciones Krom.
- SPENCER ESPINOZA, CHRISTIAN. (2009). La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX. *Boletín Música*, 25, 66-92.
- THOMPSON, ROBERT FARRIS. (1983). *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*. New York: Vintage Books.

- THORNTON, JOHN. (2016). The Kingdom of Kongo and Palo Mayombe: Reflections on an African-American Religion. *Slavery & Abolition*, 37 (1), 1-22.
- VAN DER BERG, HANS. (1989). *La tierra no da así no más: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos de los Andes*. Ámsterdam: CEDLA.
- VAN KESSEL, JUAN. (1992). *Aica y la Peña Sagrada*. Iquique: El Jote Errante.
- WOLF, JUAN EDUARDO. (2019). *Styling Blackness in Chile: Music and Dance in the African Diaspora*. Bloomington: Indiana University Press.

**SEGUNDA PARTE:
APUNTES SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO**



CONSIDERACIONES GENERALES PARA EL TRABAJO DE CAMPO EN EL ESTUDIO DE LA MÚSICA MAPUCHE

JAVIER SILVA-ZURITA

UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS (CMUS)

Introducción

El trabajo de campo es sin duda la piedra angular en la investigación etnomusicológica, pero al mismo tiempo es un tema que no ha sido discutido lo suficiente. Nettl (2008, pp. v-viii) señala que, pese a su centralidad en la disciplina, son relativamente escasas las publicaciones que ilustran de manera detallada las actividades y dificultades específicas para levantar datos que comuniquen los pormenores del complejo proceso de seleccionar elementos e interlocutores que sean representativos de la cultura o fenómeno estudiado, o que expongan los tipos de relaciones entabladas con quienes participan e informan sobre una práctica musical determinada. En la misma línea, Meyers (1992, pp. 22-23) explica que hasta hace unas décadas el trabajo de campo era considerado como una especie de «rito de iniciación» que debía sortearse con exiguos antecedentes, pero que dicha tendencia ha ido cambiando de manera importante con un corpus de textos que detallan las interacciones que allí se producen, en particular con los informantes y colaboradores, con las prácticas estudiadas y con los procesos de registro de información. En cuanto a la necesidad de describir y analizar

las experiencias etnográficas, Cooley y Barz (2008, pp. 3-4) sostienen que tanto las «promesas» como los «desafíos» de la etnomusicología descansan en el trabajo de campo, por lo que es crucial comunicar y reflexionar lo que allí ocurre como una forma de facilitar la «interacción significativa cara a cara» que esta actividad requiere.

Los métodos y técnicas para la recopilación y registro de información en etnomusicología, en particular lo referido a la documentación sonora y visual, son temas relativamente bien desarrollados por la literatura y hasta cierto punto bastante estandarizados. La problemática señalada anteriormente está más vinculada a cómo ciertos procedimientos y actividades etnográficas impactan o se ven impactadas en un contexto específico, ya sea dentro de una cultura musical, de una práctica musical o de la interacción con ciertas categorías de cultores o intérpretes, generando dinámicas singulares que incluso podrían afectar de manera significativa el desarrollo de una investigación. Con el fin de diseñar un trabajo de campo pertinente, que respete las visiones, códigos y creencias de las personas con quienes se interactúa, y que contenga objetivos plausibles, es necesario conocer al menos de manera vicaria las posibles restricciones de procedimientos, de acceso y de difusión de lo que se estudia. En lo relacionado con la música mapuche, Díaz-Collao (2018) explica que en general existe en la literatura una discusión significativa sobre los conflictos sociales, políticos e incluso personales en los que puede verse involucrado un investigador en su labor etnográfica, pero que en el caso de los textos sobre la sociedad mapuche estas singularidades no se explicitan ni reflexionan más allá de lo anecdótico.

En mi experiencia como investigador de la música mapuche, he encontrado en la literatura solo menciones generales de algunas particularidades culturales que, deduciendo y luego corroborando

en terreno, constituyen ciertos vectores condicionantes para la realización del trabajo de campo. Una reflexión y descripción más profunda de lo que implica la etnografía de las prácticas musicales mapuche se encuentra casi exclusivamente en la interacción con otros investigadores, usualmente en contextos informales que derivan de actividades académicas como seminarios y congresos, donde en ocasiones se dan las instancias para compartir experiencias y consejos que podrían facilitar esta labor. Este acto de compartir es fundamental para discernir si ciertos elementos con los que nos encontramos en el trabajo de campo responden a entendimientos culturales más generales, o, por el contrario, a situaciones relacionadas con las visiones particulares de los individuos con quienes tratamos. En el caso de las situaciones vinculadas a la singularidad de las personas, no estoy seguro si se podría prever de manera efectiva las condicionantes que se podrían generar. En cambio, las de tipo cultural hasta cierto punto se pueden anticipar, permitiendo una planificación del trabajo de campo más pertinente. Precisamente, en este texto busco sistematizar el acto de compartir experiencias y consejos, a través de la discusión de manera específica y conjunta de algunas particularidades de la cultura musical mapuche que, eventualmente, pueden constituir factores que subordinen el desarrollo del trabajo de campo.

Consideraciones para la investigación de la música mapuche

El estudio de la música mapuche presenta particularidades relacionadas a cómo algunos aspectos culturales de este pueblo originario son comúnmente percibidos y abordados. Esto lleva al establecimiento de ciertas orientaciones que repercuten en la

práctica de la música vinculada a su tradición y al manejo de tal conocimiento. Dichas particularidades, a las que me refiero como «consideraciones para la investigación de la música mapuche», han moldeado varios aspectos de mi propia labor etnográfica, particularmente en referencia al tipo de prácticas y tipo de cultores en los que me he focalizado. Basado en las conversaciones informales entabladas con otros investigadores, educadores y gestores relacionados a actividades que involucran a esta cultura musical, no me cabe duda de que dichas particularidades han influenciado la concreción y desarrollo de muchas iniciativas y proyectos, pero la literatura no ha realizado un análisis lo suficientemente explícito y de manera conjunta del tema.

Dentro de un marco estructurado en cinco categorías de consideraciones, discutiré una serie de aspectos de la cultura musical mapuche. Describiré parte de sus singularidades y cómo estas son generalmente entendidas por quienes están involucrados en sus prácticas. Por «involucrados en sus prácticas», me refiero a cultores, autoridades tradicionales, dirigentes mapuche, gestores culturales y participantes en general, con quienes me he involucrado de manera formal e informal durante la realización de mi trabajo de campo. Luego, profundizaré en cómo dichos entendimientos actúan sobre la práctica, difusión y estudio de esta cultura musical. Para dar una primera aproximación general del tema, presentaré una serie de aseveraciones, donde recopilé y parafraseé varios argumentos recurrentes planteados por personas involucradas en prácticas musicales mapuche. Es posible encontrar varias de ellas documentadas en la literatura, pero generalmente no están discutidas en profundidad o no están planteadas como factores que condicionan la labor investigativa. Las aseveraciones son las siguientes:

- Una persona no mapuche no debería investigar la música vinculada a la tradición, ya que esta se practica en contextos sagrados; solo los mapuche poseen el derecho de acceder al conocimiento que allí se presenta.
- Los mapuche que poseen el derecho de acceder al conocimiento musical presente en los contextos sagrados, no desean que dicho saber sea divulgado fuera de ese ámbito.
- A pesar de que un no mapuche pudiese conseguir el permiso de una autoridad tradicional para estudiar la música dentro de un contexto ceremonial, el *newen* o «energía espiritual» allí presente podría no permitirlo, poniendo en riesgo al investigador en un plano sobrenatural.
- En actividades religiosas hay participantes que no aprueban que estas sean estudiadas, por lo que un investigador podría ser expulsado.
- La música vinculada a la tradición debiera ser estudiada solo por un mapuche.
- En mapudungun, la lengua hablada por los mapuche, no existen palabras para referirse a las nociones occidentales de música, ritmo y melodía, entre otros términos; por lo tanto, no deberían emplearse dichos entendimientos foráneos para referirse a elementos de esta cultura musical.
- No existen formas correctas o incorrectas de cantar o tocar esta música, ya que no posee reglas o normas que la rijan; por lo tanto, no se pueden delinear de manera concreta una serie de sus elementos musicales.
- Si un no mapuche adquiere el conocimiento musical, o al menos aprende a cantar algunos cantos o a realizar algunos toques de instrumentos, este podría empezar a tocar por su cuenta, facilitando que la música y la cultura se folclorice.

- La notación musical no se condice con la identidad mapuche basada en la oralidad, por lo que el uso de transcripciones para su estudio o difusión es incompatible; además, es imposible transcribir todos los elementos presentes en la música mapuche.

Al organizar las creencias y visiones contenidas en las aseveraciones que acabo presentar, me derivan las siguientes cinco categorías de consideraciones: i) el concepto de música mapuche que comúnmente se comunica, ii) el carácter religioso de algunas prácticas musicales, iii) la notación de esta música, iv) la folclorización de la música y repertorio, y v) el estudio de esta música por un no mapuche. Estas consideraciones deben ser entendidas como vectores que apuntan hacia ciertos rasgos de esta cultura musical y, quizás más importante, hacia la forma singular en que estos se interpretan. Como se verá en detalle más adelante, una situación en particular tiende a presentar características asociadas a varias consideraciones, por lo que se hace difícil un análisis comprensivo de cada una de estas categorías sin caer en continuas reiteraciones. Así, iniciaré la discusión de estas cinco categorías dando una descripción general de cada una de ellas, para luego pasar al análisis más minucioso de varias situaciones particulares, señalando en detalle el cómo los elementos de distintas categorías de consideraciones se presentan y actúan.

i) El concepto de música mapuche que comúnmente se comunica

Esta consideración para el trabajo de campo se refiere al constructo conceptual de la música mapuche presente en los discursos identitarios de la mayoría de quienes están invo-

lucrados en su práctica, que además es replicado de manera consistente por la literatura. La primera cuestión asociada a este punto se remite a que dicho constructo no se condice con una fracción significativa de prácticas mapuche, incluyendo a varias de índole tradicional realizadas en comunidades rurales tradicionales. Este primer aspecto, que discuto en profundidad en Silva-Zurita (2017, pp. 92-137), tiene ramificaciones en el resto de las consideraciones que planteo más adelante, principalmente en lo referido a la articulación de narrativas sobre algunos componentes musicales que son planteados y adoptados como verdades empíricas, pero que no son necesariamente congruentes con las prácticas que describen y generalizan. La segunda cuestión asociada a esta categoría de consideraciones, intrínsecamente derivada de la primera, se refiere a la presunta incompatibilidad entre el sistema musical occidental y la tradición musical mapuche, lo que genera ciertas dudas y posturas de quienes tienen que informar o ser observados. La literatura, por ejemplo, señala que en la cultura musical mapuche no existen los términos y conceptos para referirse a las nociones occidentales de «música», «instrumento musical» y «melodía», entre otras (González, 1986, p. 28; Hernández, 2010, pp. 14-15; Pérez de Arce, 2007, pp. 70-71, 83), lo que en terreno se tiende a interpretar como que dichos entendimientos no son parte de esta cultura musical, por lo que sus marcos referenciales asociados no debiesen ser utilizados en este tipo de estudios.

Como respuesta a esa supuesta incompatibilidad de tipo metodológica y filosófica, distingo dos enfoques utilizados para comunicar las particularidades musicales mapuche. El primero consiste en el evitar la utilización de términos y entendimientos vinculados a la tradición musical occidental, lo que ha derivado en una serie de descripciones figurativas

que no hacen alusión a aspectos musicales concretos, que a su vez tienden a conectarse —a ratos de manera causal— a elementos supernaturales y religiosos. Dentro de este marco, no es raro escuchar que las habilidades necesarias para ejecutar y entender la música mapuche están supeditadas a un grado de pertenencia sanguínea con el pueblo mapuche. El segundo enfoque se refiere al uso de algunos términos y entendimientos occidentales, pero centrándose en elementos mapuche supuestamente únicos sin un análogo en la otra cultura musical. Como resultado, se pueden encontrar explicaciones sobre lo mapuche basadas en nociones etnicistas que continuamente reafirman una incompatibilidad hipotética con la tradición occidental, planteando, erróneamente en muchos casos, que ciertas características o elementos musicales de una cultura no se encuentran en la otra.

ii) El carácter religioso de algunas prácticas musicales

Existe una serie de nociones que condicionan la práctica y el manejo del conocimiento musical mapuche, las que se relacionan al vínculo largamente discutido que existe entre la religiosidad mapuche y la música que acompaña sus actividades. La problemática surge en la idea de que toda la música mapuche habita en la dimensión religiosa de esta cultura, facilitando que las restricciones asociadas a lo ritual se expandan hacia las prácticas tradicionales con fines recreativos llamadas *ayekan*. La visión de que toda la música posee un carácter religioso podría estar asociada, en parte, al dramático proceso experimentado por el pueblo mapuche con el establecimiento de las reducciones indígenas desde

finis del siglo xix. En las reducciones, las actividades que involucraban música se vieron drásticamente limitadas a unas pocas ceremonias religiosas, en particular al *ngillatun* y *machitun*, las cuales se convirtieron desde ese momento en las dos prácticas culturales más emblemáticas (Pérez de Arce, 2007, pp. 51, 103, 118), constituyendo un posible factor del por qué se le suele asignar un carácter religioso a toda la música mapuche.

La naturaleza religiosa atribuida a las prácticas musicales mapuche puede afectar ciertos procedimientos de registro, como son la grabación de audio y video, y la toma de fotografías y notas de campo. Un número importante de personas involucradas en prácticas religiosas presenta la creencia de que el *kimün* o «conocimiento» vinculado con estas actividades no debiese ser diseminado más allá de su contexto tradicional, por lo que personas investigando tienden a no ser bienvenidas. Lo anterior también suele afectar la disposición de quien podría informar sobre estas prácticas, ya que aún queriendo colaborar con alguna investigación, tienden a presentar dudas sobre lo correcto de dicha acción. Además, una serie de prácticas no religiosas a menudo muestran las mismas restricciones, como es el caso de algunas danzas de *ayekan* como lo son el *choyke purrun* y *tregül purrun*, posiblemente debido a la difusa línea que separa lo religioso de lo no religioso en el mundo mapuche.

iii) La notación de la música mapuche

En el vector relacionado al concepto de música mapuche explicado con anterioridad, se hace mención a una supuesta incompatibilidad general entre la tradición musical mapuche y la occidental; las problemáticas que señalo en esta considera-

ción se refieren a una supuesta incompatibilidad puntual, que están asociadas al uso de la notación musical en la explicación de elementos musicales mapuche. Los pros y contras del uso del sistema de notación musical occidental para abordar el análisis de músicas de tradición oral es un tema largamente discutido y prácticamente zanjado desde la publicación de Nicholas England (1964); en general, se reconoce que la acción de transcribir es un proceso subjetivo, donde se tienden a enfatizar los elementos considerados como pertinentes en relación con el uso que se hará de la transcripción, que el sistema de notación occidental suele reforzar aquellos aspectos sonoros más compatibles, pero que de igual forma es una herramienta importante para el análisis musical. Charles Seeger (1958, p. 184) remarca que se ha asumido de manera errada que «todos los parámetros acústicos» pueden ser transcritos, situación que no es posible, sin importar el sistema de notación que se utilice. En la misma línea, Mantle Hood (1971, pp. 62, 82-83) discute la relativa eficiencia que presenta cualquier sistema de notación, enfatizando que estos no reemplazan la tradición oral que sustenta cualquier práctica musical, incluso dentro de los contextos occidentales más prescriptivos. Por último, Timothy Rice (2014, p. 22) señala que «las inquietudes sobre la confiabilidad y validez de la notación musical» han sido dejadas prácticamente atrás, debido principalmente a que «los etnomusicólogos han renunciado a los estudios musicológicos comparativos» que buscaban conclusiones de carácter universal, centrándose en investigaciones etnográficas que profundizan fenómenos sobre las «culturas musicales».

En el contexto mapuche se distingue un rechazo visible a la idea de utilizar la notación musical con fines de análisis o de difusión, donde se apela tanto a la imposibilidad técnica de graficar todos los elementos identitarios, como también al

espíritu oral de esta tradición. Cabe mencionar que la mapuche es una cultura basada en la oralidad, pero que en el presente se vale de un uso masificado de medios escritos para la enseñanza, aprendizaje y difusión de su conocimiento tradicional, incluso en contextos rurales. El caso de la música es distinto, ya que solo se utilizan medios escritos para la descripción de los instrumentos musicales y de algunas prácticas, y para la enseñanza de los textos de cantos ligados a la tradición, mientras que lo sonoro-musical ha permanecido dentro del ámbito de lo puramente oral. En general, las personas sin conocimientos sobre notación musical tienden a argumentar que la música mapuche debe permanecer ligada exclusivamente a procesos orales, mientras quienes sí conocen de notación comúnmente señalan que el sistema occidental no es capaz de recoger los elementos importantes de esta música, por lo que no sería conveniente utilizarlos con fines analíticos o de difusión.

iv) La folclorización de la música y repertorio mapuche

En relación con las problemáticas puntuales contenidas en esta consideración para el estudio de la música mapuche, trato el concepto de folclorización como el proceso y actitudes que buscan «reproducir» una práctica tradicional «fuera del contexto original, espacio, tiempo y función», con una «intencionalidad» de tipo «estética, comercial o ideológica» (Martí, 1996, p. 19). En el contexto chileno y mapuche, es común encontrar este término ligado a una connotación negativa que alude a problemas de autenticidad y a una especie de extractivismo cultural. Como señala Lorenzo Aillapán, existen

muchos «folcloristas» que practican una especie de música «folclorizada» que trata de parecerse a la música tradicional, pero que no suena como «música mapuche» (Lorenzo Aillapán, comunicación personal, 27 de noviembre de 2014).

En general, las personas involucradas en la práctica musical mapuche plantean que la folclorización de la música y repertorio afecta de manera negativa a la cultura, debido a que facilita la difusión de prácticas que aparentan ser tradicionales pero que no se condicen de manera precisa a los elementos estéticos mapuche, y que además tienden a caricaturizar a este pueblo. Como consecuencia, las actividades de investigación musical suelen ser vistas con desconfianza, en parte por su potencial en contribuir con dicha folclorización. Posturas más extremas plantean que la folclorización comienza cuando la música tradicional se difunde más allá de los contextos donde ancestralmente se ha practicado, incluso si esa difusión es realizada por cultores tradicionales.

v) El estudio de la música mapuche por un no mapuche

Uno de los muchos aspectos relacionados con la discusión de los enfoques *emic* y *etic* en etnomusicología se refiere al cómo se accede a la información, al cómo un *outsider* tiene la «obligación de interactuar con los participantes en la cultura»; este proceso en algunos casos puede constituir «meramente un asunto técnico», mientras que en otros pasa a ser una cuestión compleja que requiere una dedicación importante (Álvarez-Pereyre y Arom, 1993, p. 14). En el caso de la música mapuche, la calidad de no mapuche o de *outsider* afecta,

entre una multiplicidad de factores, a la flexibilización de los vectores condicionantes descritos con anterioridad.

Basado en mi experiencia de campo, dichas condicionantes se aplican tanto al mapuche como al no mapuche, pero en general existe una actitud más flexible hacia alguien perteneciente a esta cultura, lo que facilita que un mapuche, un *insider*, realice ciertas acciones a priori prohibidas o cuestionadas, como son la grabación de audio y video. También puedo señalar que dentro de los mapuche dicha flexibilización tiende a variar, ya que no se percibe de la misma manera si alguna acción objetada por ciertos preceptos culturales es realizada por un mapuche de ciudad, o por otro con una conexión fuerte a la tradicional rural. En el caso de actividades de carácter religioso evidente, es importante mencionar que existe una minoría de participantes y organizadores que rechaza la sola asistencia de un no mapuche, situación que se acrecienta en el caso de que se busquen realizar acciones de investigación y difusión. Quizás el factor más significativo que afecta el estudio de la música mapuche por un *outsider* se refiere a la creencia de que esta debiera ser practicada y estudiada solo por miembros de este pueblo originario, ya que se propende a considerar que las habilidades y derechos requeridos para realizar tales acciones estarían supeditados a la pertenencia a esta cultura. Aunque esta creencia es comúnmente rebatida dentro de los propios mapuche, aún existe un número importante de personas involucradas en su práctica que sostienen y comunican dicha visión.

Experiencias de campo

Las particularidades señaladas en las cinco categorías de consideraciones para el estudio de la música mapuche, han moldeado de manera significativa mi propia labor etnográfica, principalmente en relación con el perfil de los cultores que me han colaborado y con el tipo de prácticas estudiadas. Por ejemplo, la investigación que fue parte de mis estudios de doctorado tuvo por propósito indagar en los elementos sonoro-musicales concretos de la música tradicional mapuche (Silva-Zurita, 2017), por lo que en un inicio consideré como más pertinente centrarme en las prácticas musicales de cultores tradicionales contenidas en el *ngillatun* y *machitun*. Debido a una serie de situaciones que detallaré más adelante sobre acceso a ciertos contextos, de apertura para compartir ciertos conocimientos y de experticia musical de los potenciales colaboradores, concluí analizando principalmente prácticas no religiosas, de *ayekan*, informadas por cultores con cierto nivel de experticia que mayoritariamente se dedicaban de manera profesional a la difusión de la música y cultura mapuche. Stake (1978, p. 5) señala la importancia de que los reportes de las investigaciones provean a sus lectores una «experiencia vicaria» sobre los asuntos que tratan, en especial para aquellos lectores que son actores involucrados con las problemáticas indagadas, lo que se lograría en parte mediante la comunicación de detalles significativos de lo que ocurre en el campo. A continuación, relataré varias situaciones de mi trabajo de campo con el objeto de proporcionar algo de esa «experiencia vicaria», ya sea para quienes recién se adentran en el mundo musical mapuche, así como para los más experimentados que quizás reconocerán parte de sus propias vivencias.

De Butalelbún a Quechocahuín

Mi primera experiencia como investigador estuvo vinculada a una comunidad mapuche-pewenche del Alto Biobío, en particular con miembros de la Escuela Internado Trapa-Trapa Butalelbún, a quienes conocí por el año 2005 cuando me desempeñaba como profesor de música en dos colegios de la Fundación Juan XXIII de Los Ángeles, de la cual la escuela internado también era parte. Por ese entonces, este establecimiento era dirigido por un grupo de Lauritas Misioneras, religiosas de la congregación católica de Santa Catalina de Siena —conocidas por su labor con comunidades indígenas— con las cuales compartí en numerosas oportunidades en calidad de colegas. Cuando inicié mis estudios formales en etnomusicología el año 2009, me propuse investigar las prácticas musicales mapuche-pewenche incorporadas al currículo de la escuela internado, por lo que me contacté con las Lauritas para conocer de primera fuente cómo habían gestionado e implementado dicha innovación curricular. Las Lauritas ya habían dejado el Alto Biobío y se encontraban en un colegio del norte de Chile, trabajando con estudiantes aymara que habían migrado a contextos urbanos. Al solicitarles su cooperación, de manera muy amable se negaron a compartir cualquier tipo de testimonio acerca de sus experiencias de trabajo en el Alto Biobío, aludiendo a dos puntos en particular. Primero, señalaron que el conocimiento experiencial y material relacionado a dicha integración curricular pertenecía a la comunidad pewenche en cuestión, por lo que ellas no podían entregar antecedentes de cómo se produjo esta acción, ni menos proveer los cantos y músicas que se utilizaron. Segundo, y pese a la antigua cercanía de colegas, me señalaron que no estaban completamente seguras de que fuera a dar un buen uso a la información que eventualmente pudiesen entregarme.

Como señalo en detalle en Silva-Zurita (2014), la comunidad escolar y la comunidad pewenche local consideraban de suma importancia la incorporación sistemática a las actividades escolares formales de cantos, música y prácticas que representaran la identidad local. El director de la escuela era profesor de historia y *kimche* o «sabio» de una comunidad pewenche cercana, y el encargado intercultural del establecimiento era el *longko* o «cabeza» de la comunidad de Butalelbún. Ambos dirigían los *ngillatun* celebrados en sus respectivas comunidades, por lo que sabían los toques de kultrun y de otros instrumentos, bailar *tregül purrun* y cantar *tayel*. Una de las actividades denominadas como pewenche e incluidas en el currículo correspondía a un mini *ngillatun*, el cual se celebraba anualmente en las dependencias de la escuela. Las otras actividades eran la ejecución de canciones con textos en *chedungun* —la variante local del mapudungun—, las que eran acompañadas con ritmos folclóricos en guitarra y kultrun. Estos cantos habían sido compuestos por algunos apoderados y profesoras miembros de la comunidad pewenche, donde se reconocían claramente en varios de ellos melodías provenientes de cantos evangélicos.

Tanto el director de la escuela como el *longko* de Butalelbún sostenían que era muy necesario que se tocara y cantara dentro de las actividades escolares la música que realmente era pewenche, ya que estaba en peligro de desaparecer por el poco interés de los más jóvenes. Los cantos antes mencionados de tipo folclórico-cristiano eran catalogados como una buena herramienta para practicar la lengua, pero no para representar adecuadamente la identidad local. La música que realmente representaría la identidad pewenche era la practicada en el *ngillatun*, pero esta presentaba varias complicaciones de índole religiosa para ser incorporada a las actividades sistemáticas de la escuela. Por ejemplo, la mayoría de los pocos instrumentos existentes en la comunidad estaban consagrados para ser tocados exclusivamente durante la preparación y celebración

del *ngillatun*. Eventualmente, la escuela podría contar con instrumentos no consagrados para que los estudiantes experimentaran con ellos, pero si se decidía aprender los toques del *ngillatun*, dicho aprendizaje debía trasladarse fuera de la escuela a un contexto más adecuado. Los cantos *tayel* eran exclusivos del *ngillatun*, por lo que no podían ser enseñados o cantados como una actividad netamente escolar. Los cantos *ül* de carácter no religioso tampoco, ya que en el sector se seguía creyendo que estos correspondían a una creación de tipo personal, donde el único que podía interpretarlos era quién los había compuesto. El caso de la danza *tregül purrun* es similar a la del *tayel*, ya que en esta localidad este baile era ejecutado exclusivamente durante el *ngillatun*, por lo que su enseñanza y práctica no podía darse en un escenario educativo formal.

Mi interés por estudiar los elementos sonoro-musicales de la música tradicional mapuche nacieron en esa época, en las interacciones con los miembros de esta comunidad, pero sus visiones particulares en cuanto al manejo de dicho conocimiento hacían prácticamente imposible tal labor. Otros cultores de otras comunidades del Alto Biobío con quienes me contacté presentaban las mismas visiones, por lo que grabar, transcribir y transmitir sus músicas sin pasar a llevar sus creencias no era posible. Durante 2010 y 2011 en las ciudades de Santiago, Valparaíso, Los Ángeles y Concepción tuve contacto con varios cultores que se autoreconocían como mapuche y a la música que practicaban como tradicional. Ninguno accedió a colaborar en una eventual investigación; todos ellos aludieron de manera consistente a que dicha acción debía ser concretada por un mapuche, así como también a argumentos que apuntaban a que la transcripción musical que buscaba realizar no era una forma correcta de abordar esta música, y que el resultado de dicho estudio ayudaría a la folclorización de la cultura. Además, situación que pude visualizar bastante más adelante, varios de estos cultores no manejaban a cabalidad las formas de tocar y cantar de la música

tradicional, por lo que difícilmente habrían podido proveer ejemplos musicales pertinentes para dicho objetivo puntual. A fines del 2011 en la ciudad de Concepción asistí al lanzamiento del primer disco de Joel Maripil, a quién me acerqué una vez finalizada la actividad para presentarme y explicarle sobre el proyecto de investigación que pretendía realizar. Luego de varias conversaciones por teléfono, nos reunimos a principios del 2012 en un festival cultural en las cercanías del lago Lanalhue donde Joel se estaba presentando y donde finalmente accedió a colaborar.

Nacido y criado en el sector del Lago Budi, particularmente en la comunidad Quechocahuín de la cual es *ngenpin* y *werken* —autoridad tradicional a cargo de asuntos religiosos y culturales respectivamente—, Joel Maripil posee una larga carrera como músico y cantante de música tradicional mapuche —*ayekafe* y *ülkantufe*—. Destaca la publicación de dos discos, giras a Estados Unidos, Canadá, Australia y México, entre otros países, y varios reconocimientos, entre ellos el premio Pulsar 2020 a la difusión de la música de los Pueblos Originarios. La visión de Joel sobre el manejo del conocimiento tradicional difiere en varios aspectos con lo descrito en el caso del Alto Biobío, por lo que mi proyecto de investigación no solo era factible, sino que además compartía varios de los objetivos de la actividad cultural y activista de Joel, principalmente relacionados a la difusión de la música tradicional como una forma de reivindicación del pueblo mapuche. Las primeras actividades de campo concretas de dicho estudio se dieron al iniciar formalmente mis estudios de doctorado, las cuales fueron realizadas en Quechocahuín y contaron como primeros colaboradores a Joel, a su padre Lorenzo —*ülkantufe* que había participado en otras investigaciones previas—,¹ y a un joven aprendiz de *machi* de la comunidad.

1 Ver Caniguan y Villaroel (2011).

Machitun

Como argumenta Díaz-Collao (2020, p. 102), existe una «evidente reducción» de lo que se piensa como parte de las prácticas musicales mapuche, lo que se ve reflejado en una serie de trabajos académicos, varios de ellos bastantes recientes, que articulan una visión centrada solo en el espacio ritual, particularmente lo que ocurre en las ceremonias del *machitun* y *ngillatun*. Con el objetivo de cubrir las prácticas musicales consideradas como las más representativas, y claramente influenciado por dicha visión reduccionista, la investigación que inicié en Quechocahuín tuvo como prioridad explorar lo que ocurría en esas dos ceremonias. Basado en mis experiencias previas —parte de ellas descritas en este texto— y en los antecedentes contenidos en otros trabajos, principalmente de Ana Mariella Bacigalupo (2007; 2004a; 2004b; 2003; 1993), estaba al tanto de las dificultades con las que me podría encontrar al tratar de estudiar las prácticas musicales rituales, pero al mismo tiempo un poco confiado de poder eventualmente lidiar con ellas.

El aprendiz de *machi* de Quechocahuín antes mencionado, desde un principio se presentó totalmente dispuesto a colaborar en mi investigación, especialmente en lo referido al *machitun*. Las dudas surgieron al momento de concretar ciertas acciones del trabajo de campo, particularmente lo referido a la grabación de audio. Me manifestó explícitamente que me quería ayudar, pero que no estaba seguro si el *newen* o «energía espiritual» presente en las ceremonias lo iba a permitir. Me señaló que existía la posibilidad de que me enfermara o que me ocurriera algún otro percance, todo ligado a ciertas fuerzas de tipo sobrenatural. Además, se sumaba la complicación de conseguir la venia de los demás asistentes al *machitun*, como son la persona que busca tratamiento, sus acompañantes y otros ayudantes de la ceremonia.

Como se puede apreciar en extenso en el trabajo de Díaz-Collao (2020), no es tan común que una o un *machi* acceda a realizar sus actividades dentro del contexto de una investigación etnomusicológica. En el caso de sortear esa primera barrera, luego es necesario entenderse con los demás asistentes que pueden presentar visiones incluso más conservadoras con respecto al manejo del *kimün* o «sabiduría» contenida en el ritual. Finalmente, no pudimos concretar ninguna asistencia a un *machitun* u otra ceremonia dirigida por este aprendiz de *machi*. Cabe señalar que de igual forma alcanzamos a realizar una serie de conversaciones informales, una entrevista formal grabada y firmar el consentimiento informado que mi universidad me exigía. Durante el transcurso de mi investigación conocí a varias personas que cumplían la función de *machi*, pero ninguno accedió a colaborar; por lo general, los argumentos para tal negativa fueron bastante consistentes, apuntando a que aquello no era correcto y que podría acarrear secuelas negativas a los involucrados.

Ngillatun

Con relación al *ngillatun*, recibí la invitación a participar de una serie de ceremonias que se iban a realizar durante noviembre y diciembre de 2014, mayoritariamente en comunidades urbanas. En general, las invitaciones se gestaron al conocer a varios *longko* durante actividades culturales, quienes me invitaron a participar en los *ngillatun* que ellos iban a presidir. En cuanto les mencionaba mi interés por estudiar las actividades allí contenidas, me señalaban una serie de complicaciones relacionadas al carácter sagrado de la ceremonia, lo cual hacía casi imposible llevar a cabo las acciones requeridas. Al igual que con el *machitun*, finalmente no pude asistir a ningún *ngillatun*. Los distintos argumentos

planteados por los *longko* eran bastante coherentes entre sí, los cuales ejemplificaré a continuación a través del relato de un caso en particular.

En septiembre de 2014, asistí al lanzamiento de un diplomado en salud intercultural dictado por una Universidad en Santiago. A la actividad asistieron autoridades de salud, de educación, de la universidad, y miembros de comunidades mapuche de Santiago y de otras regiones. La actividad se inició en un auditorio donde se realizaron varios discursos, una premiación y algunos números artísticos, y continuó en los prados de la universidad donde se llevó a cabo una rogativa, específicamente un *ngellipun*. Esta rogativa fue conducida por el *longko* de una comunidad mapuche de Santiago, secundado por su madre y otros familiares con quienes tuve la oportunidad de compartir durante la primera parte de la actividad. Al finalizar el *ngellipun*, el *longko* y su madre me invitaron personalmente al *ngillatun* que estaban organizando, el cual se iba a realizar en el *rewew* o «sitio ceremonial» de su comunidad a fines de noviembre.

Un par de días después nos comunicamos vía telefónica, comentándole mi interés por estudiar las actividades musicales comprendidas en el *ngillatun*. Le señale que era ideal, pero no necesario, poder realizar grabaciones de audio y video de las actividades, así como tomar notas. El *longko* me respondió que esas acciones no eran recomendables dentro de un *ngillatun*, ya que no se condecían con el *newen* de la ceremonia, así como también podría entorpecer o incomodar a otros asistentes. También me indicó que, aunque él me autorizara, otros miembros de la comunidad podrían no estar de acuerdo, lo que eventualmente resultaría en mi expulsión de la ceremonia o incluso que me quitaran o destruyeran mis equipos. Dada las circunstancias, le indiqué que entonces solo asistiría y participaría como cualquier otra persona, sin tomar notas ni menos grabar audio o video,

a lo que me respondió que de igual forma otros miembros de la comunidad podrían sospechar que mi intención era la de investigar, y terminar expulsado.

En todo momento el *longko* fue amigable, incluso alcancé a asistir a su hogar en dos oportunidades donde continuamos nuestras conversaciones. Como mi asistencia al *ngillatun* se había complicado, le solicité si podía ayudarme de todas formas con mi investigación, explicándome los elementos de la ceremonia, mostrándome los toques de kultrun y de otros instrumentos, y señalándome las funciones de estos dentro de las actividades. El *longko* accedió a ayudarme, pero me explicó que no era posible que lo grabara en audio o video, o que transcribiera de manera literal sus palabras o ejemplos musicales, debido a la naturaleza del *kimün* involucrado. El mayor problema surgió cuando le expliqué que mi universidad me exigía presentar un consentimiento informado de todos los colaboradores, a lo que me manifestó que no podía firmar ningún tipo de papel, debido a la naturaleza del *kimün* en cuestión. Posteriormente nos comunicamos por teléfono, donde me indicó que el *ngillatun* se había reprogramado y que me avisaría sobre la nueva fecha. El *ngillatun* finalmente se efectuó el segundo fin de semana de diciembre, percatándome de esto un par de días después debido a una publicación en Facebook, la que incluía un par de fotos y un video de una danza ritual realizada durante dicha celebración.

We tripantü

A diferencia del *machitun* y *ngillatun*, la celebración del *we tripantü* se caracteriza por poseer un carácter más abierto y flexible. Los *we tripantü* desarrollados a lo largo del país durante cada mes de junio corresponden a actividades realizadas principalmente

en entornos no tradicionales, como colegios, municipalidades, centros culturales, entre otros, con asistentes que en su mayoría son personas no mapuche. Dentro de una cierta ceremoniosidad, es común ver en dichas celebraciones a personas grabando y tomando fotografías, incluso durante las actividades de carácter religioso, en parte por la naturaleza de estas reuniones que podrían ser catalogadas como públicas. En dichos contextos, realizar trabajo de campo no presenta dificultades adicionales a la de cualquier otro evento de similares características. En cambio, cuando la celebración de un *we tripantü* es llevada a cabo dentro de un entorno más cercano a lo tradicional, como en un *rewe* u otro lugar que presente una configuración más ritual, tienden a emerger los mismos vectores condicionantes mencionados en el *machitun* y *ngillatun*.

Las fotografías y video del *ngillatun* mencionado con anterioridad fueron publicadas en Facebook por un mapuche, lo que ejemplifica en parte cómo la pertenencia a este pueblo originario es un factor que puede flexibilizar ciertos preceptos sobre el manejo de componentes culturales. En los *we tripantü* que he asistido, solo en unas pocas ocasiones se explicitaron algunas normas relacionadas a ciertos principios rituales, donde también pude observar cómo estas en ocasiones eran flexibilizadas solo para los asistentes mapuche. En una celebración de *we tripantü* efectuada en un hogar universitario en la ciudad de Temuco, por ejemplo, una joven aprendiz de *machi* que dirigía las actividades me indicó de manera personal que grabar audio o video estaba absolutamente prohibido, y que si era sorprendido me expulsarían y romperían mi grabadora, cámara o teléfono. Durante la realización del *ngellipun*, la actividad más religiosa desarrollada en dicha celebración, fueron varios los asistentes mapuche que de manera abierta utilizaron sus teléfonos móviles para grabar, tomar fotografías y hacer llamadas.

Reflexiones finales

Es claro que entre las personas involucradas en las prácticas musicales mapuche, existen diferencias en las formas de direccionar las condicionantes para el trabajo de campo descritas a lo largo de este texto. Esto nos lleva a la interrogante sobre cuáles puntos de vista deberíamos priorizar. Al respecto, Margaret Kartomi (1981, p. 240) señala que en ocasiones no es fácil determinar al «vocero» de una determinada cultura musical, ya que distintos miembros de una comunidad pueden presentar visiones diferentes sobre las características e importancia de un mismo componente. De manera similar, Bruno Nettl (2005, p. 17) argumenta que existen «tres formas» de adentrarse en los elementos de una determinada cultura musical: «preguntando a los propios ‘expertos’ de la comunidad», «preguntando a miembros en general de la comunidad», y «observando lo que las personas hacen y dicen». Como ya lo mencioné, una de las investigaciones que hago alusión en este capítulo se inició pensando en cubrir las prácticas religiosas de cultores tradicionales, pero debido a una serie de situaciones terminé focalizado en prácticas de *ayekan* realizadas por «cultores tradicionales competentes». Basado en el concepto de «músico competente» de Kartomi (2014, p.191),² utilizo el término «competente» con el objeto de referir «a los propios expertos» mapuche. Debido a la naturaleza de los objetivos de dicho estudio, las visiones particulares de los expertos fueron priorizadas por sobre la de otros —también importantes— miembros de la comunidad.

Desde el primer encuentro con Joel Maripil en 2011, y en gran parte gracias a su mediación, he tenido la oportunidad de

² Kartomi (2014, p. 191) define al «músico competente» como un «intérprete que ha logrado un cierto grado de dominio de la gramática musical de su cultura, y que por lo tanto puede crear música que es comprensible para todos aquellos que manejan las reglas de estilo».

conocer a una serie de cultores tradicionales que se dedican a la difusión de la música y cultura mapuche, varios de ellos de manera profesional. Entre ellos puedo mencionar a Lorenzo Aillapán, Elisa Avendaño, Estela Astorga y Armando Marileo, quienes han colaborado con mi trabajo. Todos ellos se caracterizan por haber aprendido sus artes y oficios de manera tradicional en comunidades rurales, ejercer alguna función o autoridad tradicional en sus respectivas comunidades de origen, ser invitados o contratados para ejercer dichas funciones en otras comunidades, haber grabado al menos un álbum musical y haber realizado giras culturales al extranjero. Además, varios de ellos aparecen como autores, coautores y colaboradores en libros y artículos científicos sobre su cultura y música. Estos cultores son categóricos y consistentes en señalar que las problemáticas discutidas dentro de las cinco categorías de consideraciones para la investigación de la música mapuche, en su mayoría son la respuesta a una serie de preceptos culturales de carácter ancestral. Asimismo, también explican que es importante que estos se flexibilicen y se adapten a los nuevos tiempos y formas de la sociedad actual.

Joel Maripil, por ejemplo, explica que conoce y respeta las formas ancestrales de manejar y transmitir los conocimientos tradicionales, pero que al mismo tiempo las adapta a las nuevas realidades de la sociedad mapuche y chilena. Maripil agrega que su forma de practicar y diseminar la música tradicional se caracteriza por poseer un «propósito político», una agenda que busca dar a conocer la «belleza» y «alegría» de la cultura mapuche, como una forma de contrarrestar los prejuicios, racismo y discriminación (Joel Maripil, comunicación personal, 15 de enero de 2013). De similar manera, Elisa Avendaño indica que su quehacer artístico también posee objetivos «políticos», relacionados a la difusión de la cultura mapuche y al fortalecimiento de su identidad, lo que en parte conlleva el derribamiento

de ciertos prejuicios (Elisa Avendaño, comunicación personal, 29 de agosto de 2014). De lo desprendido de los testimonios de Avendaño y Maripil, se entiende que la falta de instancias para compartir la cultura mapuche es uno de los factores que explican tanto la falta de interés de muchos mapuche por su propia cultura, como los prejuicios por parte de la sociedad chilena. Así, toma mayor sentido la necesidad de flexibilizar ciertos preceptos ancestrales, con el objetivo de facilitar la difusión de la música y cultura mapuche para derribar las barreras que aún persisten entre el mundo mapuche y el pueblo chileno.

Referencias

- ÁLVAREZ-PEREYRE, FRANK. Y AROM, SIMHA. (1993). Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue. *The World of Music*, 35 (1), 7-33.
- BACIGALUPO, ANA MARIELLA. (2007). *Shamans of the Foye Tree: Gender, Power, and Healing among the Chilean Mapuche*. Texas: University of Texas Press.
- _____. (2004a). Shamans' Pragmatic Gendered Negotiations with Mapuche Resistance Movements and Chilean Political Authorities. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 11 (4), 501-541.
- _____. (2004b). The Mapuche Man Who Became a Woman Shaman: Selfhood, Gender Transgression, and Competing Cultural Norms. *American Ethnologist*, 31 (3), 440-457.
- _____. (2003). Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas mapuche por la totalidad. *Revista Chilena de Antropología*, 17, 47-74.
- _____. (1993). Variación del rol de machi dentro de la cultura mapuche: tipología geográfica, adaptiva e iniciática. *Revista Chilena de Antropología*, 12, 19-43.
- CANIGUAN, NATALIA. Y VILLARROEL, FRANCISCA. (2011). *Muñkupe ñlkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- COOLEY, TIMOTHY J. Y BARZ, GREGORY F. (2008). Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction. En T. J. Cooley y G. F. Barz (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 3-24). New York: Oxford University Press.

- DÍAZ-COLLAO, LEONARDO. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi* [Tesis de doctorado]. Universidad de Valladolid.
- _____. (2018). *El acceso a lo sagrado: dificultades metodológicas y éticas en el estudio del papel de la música en el trance ritual y en la actividad terapéutica de la machi* [Presentación en conferencia]. Simposio Inaugural ICTMD-LatCar, Salto, Uruguay.
- ENGLAND, NICHOLAS. (1964). Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow. *Ethnomusicology*, 8 (3), 223-277.
- GONZÁLEZ, ERNESTO. (1986). Vigencias de instrumentos musicales mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40 (166), 4-52.
- HERNÁNDEZ, JAIME. (2010). *The Mapuche-Williche Music of the Maihue Lake*. Valdivia: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- HOOD, MANTLE. (1971). *The Ethnomusicologist*. Kent: Kent State University Press.
- KARTOMI, MARGARET. (2014). Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*, 36 (2), 189-208.
- _____. (1981). The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology*, 25 (2): 227-249.
- MARTÍ, JOSEP. (1996). *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel S. L.
- MEYERS, HELEN. (1992). Fieldwork. En H. Meyers (Ed.), *Ethnomusicology. An Introduction* (pp. 21-49). London: Macmillan.

- NETTL, BRUNO. (2008). Foreword. En T. J. Cooley y G. F. Barz (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. v-x). New York: Oxford University Press.
- _____. (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. (2007). *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- RICE, TIMOTHY. (2014). *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- SEEGER, CHARLES. (1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, 44 (2), 184-195.
- SILVA-ZURITA, JAVIER. (2017). *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music* [Tesis de doctorado]. Monash University.
- _____. (2014). Music and Cultural Identity: an Ethnically-based Music Program in a Mapuche-Pewenche School. *Eras*, 16 (1), 97-114.
- STAKE, ROBERT. (1978). The Case Study Method in Social Inquiry. *Educational Researcher*, 7 (2), 5-8.



REPRESENTACIONES, ETNOGRAFÍA Y COLONIALISMO: CONSIDERACIONES SOBRE EL DESARROLLO DE INVESTIGACIONES CON MACHI Y SUS PRÁCTICAS MUSICALES

LEONARDO DÍAZ-COLLAO

UNIVERSIDAD DE ALBERTO HURTADO

NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS (CMUS)

Introducción

El primer *machi* que visité en septiembre de 2016 con el propósito de conocer su disposición a colaborar en mi investigación de doctorado respondió, cordialmente, que no. En todo caso, se dio el tiempo de escuchar mi propuesta, me recibió en su hogar y me atendió con la hospitalidad característica del mundo mapuche. Él mismo me recomendó visitar a otra *machi* que tal vez podría acceder a participar en mi proyecto. A los pocos días fui hasta su casa en Millelche, localidad de la comuna de Freire a unos veinte kilómetros al sur de Temuco. Para mi sorpresa su respuesta fue «ningún problema, *chacha*». Un año y medio después comencé mi experiencia en terreno y la *machi* Mercedes Antilef fue la protagonista de aquel trabajo (véase Díaz-Collao 2020).¹ A pesar de las historias de impedimentos que rodean

1 En mi investigación doctoral también contribuyeron otros entrañables colaboradores y sus familias, a quienes les estaré infinitamente agradecido. No obstante, mi proceso etnográfico estuvo centrado en la *machi* Mercedes y en este texto en particular me referiré a algunas experiencias compartidas con la especialista ritual. En reiteradas ocasiones analizamos la posibilidad de man-

al mundo de las especialistas rituales mapuche,² lo cierto en mi caso es que no fue demasiado complejo encontrar a una *machi* dispuesta a colaborar en mi investigación. Es mirando en retrospectiva que evalué de este modo mis contactos iniciales. Durante los primeros meses de mi trabajo de campo entrevisté a otras *machi* y la respuesta negativa de algunas de ellas me las tomé con pesimismo. Introducirse al mundo de las *machi* para un no mapuche ¿es tan dificultoso como suele creerse?, ¿a qué se deben estas barreras?, ¿cómo afectan estos impedimentos en nuestro conocimiento acerca de la música mapuche? En el presente capítulo reflexiono sobre algunos de los posibles motivos del difícil acceso a la práctica ritual de las *machi* —razones que se relacionan con su mandato espiritual, pero también con la historia de expoliación, la actual situación colonial y la consecuente desconfianza hacia el chileno y su palabra—, un par de representaciones generalizadas no del todo rigurosas relativas al empleo ceremonial de la música, y los vínculos entre las dificultades metodológicas y nuestras ideas sobre la práctica musical de las especialistas.

Tanto en la antropología como en la etnomusicología —por mencionar dos disciplinas etnográficas— encontramos aproximaciones que atienden al papel del sujeto en el entramado social. Jesse D. Ruskin y Timothy Rice (2012, p. 299) identifican al menos cuatro factores que atraen a los etnomusicólogos al estudio de músicos individuales: 1) su condición, en ciertos

tener su anonimato. Sin embargo, ella consideró que no era necesario: ocultar su identidad en una etnografía centrada en su persona podía ser interpretado como restarle agencia. Por lo mismo, he respetado su criterio.

2 En ocasiones, empleo los términos «especialista» o «intercesora ritual» para referirme a las *machi*. Para las voces en mapudungun utilizo el Alfabeto Mapuche Unificado.

casos, de figuras excepcionales en una comunidad musical, 2) la posibilidad de que conformen identidades singulares en un mundo «desterritorializado», 3) el valor dado por los etnomusicólogos a lo excepcional y a los logros personales, y 4) la relevancia en las últimas décadas de la agencia individual, la diferencia y su rol dentro de una colectividad de músicos. Rice es uno de los investigadores que se ha interesado por el estudio de la experiencia musical individual en la etnomusicología. Dicha preocupación lo lleva a elaborar una propuesta metodológica: la etnografía musical centrada en el sujeto (Rice, 2003). Aunque consideré sus ideas en mi trabajo etnográfico, fue la invitación de la antropóloga Lila Abu-Lughod la que resultó más influyente: escribir etnografías de lo particular.

Abu-Lughod (1991) critica al que considera uno de los recursos y estilos de escritura más frecuentes en las ciencias sociales: la generalización. Asimismo, desnuda el concepto antropológico de cultura que, según la autora, no consigue superar los esencialismos. Para la antropóloga, tanto la generalización como la categoría cultura consolidan las jerarquías, homogenizan las diferencias, anulan los conflictos y suprimen el tiempo. En mi caso, no desecho el empleo del concepto mencionado, pero me distancio de dicho dispositivo conceptual cuando a través de este se representan colectivos uniformes y atemporales. La autora señala que los procesos supralocales y de largo aliento afectan «las acciones de individuos que viven sus vidas particulares», y sus efectos «se inscriben en sus cuerpos y en sus palabras» (Abu-Lughod, 1991, p. 150). Escribir etnografías de lo particular puede contribuir a comprender la relevancia de los individuos en la vida social y desestabilizar ciertas representaciones que reducen nuestro conocimiento de la música mapuche.

Los estudios sobre las *machi* han transitado desde enfoques que vinculan su tradición con el chamanismo clásico siberiano

(véanse Métraux, 1973; Titiev, 1969; Faron, 1997; Grebe, 1973), a partir del modelo elaborado por Mircea Eliade,³ a investigaciones que enfatizan la heterogeneidad y flexibilidad en la práctica de las especialistas. En esta segunda aproximación destacan las cuantiosas contribuciones de la antropóloga Ana Mariella Bacigalupo. Sus indagaciones históricas y su prolongado trabajo de campo la llevan a sostener que «las prácticas de las *machi* son dinámicas, flexibles e híbridas» (Bacigalupo, 2014, p. 445). La autora identifica que en ciertos casos el rol de la *machi* se asemeja al del chamán —según la propuesta clásica de Eliade—, en otros al del chamán/curandero,⁴ y además observa que en áreas determinadas adquiere elementos sacerdotales (Bacigalupo, 2001, 1995). Otro autor que atiende a la variedad en la práctica de las especialistas rituales mapuche es Tom Dillehay, quien distingue tres tipos de *machi*: «1) la sanadora que cura a los enfermos; 2) la maestra que introduce en el conocimiento chamánico a jóvenes aprendices, y 3) las chamanas sacerdotales que sirven como las intercesoras rituales principales» (Dillehay, 2011).

He intentado incorporar en mi indagación etnomusicológica a la práctica musical de una *machi* la aproximación de Dillehay y Bacigalupo, en particular la comprensión de que el rol de las intercesoras es variado y su tradición no es estática: en ella se observan adaptaciones e incorporaciones que no contradicen necesariamente su legado ancestral. Asimismo, la heterogeneidad y la flexibilidad se observa en las acciones musicales y sonoras que Mercedes emplea en su actividad ritual, situación que con-

3 Eliade (1976), historiador de las religiones, construye su modelo basado en el chamanismo siberiano y central-asiático.

4 En su estudio transcultural, Michael Winkelman (1990) identifica los siguientes roles: chamán/curandero, curandero, médium, sacerdote, y hechicero/hechicera (*sorcerer/witch*).

trasta con ciertas representaciones generalizadas que criticaré. Pero antes de desestabilizar ideas estáticas, me referiré a algunos de los motivos que explican en parte lo dificultoso que a veces parece desarrollar investigaciones sobre —y junto a— las *machi*.

El acceso a lo sagrado

En uno de sus artículos Carlos Isamitt (1935, p. 9) se refiere a lo dificultoso de presenciar cantos de *machi*. Señala que en las ocasiones que intentó acercarse a escuchar los *ül* (canto) que ellas ejecutaban en contexto ceremonial, las especialistas se detenían y enviaban a sus ayudantes a pedir que se retirara. También indica que se negaban a cantar fuera de la ocasión ritual. De los cientos de cantos que el estudioso logró transcribir, solo cuatro fragmentos son de *machi*. El etnomusicólogo Javier Silva-Zurita (2017, pp. 76–77) desistió de investigar la música del *machitun*, ya que el especialista que colaboró en su tesis doctoral le advirtió que la presencia del investigador y sus equipos de grabación podían perturbar a las fuerzas espirituales involucradas en el ritual. A pesar de los inconvenientes mencionados, ambos autores han desarrollado señeras investigaciones sobre música mapuche. Destaco estos casos para ilustrar los impedimentos que en ocasiones experimentamos los académicos cuando intentamos indagar en las prácticas de las *machi*. El interés de esta primera parte es reflexionar acerca de los posibles motivos de estas dificultades.

Dificultades espirituales

Muchas de las restricciones a los investigadores y a la grabación se vinculan con la dimensión espiritual involucrada en la práctica ritual de las *machi*. Dicha esfera es un aspecto definitorio de su actividad terapéutica y comunitaria. El proceso de diagnóstico, sanación y prevención no depende solo de la habilidad de la especialista, sino también del respaldo de su espíritu —o espíritus— de *machi*, *Ngünechen* (deidad mapuche con atributos de totalidad) y otras entidades. Es decir, el éxito del ritual depende tanto de la acción humana como de la agencia de seres no humanos. Asimismo, es fundamental la implicancia del *newen*, concepto clave del mundo mapuche difícil de precisar. Aunque cualquier traducción siempre implicará limitaciones, me parece adecuada la propuesta del antropólogo Magnus Course, quien define el *newen* como la fuerza inmanente del mundo y de todos los seres, «que no puede ser reducida ni al poder ni a la agencia; es más bien la materia misma de la que ambos emergen» (Course, 2012, p. 2). Las acciones sonoras y la música que la *machi* emplea también pueden ser comprendidas desde esta óptica. Así, uno de los principales actores de la práctica ritual de las especialistas, su *kultrung* (timbal-sonaja mapuche), está dotado de esta fuerza inmanente. Según Mercedes, «el *kultrung* es el *newen*, es la fuerza, que te ayuda en todo».

La preocupación de que las fuerzas y entidades involucradas puedan verse perturbadas por la participación de personas, en este caso, externas es una cuestión sustantiva para el desarrollo y éxito del ritual. Si la sola presencia del investigador puede eventualmente producir trastornos en la ceremonia, el acto de la grabación resulta sin duda aún más disruptivo. La necesidad del registro audiovisual no es solo importante para las indagaciones etnomusicológicas, la es también, por ejemplo, para la antropo-

logía. En trabajos de esta disciplina sobre especialistas rituales y sociedad mapuche encontramos diferentes situaciones y criterios respecto a la grabación. Bacigalupo (2016, p. 25) comenta la posición de una *machi* en particular frente a las fotografías y grabaciones de audio. Ante el riesgo de que la esencia de la *machi* pudiese ser capturada por el registro fotográfico o de audio y luego ser empleado para producirle algún daño, ella consultó con su espíritu qué partes del ritual podrían ser documentadas. Para esta autorización resultaba fundamental que el espíritu reconociera que la antropóloga realizaba las grabaciones con buenas intenciones.⁵ El criterio general que adoptó Course (2017, p. 33) en su etnografía en el lago Budi fue diferente. El autor prefirió no emplear el registro fotográfico, de audio ni audiovisual ante la incomodidad de varios mapuche; sus herramientas metodológicas fueron la anotación de conversaciones y observaciones en su diario al final de cada jornada.

Si bien desarrollar investigaciones con *machi* no es del todo sencillo por las razones expuestas, es evidente que es posible. Prueba de esto son los abundantes trabajos sobre las especialistas rituales, algunos de los cuales he citado en este texto. Por otro lado, aunque es cierto que la presencia de gente externa en sus ceremonias y el registro fotográfico o audiovisual son disruptivos, en ocasiones las *machi* pueden aceptar la participación de investigadores en sus rituales e incluso su documentación. Además de las grabaciones que algunos etnógrafos han empleado como recurso para sus pesquisas, existen documentales —aunque pocos— de ceremonias o procedimientos de *machi*, algunos de ellos disponibles en YouTube. En definitiva, bajo ciertas circunstancias

5 La intensa experiencia etnográfica de la antropóloga con las *machi* la llevó a asumir un rol ritual como ayudante de una de las especialistas. Ver Bacigalupo (1999).

y criterios éticos claros las especialistas rituales pueden acceder a contribuir en estudios acerca de su rol y práctica. La cuestión es establecer con claridad dichos lineamientos y definir con la *machi* el marco y los acuerdos que determinarán la investigación. Asimismo, es claro que su disponibilidad no depende solo de su voluntad, sino también la de sus entidades tutelares.

Al respecto, puedo señalar algunas experiencias etnográficas. Una de las *machi* a quien expuse mi proyecto doctoral me recibió en su hogar a principios de 2018. Conversamos durante toda la tarde y hasta bien entrada la noche. Ella y su esposo me invitaron a alojarse en su casa; a esas horas ya no era posible regresar a Temuco. Luego de presentarme y conversar sobre temas variados, intenté explicar con detalle los objetivos, la metodología, el financiamiento y otros aspectos de mi proyecto de doctorado. La especialista señaló que necesitaba tocar su kultrung para resolver si era posible que colaborara conmigo y que me daría una respuesta a la mañana siguiente. Al día siguiente, mientras terminábamos de desayunar, expuso que luego de analizar mi propuesta prefería no participar en la investigación ya que se trataba de conocimiento sagrado. Es relevante notar que la reflexión de la especialista incluyó además la ejecución de su kultrung. Otro caso es una experiencia con una de las *machi* que colaboró en mi proceso a través de un par de conversaciones. En nuestra primera entrevista, ella accedió a cantar acompañada por su kultrung frente a la grabadora de audio. Durante nuestro segundo encuentro le pregunté si podía ejecutar otro de sus *ül*. Respondió que no, ya que la vez anterior se había sentido enferma por haber cantado, lo que significaba que a su espíritu no le gustó que lo hiciera. Desde luego, no insistí.

La actitud de Mercedes frente a la grabación e implicación de «gente de afuera» en sus ceremonias es más flexible. Como he señalado, ella aceptó participar en mi investigación docto-

ral y ha colaborado en otros estudios a través de entrevistas. También ha participado en un par de proyectos documentales. Mi experiencia etnográfica con ella implicó mi participación en ceremonias colectivas y de menores proporciones, como el *ulutun* (ritual terapéutico simple). Algunos de dichos ritos pude documentarlos en audio gracias al permiso de la *machi* y de los demás participantes. Asimismo, junto a un amigo pudimos filmar uno de sus *ngillatun* en el que además renueva la «vestimenta» de su *rewe*. Por supuesto, contamos con su autorización y la de las familias que participaron en la ceremonia. Los registros los realicé con el objetivo de analizar las prácticas musicales y el rol del sonido en los rituales mencionados. Los asistentes al *ngillatun* solicitaron un video síntesis de la rogativa como retribución y recuerdo de su participación. Edité una versión para ellos con el compromiso de no difundirla por redes sociales. A varios he podido hacerles llegar el video, pero aún tengo pendiente entregar una copia al resto de los participantes.

Es necesario señalar dos consideraciones respecto a la actitud aparentemente más permisiva de Mercedes hacia la participación en investigaciones académicas y el registro audiovisual. Lo primero es que sus colaboraciones poseen un fin pedagógico: ella persigue educar al *wingka*—al no mapuche—, que logre valorar el mundo mapuche y considera que el mejor modo para lograr este objetivo es que la gente «lo viva», que experimente, por ejemplo, al menos parte de la experiencia ritual. Desde luego, lo anterior no implica que la especialista comparta todo su conocimiento. Creo que para ella es bastante claro qué experiencias y saberes puede compartir y cuales no. Lo segundo es que su flexibilidad es negociada con sus deidades y espíritu de *machi*. Si la implicación de personas de afuera o algunas de las situaciones relacionadas con su tolerancia conllevan el disgusto de sus entidades tutelares, Mercedes desde luego responderá a su alegato y actuará según

lo que le sea señalado. Alguna vez le pregunté si era posible que yo recibiera un castigo espiritual (por ejemplo, una enfermedad) por investigar sobre *machi*. Ella respondió que en mi caso no existía ese riesgo: los que se enferman son aquellos que la visitan solo en una oportunidad para entrevistarla y basados en aquel breve encuentro escriben acerca de su tradición. Según Mercedes, yo no sufriría este tipo de trastornos, ya que tengo su consentimiento; y entiendo que su permiso también considera la aceptación por parte de sus entidades tutelares.

Desde el punto de vista de los mandatos espirituales bajo los que las *machi* viven, es comprensible que no en todos los casos accedan a colaborar en proyectos académicos. Pero no todas las especialistas operan según las mismas pautas. Algunas pueden acceder a participar en investigaciones mientras sean desarrolladas a partir de claros criterios éticos. En este sentido, la cuestión no es solo qué proyecto se desarrolla, sino cómo se lleva a cabo. No obstante, a la hora de adentrarse en el mundo mapuche y al de las *machi* existe otra dimensión que determina lo dificultoso de nuestros acercamientos: la situación colonial.

Desconfianza colonial

Los sucesos de la noche del uno de agosto de 2020 nos recuerdan una verdad incómoda:⁶ una mayoría de la sociedad chilena es

6 Aquella noche cinco comunas de La Araucanía que se encontraban tomadas por algunos mapuche en solidaridad con la huelga de hambre de los presos políticos fueron desalojadas violentamente por civiles que gritaban, al menos en Curacautín, consignas evidentemente racistas. Estos sucesos han motivado la discusión a través de columnas de opinión, debates en televisión y medios alternativos y foros académicos y de movimientos sociales. Me parece destacable el texto de Nahuelpan, Hofflinger, Martínez, y Millalen, 2020;

racista. La explotación y el racismo sistemático siguen latentes en el *Wallmapu* y toda práctica, discurso y agente (incluida la academia y los investigadores) no se libran de la situación colonial que allí persiste.⁷ Cada vez es más frecuente escuchar alegatos no solo contra el «extractivismo económico», sino también contra el «extractivismo epistémico» (véase Grosfoguel, 2016). Sostengo que, a pesar de que nuestros estudios se centren en prácticas sonoras y musicales y no problematicen acerca del colonialismo o el racismo estructural de un modo directo, las expresiones de odio racial, los movimientos antirracistas y las interpelaciones principalmente de intelectuales y organizaciones indígenas a la academia tornan imperiosa la reflexión sobre los modos en que producimos conocimiento.

Las *machi*, su terapéutica y sus prácticas musicales no están ajenas a la situación colonial y a las aspiraciones de descolonización. Su figura es utilizada tanto en los discursos de políticos nacionales como por el movimiento de resistencia mapuche (Bacigalupo, 2010). No obstante, las especialistas rituales parecen articular una praxis que va más allá de la política racional e institucional. En sus narrativas combinan las dimensiones espiritual, social y ecológica, y se vinculan con la lucha por la autodeterminación y crean de este modo una «cosmopolítica» (Bacigalupo, 2016, pp. 155–197). Bacigalupo (2010, p. 19) observa que «los activistas

los autores vinculan los hechos de violencia mencionados con la historia de colonialismo y el racismo estructural y se preguntan «¿a quienes beneficia el odio racial en *Wallmapu*?».

7 Utilizo la categoría situación colonial según la propuesta del etnólogo francés Georges Balandier (1970). El autor comprende dicha noción como un sistema, como una totalidad, que, dada su complejidad, requiere ser abordada desde una perspectiva diacrónica y relacional. En esta línea, Guillermo Bonfill (1979, p. 110) argumenta que la categoría indio (o indígena) «denota la condición de colonizado y hace referencia necesaria a la relación colonial».

mapuche han hecho resurgir la imagen del siglo xvi del *machi* como guerrero espiritual que mata almas enemigas». Es decir, la idea de aquella especialista que en la actualidad se involucra de modo directo en la descolonización y en las acciones en pro de la restitución de tierras (a veces denominadas *machi weichafe*) se apoya en experiencias de resistencias coloniales históricas.

He esbozado algunas de las maneras en que el colonialismo cruza las vidas y narrativas de las *machi*: su participación histórica en la resistencia colonial y el actual involucramiento de algunas de ellas en el movimiento autonomista y de descolonización. Desde luego, la más evidente muestra de cómo el colonialismo afecta el día a día y la práctica ritual de las especialistas, es que en la actualidad su estilo de vida y el de los mapuche en general está determinado por el colonialismo chileno impuesto desde la segunda mitad del siglo xix. La justificada desconfianza colonial puede explicar en parte lo dificultoso que se torna a veces desarrollar investigaciones sobre las *machi*, es decir, que sus reparos en colaborar en estudios académicos se basan no solamente en sus compromisos espirituales, sino también en el comprensible recelo histórico hacia el chileno. Las especialistas sufren discriminaciones a lo largo de sus vidas debido a la incomprensión hacia su rol y actividad de las instituciones, las iglesias e individuos de la sociedad chilena. Para Mercedes, soportar e interpelar dichas expresiones de racismo forma parte de ser *machi*. En una oportunidad le diría a una de sus *machil* (aprendiz de *machi*): «Si aguanta que le digan bruja, abortera, entonces está bien», está preparada y puede convertirse en una *machi*.

Las desconfianzas asociadas a la relación colonial apuntan no solo al estado y a sus gobernantes, también a los sectores conservadores de la sociedad chilena y a los académicos provenientes de diversas disciplinas. Durante mi trabajo de campo pude escuchar dos críticas reiteradas a los investigadores. La

primera se relaciona con la retribución de los proyectos. Esta queja sostiene que mientras los estudiosos ganamos dinero con nuestros libros o con los CDs de música tradicional que registramos, los mapuche que nos colaboran no reciben nada a cambio. Es cierto que dicha crítica resulta un tanto desproporcionada, ya que: por un lado, ninguno de los investigadores que he tenido la oportunidad de conocer perciben generosos dividendos de sus libros o de las grabaciones en terreno que, siempre con el permiso de los involucrados, eventualmente deciden divulgar, y; por el otro, es cada vez más frecuente el empleo de mecanismos para que las posibles ganancias de las publicaciones regresen a las comunidades o bien de otras estrategias de restitución de los resultados de la investigación. La segunda crítica está tal vez menos difundida, pero resulta igualmente significativa para la reflexión que desarrollo: me refiero a la reclamación contra aquellos que acuden a una comunidad u hogar mapuche para desarrollar entrevistas, pero luego de este breve encuentro nunca más regresan al lugar o muestran algo de preocupación por las personas que colaboraron en el estudio, ni siquiera a través de una llamada telefónica.

Por supuesto, dichas críticas no aplican a todos los investigadores. Muchos trabajos son desarrollados desde una sensibilidad que logra romper —o al menos tensiona— los estereotipos, arrogancias y actitudes racistas constitutivas de la relación colonial. Sin embargo, a pesar de que la investigación del siglo XXI ha incorporado elementos de las críticas poscolonial, feminista, decolonial, antirracista, entre otros, las cada vez más frecuentes interpelaciones de las comunidades y de intelectuales mapuche a las instituciones académicas y a sus miembros nos exigen una auto vigilancia constante y una creatividad permanente en la búsqueda de epistemologías y metodologías que denuncien, tensionen y ojalá superen las lógicas de dominación. También

es claro que no toda la academia está interesada en asumir este desafío.

Por ejemplo, para cierto relato antropológico los vínculos coloniales de la disciplina pertenecerían al pasado. Su asociación con el colonialismo (entendido, en este discurso, como un período histórico pretérito), si es que alguna vez existió, habría sido superada. Además de los cuestionamientos a dicha narrativa y de la posibilidad de que ciertas investigaciones contemporáneas puedan seguir produciendo conocimientos útiles al «colonialismo interno»,⁸ la antropología no escapa —tampoco la etnomusicología— a la dimensión epistémica de la «colonialidad», tanto en su relación como conocimiento experto con la sociedad y otras disciplinas como al interior de sus prácticas y discursos (Restrepo, 2007).⁹ Según algunos autores, propuestas antropológicas más o menos recientes como el llamado de Eduardo Viveiros de Castro (2010, p. 14) a que esta disciplina acepte «íntegramente su nueva misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento», por muy atractivas que parezcan solo prometen descolonizar el pensamiento y no critican las estructuras de poder en las que la academia reposa, por el contrario: se sitúan cómodamente en ellas (Martins Moraes y Feronato Mesomo, 2017).

Las sombras del colonialismo también han motivado reflexiones en la etnomusicología (véase Barz y Cooley, 2008). Jeff Todd

8 Sobre la categoría colonialismo interno, véase de Oto y Catelli (2018).

9 La colonialidad es de una complejidad mayor que el colonialismo. Es un patrón de poder que se sustenta en jerarquías raciales y no refiere solo a la explotación del capital, sino a la dominación epistémica (Restrepo, 2007, p. 292). Es decir, la colonialidad no solo se observa en las estructuras de poder, sino también en el ser y en los modos de producción de conocimiento que son privilegiados por sobre otros. Véanse Escobar (2003), Quijano (2000) y Walsh (2004).

Titon (2008) observa una nueva fase en dicha disciplina, a la que denomina el «cuarto paradigma». Esta se caracterizaría por el énfasis en comprender, más que explicar, la experiencia de las personas haciendo música, la reflexión sobre la representación narrativa, entendida como descripción, interpretación y evocación, compartir la autoría con los «informantes»; la preocupación por problemas relacionados con el poder, la dimensión ética o temas de género; el escepticismo frente a la cultura de la ciencia y la identificación con perspectivas de sectores subalternos; el interés por diversos medios para la difusión científica y divulgativa, entre otros. Sin duda, muchos etnomusicólogos trabajan en el marco del cuarto paradigma. Sin embargo, la identificación de este nuevo modo de práctica y teoría académica no asegura la superación de la herencia colonial y de la reproducción de lógicas de dominación. Creo que es preferible evitar narrativas triunfalistas y cultivar una actitud vigilante sobre nuestras propias aproximaciones teóricas y metodológicas. Por lo pronto, las *machi* —y sus espíritus— seguirán desconfiando de los investigadores: demostrar que nuestros proyectos son bien intencionados forma parte del proceso etnográfico y conviene no apresurarse en esta tarea.

Representaciones y práctica musical de las *machi*

Con la crisis de la representación el problema no son precisamente los «otros», sino los modos en que describimos la diferencia cultural (Geertz, 1988, pp. 143-145). George Marcus y Michael Fischer precisan que al posicionar en el centro de la discusión cuestiones de epistemología, interpretación y formas discursivas «los problemas de descripción se convierten en problemas de representación» (Marcus y Fischer, 1999, p. 9). Aún cuando

giros como el ontológico intentan no reducir elementos cosmológicos a meras representaciones (véase González-Abrisketa y Carro-Ripalda, 2016), me parece que una de las prácticas de la relación entre investigador e investigado-colaborador es la de la representación. Mi experiencia etnográfica junto a la *machi* Mercedes en varios aspectos no coincidió con algunas de las ideas generalizadas sobre la práctica musical de las especialistas rituales mapuche, situación que motivó la revisión crítica de ciertas representaciones; son las que siguen.

Representaciones generalizadas

Silva-Zurita (2017, pp. 35 y 47) señala que en la actualidad se sigue considerando que la mayoría de las prácticas musicales mapuche se desarrollan en el contexto religioso, sobre todo en dos importantes rituales: *ngillatun* y *machitun*. Es lo que se observa en tres propuestas recientes relativas a la música mapuche, como son las de Alfredo Molina (2006), José Pérez de Arce (2007) y Rafael Díaz (2012, pp. 84-94), ya que los autores restringen sus comentarios casi exclusivamente a las acciones musicales del ámbito ceremonial. En esta evidente reducción —porque sabemos que la música mapuche no se restringe al espacio señalado— se resalta la actividad sonora asociada a ritos, pero se pasan por alto —o minimizan— las expresiones fuera del contexto ritual. Considero que el énfasis dado en la literatura académica a las dos ceremonias colectivas mencionadas, nutre la representación de que la práctica ritual de las *machi* es musicalmente abundante; esta es una de las ideas generalizadas que considero necesario matizar. Antes me referiré brevemente a los rituales señalados e identificaré una segunda representación para luego desarrollar la crítica.

El *ngillatun* es el complejo ritual que mayor atención ha recibido por parte de la academia, lo que es comprensible si se considera que constituye la ceremonia mapuche más importante. Milan Stuchlik (1989, p. 171) sintetiza de un modo conveniente el propósito del ritual, fines que además son propuestos por otros autores: «Esencialmente, se trata de una fiesta de ofrenda ceremonial de dos días, para congraciarse con las fuerzas sobrenaturales, que se realiza ya sea con fines generales... o en circunstancias difíciles». Desde luego, la descripción citada es genérica, ya que la ceremonia es diversa en cuanto a escala, forma y contenido (Course, 2012, p. 4). Parte de esta heterogeneidad es descrita por Juan Ñanculef Huaiquinao (2018, pp. 161-207) en uno de sus textos donde reúne su impresionante experiencia en variados *ngillatun* de distintos territorios. Asimismo, el autor es consciente de las variaciones regionales en lo que respecta a la participación de la *machi* en el *ngillatun*. Señala que las oraciones en algunos lugares son realizadas por el *longko*, en otros por el *ngenpin* y en otros por la *machi* (Ñanculef Huaiquinao, 2018, pp. 198, 202-203). Bacigalupo (1995) sostiene que el rol sacerdotal de la *machi* en el *ngillatun* —en cuanto realiza oraciones propiciatorias durante la ceremonia— es relativamente reciente, e identifica varios procesos que contribuyen a la proliferación de dicho papel entre las especialistas: la pérdida de conocimiento tradicional del *ngenpin* —que en algunos casos lleva a su desaparición—, la influencia del rol sacerdotal católico y la asociación de las *machi* mujeres con la fertilidad —y por tanto, con la agricultura—.

Machitun es por lo general la denominación utilizada por la literatura musicológica para referirse al ritual terapéutico complejo oficiado por la *machi*, destinado a expulsar el mal que aqueja a una persona en particular, aunque también se persigue espantar a las entidades negativas del hogar y entorno del

paciente. Por este motivo, la ceremonia es realizada en la casa del enfermo y es acompañado por sus familiares y cercanos, quienes apoyan a la *machi* a través de diversas tareas, entre las que se incluye la producción sonora mediante instrumentos musicales por lo general tradicionales —kultrung, trutruka, pifüllka, entre otros—, *afafan* o *kefafan* —gritos rituales— o el entrecchoque de coligües, *wiño*¹⁰ y herramientas agrícolas. La *machi* canta y ejecuta su kultrung, kaskawilla o wada como parte de sus procedimientos terapéuticos. Al igual que en el *ngillatun* la música y el sonido poseen una presencia destacada en esta ceremonia, aunque las finalidades y funciones de ambos rituales son diferentes. Resulta curioso que el término más utilizado en los textos sobre música mapuche para referirse a este ritual sea *machitun*, ya que, aunque sea la denominación más popular de la ceremonia, tiene además un significado más extenso. Ñanculef (2005) afirma que «toda acción ritual hecha por una *Machi* recibe el nombre de ‘*Machitun*’». Según José Velásquez (2017, p. 167), «el vocablo *machitun* hace alusión a distintas situaciones ceremoniales que buscan sanar a una persona tanto física como psíquica o espiritualmente». Ambos autores y otros investigadores (véanse Bacigalupo, 2016; Citarella, 2018) emplean la voz *datun*, con la presente transliteración u otras, para referirse a la ceremonia compleja de sanación. Mercedes igualmente empleaba este término, por lo que prefiero utilizar *datun* para referirme al ritual cuyas características acabo de señalar.

Por lo general, cuando la *machi* canta lo hace acompañada por su kultrung, pero no solo en las ceremonias mencionadas, sino también en otros importantes rituales como el *ulutun* o en los ritos de iniciación y renovación —*machiluwün* y *ngeikurrewen*,

10 El *wiño* es un palo similar a un bastón de hockey empleado en el *palin*, juego tradicional mapuche.

respectivamente—, por mencionar algunos. Las múltiples alusiones al timbal mapuche sumado a las abundantes imágenes de la especialista junto a él probablemente alimentan la segunda representación que matizaré: la idea de que la *machi* emplea el kultrung en toda su práctica ritual y que el timbal rara vez actúa sin la intercesora. El kultrung es sin duda alguna un actor clave en la actividad de las *machi* y en la cosmología mapuche. Sin embargo, no es el único instrumento musical empleado por la especialista, y tampoco es cierto que lo utilice en todos sus procedimientos terapéuticos. Por otro lado, el protagonismo que se le da resta atención a las otras acciones sonoras que utiliza en su práctica ritual como son el uso de kaskawilla o wada, su canto y sus oraciones.

Práctica sonora diversa

He identificado dos representaciones generalizadas sobre la práctica musical de las *machi*: 1) la idea de que en su actividad ritual la música es abundante, y 2) que la especialista siempre se acompaña con su kultrung. Mi experiencia junto a Mercedes en varios aspectos contradujo los enunciados señalados. Además, la revisión de la literatura igualmente contribuye a matizar ambas representaciones. Didier Fassin (2016, p. 17) destaca de la etnografía su asociación con el trabajo de campo y la comunicación de las vivencias de otros, la mayoría de las veces a través de la escritura. Ambos componentes etnográficos son bastante conocidos. Lo que nos recuerda Fassin es que «en ninguna de estas dimensiones la etnografía es neutral: ella implica elecciones». Por lo tanto, no es extraño que la misma bibliografía sobre música mapuche que enfatiza dos rituales como el *gillatun* y *machitun* [*datun*] —que en un gran porcentaje posee elementos u orienta-

ción etnográfica—, revele al mismo tiempo una práctica sonora diversa. La cuestión es qué rasgos preferimos destacar y cuáles presentamos de un modo opaco o simplemente obliteramos.

La sobrevaloración de ciertas ceremonias que se observa entre los investigadores —historiadores, antropólogos, etnomusicólogos, etc.— puede estar relacionada con la premisa de que luego de la ocupación militar la sociedad mapuche se replegó a la comunidad reduccional y su actividad ritual disminuyó notablemente. No obstante, si bien existió un descenso en la práctica ritual mapuche producto del colonialismo, no solo se continuaron celebrando *ngillatun* y *machitun*, sino también —como atestiguan algunos trabajos de Isamitt (1949), Isabel Aretz (1970) y María Ester Grebe (1974, 1973)— *ulutun*, *ngeikurrewen*, *rewetun*, *machiluwün*, entre otras ceremonias, tal vez menos numerosas o notorias, o de difícil acceso para el investigador.

En la actualidad, la práctica ritual de las *machi* es sumamente variada y las acciones de producción sonora que emplea —entre ellas las técnicas musicales— también lo son. Aunque mis observaciones etnográficas a este respecto estuvieron centradas en la experiencia de la *machi* Mercedes, los testimonios y la asistencia a ceremonias junto a otros colaboradores y la comparación con los trabajos actuales sobre las especialistas rituales confirman la heterogeneidad en la práctica que sostengo: comprende acciones ritualizadas como el diagnóstico o el sahumero, rituales terapéuticos extensos —*ulutun* y *datun*—, ceremonias de iniciación y renovación —*machiluwün* y *ngeikurrewen*—, la participación como oradora en *ngillatun* y *wetripantü*, entre otros procedimientos y ritos. Si bien en los rituales prolongados y colectivos la *machi* suele cantar y ejecutar su kultrung junto a la kaskawilla, o en su remplazo la wada, dichas técnicas sonoras no son empleadas en todas sus prácticas ritualizadas. Sin embargo, el sonido está presente a través de las oraciones de las intercesoras.

Por otro lado, el colectivo sonoro que eventualmente apoya a la especialista en su actividad terapéutica o propiciatoria no participa en toda su práctica ritual, y la composición de la formación instrumental puede variar según las preferencias de la *machi*, las costumbres particulares de la comunidad, o las tradiciones de los diversos territorios. El apoyo audible también puede incluir el *afafan* o *kefafan*, y la producción de sonido a través del entrechoque de *wiño*, coligües u otros elementos. Dicho conjunto no participa en toda la práctica ritual de Mercedes. Ella canta y percute su kultrung y kaskawilla de forma solitaria durante el *pillantun* —término empleado para referirse por lo general a la oración y canto matutino frente al *rewe*— y en el *ulutun*, aunque en este ritual puede ser acompañada por una de sus ayudantes que ejecuta un segundo timbal. Por otro lado, durante el diagnóstico y los sahumeros la técnica sonora que emplea es el *ngellipun* (oración). En definitiva, la práctica musical y sonora de las *machi* no se restringe al *ngillatun* y al *machitun*, y ellas no emplean la música en toda su actividad terapéutica y propiciatoria.

El kultrung constituye un actor fundamental en la práctica ritual de las *machi* y un símbolo abundante en significados para el mundo mapuche. La fuerza que transmite su sonido es equiparable a la fascinación que despierta dentro y fuera de la sociedad a la que pertenece, incluida la academia, lo que queda patente en los numerosos trabajos dedicados al instrumento (Böning, 1978; Dowling, 1970; Grebe, 1973, 1978, 1980; Pérez de Arce, 2007, pp. 141–171; Salvo, 2015; Schindler, 1988). Si bien las *machi* lo utilizan en variados procedimientos y ceremonias —diagnóstico en trance, *pillantun*, *ulutun*, *datun*, por mencionar algunos—, conviene que su presencia en la terapéutica de las especialistas no sea exagerada, ya que no lo emplean en toda su práctica ritual. En acciones terapéuticas breves —en comparación con los

rituales— como el diagnóstico a través de la observación de la orina, masajes, sahumerios, entre otros, las *machi* no utilizan su timbal e incluso en el *ulutun* pueden acompañarse por la wada o la kaskawilla en lugar del kultrung.

Asimismo, debe considerarse que el timbal mapuche no es ejecutado exclusivamente por las intercesoras en todos los casos. Es lo que se observa, por ejemplo, en algunos *ngillatun* de la zona *perwenche*. Por otro lado, las ayudantes de la *machi* percuten sus propios kultrung y no todas ellas son especialistas o *machil*. Además, el timbal excede el ámbito ritual y su sonido puede oírse en marchas del movimiento mapuche, y como ícono lo vemos flamear al centro de la bandera mapuche o *wenufoye*. En síntesis, su uso en el ámbito ritual no se acota a la *machi*, cuestión que probablemente aumente en las esferas no ceremonial y política. También podría considerarse su empleo como objeto turístico, uso en el que el instrumento parece perder su carga cosmológica y resguardos espirituales para entrar en los complejos terrenos de la apropiación y el extractivismo. Como sea, y a pesar de los procesos esbozados, parece indudable que su ejecutante por excelencia continúa siendo la *machi*.

Reflexiones finales

La intención de presentar en un mismo texto dos dimensiones que explican en parte las dificultades de los investigadores para conseguir que *machi* colaboren en sus proyectos académicos, y la matización de un par de representaciones sobre la práctica musical de las especialistas rituales, es que considero que ambos aspectos están relacionados. En otras palabras, es lógico pensar que los obstáculos que se presentan a la hora de —al menos intentar— elaborar estudios referentes a algún elemento —en

este caso el musical— de la práctica ritual mapuche, no han permitido en todos los casos elaborar descripciones o representaciones con el rigor deseable. Pese a lo anterior, contamos con señeras contribuciones sobre música mapuche tradicional entre los que se incluyen trabajos sobre la práctica musical de las *machi* (véanse Aretz, 1970; Augusta, 1911; Grebe, 1974, 1973; Isamitt, 1949, 1935, 1934; Molina, 2006; Pérez de Arce, 2007).

La poca rigurosidad que se observa en las representaciones señaladas puede deberse en parte a las escasas experiencias (etno)musicológicas de largo aliento sobre música mapuche. Las dimensiones que he considerado en la primera sección de este texto —los compromisos espirituales de las *machi* y la desconfianza histórica del mapuche hacia el chileno fundamentada en el despojo colonial y el racismo estructural— pueden entenderse como dos grandes fuerzas dentro de las cuales se dan, desde luego, respuestas heterogéneas y excepciones vinculadas con factores de distinta naturaleza. Por ejemplo, Bacigalupo (2016, p. 23) reconoce que ser mujer facilitó su acceso al mundo del chamanismo mapuche. En efecto, en la literatura sobre las especialistas destacan otras investigadoras: Sonia Montecino, María Ester Grebe y Ana María Oyarce. Las cuatro autoras mencionadas comparten, además del género, una característica metodológica: un esfuerzo persistente de largo plazo en sus indagaciones en el *Wallmapu* que abarca décadas. El género es sin duda un factor que determina nuestra aproximación a la vida de las mujeres o los hombres con los que trabajamos. No obstante, creo que los ejemplos mencionados también demuestran que en contextos caracterizados por una situación colonial y un racismo sistemático, a veces subterráneo y otras evidente, se hace aún más imprescindible disponer de los tiempos y la calma necesarias para superar desconfianzas, aclarar nuestras intenciones y construir relaciones honestas.

Las relaciones etnográficas y el trabajo de campo derivan en muchos casos en amistades, pero también implican experimentar o ser testigo de contradicciones, complejidades, violencias y discriminaciones cotidianas producto de procesos históricos sin resolver. El colonialismo y racismo del estado y la sociedad chilena hacia el pueblo mapuche exigen a los investigadores un doble esfuerzo ético. Las estrategias metodológicas, teóricas, textuales y divulgativas que empleemos en nuestras investigaciones debieran considerar la situación colonial. En mi caso, solo una etnografía centrada en pocos colaboradores y una experiencia en terreno de mediano plazo —diez meses y medio de trabajo de campo en total— me permitió conocer con detalle la práctica musical de una *machi*, y al mismo tiempo consensuar criterios éticos realistas con mis interlocutores, que además posibilitaban adaptaciones contingentes y compromisos que se proyectan más allá del proyecto originario. Es evidente que un proceso de este tipo conduce a un conocimiento particular que, como todo saber, es siempre parcial.

Referencias

- ABU-LUGHOD, LILA. (1991). Writing Against Culture. En R. G. Fox (Ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present* (pp. 137-162). Santa Fe: School of American Research Press.
- ARETZ, ISABEL. (1970). Cantos araucanos de mujeres. *Revista Venezolana de Folklore*, 3, 73-104.
- BACIGALUPO, ANA MARIELLA. (2016). *Thunder Shaman: Making History with Mapuche Spirits in Chile and Patagonia*. Austin: University of Texas Press.
- _____. (2014). Las mujeres machi en el siglo XX-XXI: ¿Personificación de la tradición o desafío a las normas de género?. En A. M. Stüven y J. Fernandois (Eds.), *Historia de las mujeres en Chile* (Tomo 2) (pp. 433-502). Santiago: Taurus.
- _____. (2010). Las prácticas espirituales de poder de los machi y su relación con la resistencia mapuche y el estado chileno. *Revista de Antropología*, 21 (1), 9-38.
- _____. (2001). *La voz del kultrun en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Santiago: Editorial Universidad Católica.
- _____. (1999). Studying Mapuche Shaman/Healers in Chile from an Experiential Perspective: Ethical and Methodological Problems. *Anthropology of Consciousness*, 10 (2-3), 35-40.
- _____. (1995). El rol sacerdotal de la machi en los valles centrales de la Araucanía. En A. Marileo, A. M. Bacigalupo, R. Salas, R. Curivil, C. Parker y A. Saavedra (Eds.), ¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche? (pp. 51-95). Santiago: San Pablo.

- BALANDIER, GEORGES. (1970 [1963]). *El concepto de 'situación colonial'*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.
- BARZ, GREGORY. Y COOLEY, TIMOTHY. (Eds.). (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- BONFILL, GUILLERMO. (1979). El concepto de indio en América Latina: una situación colonial. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* (1973-1979), 39 (48), 17-32.
- BÖNING, EWALD. (1978). Das Kultrún, die Machi-Trommel der Mapuche. *Anthropos*, 73 (5/6), 817-844.
- CITARELLA, LUCA. (Ed.). (2018). *Medicinas y culturas en La Araucanía*. Santiago: Pehuén.
- COURSE, MAGNUS. (2017). *Mapuche ñi mongen. Persona y sociedad en la vida mapuche rural*. Santiago: Pehuén.
- _____. (2012). The Birth of the Word. Language, Force, and Mapuche Ritual Authority. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (1), 1-26.
- DE AUGUSTA, FELIX. (1911). Zehn Araukanerlieder. *Anthropos*, 6 (4), 684-698.
- DE OTO, ALEJANDRO. Y CATELLI, LAURA. (2018). Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate. *Tabula Rasa*, 28, 229-255.
- DÍAZ-COLLAO, LEONARDO. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi* [Tesis de doctorado]. Universidad de Valladolid.
- DÍAZ, RAFAEL. (2012). *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago: Amapola Editores.

- DILLEHAY, TOM. (2011). *Monumento, imperios y resistencia en los andes: el sistema de gobierno mapuche y las narrativas rituales*. San Pedro de Atacama: Quillca.
- DOWLING, JORGE. (1970). El kultrun. *Revista En Viaje*, 441, 7-8.
- ELIADE, MIRCEA. (1976 [1971]). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCOBAR, AARTURO. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, 1, 51-86.
- FARON, LOUIS. (1997). *Antüpaiñamko: moral y ritual mapuche*. Santiago: Ediciones Mundo.
- FASSIN, DIDIER. (2016 [2011]). *La fuerza del orden: una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GEERTZ, CLIFFORD. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ-ABRISKETA, OLATZ, Y CARRO-RIPALDA, SUSANA. (2016). La apertura ontológica de la antropología contemporánea. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 71 (1), 101-128.
- GREBE, MARÍA ESTER. (1980). Relaciones entre música y cultura: el kultrun y su simbolismo. *Revista INIDEF*, 4, 7-25.
- _____. (1978). Relationships between Music Practice and Cultural Context: The Kultrún and its Symbolism. *The World of Music*, 20 (3), 84-106.
- _____. (1974). Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena*, 28 (126-1), 47-79.
- _____. (1973). El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, 27 (123-1), 3-42.

- GROSFOGUEL, RAMÓN. (2016). Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y al «extractivismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa*, 24, 123–143.
- ISAMITT, CARLOS. (1949). Machiluwñ una danza araucana. *Revista de Estudios Musicales*, 1 (1), 103–108.
- _____. (1934). El machitun y sus elementos musicales de carácter mágico. *Revista de Arte*, 1 (3), 5–9.
- _____. (1935). Cantos mágicos de los araucanos. *Revista de Arte*, 1 (6), 9–13.
- IZIKOWITZ, KARL GUSTAV. (1935). *Musical and other sound instruments of the South American Indians: A comparative ethnographical study*. Göteborg: Elandera Boktryckeri Aktiebolag.
- MARCUS, GEORGE. Y FISCHER, MANFRED. (1999). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MARTINS MORAES, ALEX. Y FERONATO MESOMO, JULIANA. (2017). Política e (in)disciplina. ¿Por qué Viveiros de Castro nos conmueve?. *Tabula Rasa*, 27, 483–497.
- MÉTRAUX, ALFRED. (1973 [1967]). *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Madrid: Aguilar.
- MOLINA, ALFREDO. (2006). *La función del universo sonoro en el ngillatún y en la labor del machi* [Tesis de pregrado]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- NAHUEL PAN, HECTOR., HOFFLINGER, ÁLVARO., MARTÍNEZ, EDGARS. Y MILLALEN, PABLO. (10 de agosto de 2020). ¿A quiénes beneficia el odio racial en Wallmapu?. *CIPER, Centro de Investigación Periodística*.

- ÑANCULEF HUIQUINAO, JUAN. (s.f.). *Las machi: rol y vida* [Inédito]. <http://jnanculefconadig.ovcl.blogspot.com/2011/10/las-machi-rol-y-vida.html>
- _____. (2018). *Tayiñ mapuche kimün*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura / Cátedra Indígena.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. (2007). *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- QUIJANO, ANIBAL. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: Clacso.
- RESTREPO, EDUARDO. (2007). Antropología y colonialidad. En S. Castro-Gomez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial* (pp. 289-304). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- RICE, TIMOTHY. (2003). Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology*, 47 (2), 151-179.
- RUSKIN, JESSE. Y RICE, TIMOTHY. (2012). The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology*, 56 (2), 299-327.
- SALVO, JORGE. (2015). El origen africano del Kultrún mapuche. *Trans: Revista Transcultural de Música*, 19.
- SCHINDLER, HELMUT. (1988). The Kultrung of the Mapuche. *Revindi*, 1, 62-73.
- SILVA-ZURITA, JAVIER. (2017). *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music* [Tesis de doctorado]. Monash University.
- STUCHLIK, MILAN. (1989 [1976]). *La vida en mediería. Mecanismos de reclutamiento social de los mapuches*. Santiago: Soles Ediciones.

- TITIEV, MISCHA. (1969). Araucanian Shamanism. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, (30), 299-312.
- TODD TITON, JEFF. (2008). Knowing Fieldwork. En G. Barz y T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 25-41). New York: Oxford University Press.
- VELÁSQUEZ ARCE, JOSÉ. (2017). *Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música* [Tesis de doctorado]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- WALSH, CATHERINE. (2004). Introducción (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad. En *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas* (pp. 13-35). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- WINKELMAN, MICHAEL JAMES. (1990). Shamans and Other «Magico-Religious» Healers: A Cross-Cultural Study of Their Origins, Nature, and Social Transformations. *Ethos*, 18 (3), 308-352.

APUNTES SOBRE EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR URBANA EN LA FÜTAWILLIMAPU: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE DOS EXPERIENCIAS EN EL SUR DE CHILE¹

IGNACIO SOTO-SILVA

UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS (CMUS)

Introducción

En las siguientes páginas quisiera plantear algunas consideraciones que emergen de dos experiencias de investigación desarrolladas entre los años 2014 y 2018, en la región de Los Lagos, Chile. El objetivo principal de este capítulo es revisar sus resultados con la finalidad de identificar las dificultades y las oportunidades de continuidad que surgieron a raíz de dichos procesos investigativos. En el marco de la primera etapa de un proyecto FONDECYT profundizo en los hallazgos reportados en los estudios que procederé a relatar. Las notas que aquí sistematizaré forman parte de reflexiones —aún preliminares— a propósito de proyectos que me encuentro ejecutando en la actualidad, y que me ha permitido delimitar asuntos relevantes para el desarrollo de dichos trabajos, como por ejemplo el concepto de territorio, entendido como una construcción de espacialidad simbólica, que parece ser un aspecto fundamental en las narrativas de los

1 El presente escrito forma parte del proyecto FONDECYT 11190505, ANID, Chile.

músicos con quienes he trabajado, y se visibiliza en cuestiones como la recuperación lingüística y los discursos de resistencia que comentaré más adelante.

La región de Los Lagos se caracteriza por una considerable influencia tanto de la cultura mapuche *williche*, así como también de la cultura chilota. Estas comunidades —entre otras— son las que tienen una presencia más notable en el entramado social de los músicos regionales y son las que, en mi experiencia, han sido frecuentemente señaladas en las diversas instancias en las cuales he realizado trabajo de campo. Al respecto, durante la última década se han desarrollado investigaciones relacionadas con los procesos de construcción de las identidades locales y sus vínculos con distintas problemáticas regionales en la macrozona sur austral. Estos trabajos abordan temáticas que van desde el estudio de la historia del Jazz en Osorno (Delgado y Álvarez, 2015), los gozos en la música de Chiloé (Núñez, 2019), las prácticas tradicionales en la región de Aysén (Robinson, 2013), la música popular en la isla de Chiloé (Hayward y Garrido, 2011; Hayward, Garrido y Bendrups, 2018) y la música urbana en contexto mapuche *williche* (Soto-Silva, 2017a; 2018; 2019). Los estudios mencionados demuestran un interés creciente por parte de los investigadores sobre lo que acontece en la zona, y me ha permitido identificar que las cuestiones territoriales son de importancia para esta reflexión. Así, las experiencias que procederé a relatar se sitúan en un entorno en el cual se evidencia una progresiva producción académica que, sin lugar a dudas, favorecerá discusiones significativas en los próximos años.

En la primera parte del capítulo describiré los trabajos realizados en dos estudios.² El primero corresponde a una inves-

2 Por cuestiones de confidencialidad de quienes han participado en estos estudios, no incluiré sus nombres. Estos serán cambiados por los códigos

tigación sobre los usos de la música tradicional en el contexto de la educación intercultural bilingüe de la comuna de Puerto Montt (Forno y Soto-Silva, 2015); mientras que el segundo trata las percepciones de músicos urbanos —que incorporan elementos discursivos de la música mapuche—, respecto a cuestiones identitarias y políticas (Soto-Silva 2019, 2018, 2017a). En la segunda parte del artículo, discutiré los principales hallazgos de ambas experiencias y los aspectos metodológicos que fueron utilizados para el cumplimiento de aquello. Finalmente, revisaré las complejidades observadas en el trabajo de campo y los vacíos de conocimiento con los cuales me enfrenté al momento de realizar ambos estudios. A través de estas reflexiones, espero contribuir a la discusión relativa al espacio de la etnomusicología en la región de Los Lagos y los desafíos/responsabilidades que nos presenta la pesquisa de la música en estos confines del país.

No pretendo realizar un reporte pormenorizado de los hallazgos de cada estudio señalado —para eso citaré los artículos en los cuales se encuentran contenidas—, sino organizar los aspectos que considero relevantes para delimitar posibles caminos a seguir. Así, espero que este capítulo funcione como algo más que una revisión de la literatura de mi trabajo investigativo, y me permita plasmar algunas ideas que han surgido a partir de dichas experiencias. Aquí considero que hay dos aspectos que cruzan ambas investigaciones. Uno relacionado con la tensión que produce el estudio de la música urbana en contextos tradicionales, y la otra refiere al rol del territorio en las prácticas musicales. Ambas situaciones me han permitido plantear una línea de trabajo que entrecruza las dimensiones tradicionales —propias de la disciplina etnomusicológica— y territoriales de sus prácticas musicales. Estos aspectos parecen cruzar a ambas

utilizados en cada una de las entrevistas.

investigaciones y, como veremos en las posteriores secciones, son significativos a la hora de analizar las prácticas musicales locales.

EXPERIENCIAS REALIZADAS

Un estudio sobre etnomusicología y educación intercultural

El primer caso al que me referiré se llevó a cabo entre los años 2013 a 2014 en la ciudad de Puerto Montt. Los resultados *in extenso* fueron publicados en el artículo *Transiciones curriculares en educación intercultural: desde el rock y el hip-hop, al canto tradicional mapuche (ül)* (Forno y Soto-Silva, 2015). En aquella experiencia indagué sobre cómo los-as docentes que enseñan lengua y cultura mapuche en el marco del Programa de Educación Intercultural Bilingüe, incorporan la música en sus prácticas educativas. Uno de los aspectos centrales fue entender la manera en la que los recursos musicales pueden vehicular ciertos discursos que los programas de estudio tradicionales omiten. Por ello, me propuse realizar una exploración cualitativa de una duración de nueve meses, en la cual pude charlar con cinco profesores-as, quienes me contaron sus vivencias y expectativas sobre el uso de la música en los procesos educacionales. Los relatos y acciones de los-as profesores-as se analizaron a través de la noción de dispositivo curricular. Estos —surgidos a partir del concepto de Foucault—, son entendidos como:

... recursos didáctico-pedagógicos desarrollados por los docentes interculturales, que incorporan elementos musicales de origen tradicional mapuche y/o de apropiación cultural mapuche, con el objetivo de fortalecer la identidad de los

estudiantes, sentido de pertenencia y reafirmación étnica. Estos dispositivos se caracterizan por vehicular discursos y temáticas particulares, las que le otorgan un grado de performatividad, esto es, la capacidad de producir efectos, transmitir un sentido, y un modo propio de ver la realidad, y propiciar, en definitiva, formas de descolonización del quehacer pedagógico. (Forno y Soto-Silva, 2015, p.178)

Pareciera ser que dichas estrategias surgen en un contexto que se ha visto tensionado por las características de las instituciones educacionales. Por otra parte, son recursos que permiten la emergencia de los relatos internos de las comunidades y de posicionamientos que no son considerados por el currículum oficial.

Desde el ámbito metodológico, realicé una serie de entrevistas abiertas que luego fueron codificadas y sistematizadas en un documento que posteriormente fue compartido con los copartícipes del estudio. Quisiera detenerme en este punto, pues la experiencia de compartir los hallazgos con las personas que colaboraron con su conocimiento al desarrollo de la investigación, confirió una dimensión dialógica a los resultados. El primer insumo correspondió a una ponencia que presenté en un congreso de educación intercultural en septiembre de 2014 en la ciudad de Chillán, Chile. Aquel reporte fue la base sobre la cual se discutieron las conclusiones con cada uno de los participantes. El ejercicio otorgó un mayor nivel de profundidad, ya que los diálogos que se produjeron me permitieron repensar algunas categorías y algunos procesos que acontecieron durante el trabajo de campo.

El resultado me llevó a identificar un proceso de transición curricular, en el cual los profesores declararon utilizar dos estrategias para la pedagogía de la música y de aspectos lingüísticos

de la cultura mapuche. La primera alude al uso de repertorio popular que aborda temáticas asociadas a las problemáticas de las colectividades, mientras que la segunda se relaciona con el uso de música tradicional en tanto mecanismo de reafirmación identitaria. Ambas cuestiones se vinculan a través de una reinterpretación de la noción de *ñil* o canto mapuche que surge a partir de la definición de *ñil* que podemos observar en Caniguan y Villarroel (2011), como un discurso poético expresado mediante el canto, que da cuenta de una emotividad y del quehacer cotidiano de las comunidades (p. 36). Decidí considerarla, ya que fue la acepción más cercana a la señalada por los participantes del estudio. Las conversaciones previas y posteriores a la sistematización del primer documento que fue retroalimentado, permitieron comprobar una suerte de transición en el contenido musical que se interpretaba con el concepto de *ñil*. Uno de los-as profesores-as me relató que un aspecto que consideraba fundamental en la docencia de la cultura es situarla en el contexto contemporáneo, entendiendo sus complejidades y las reinterpretaciones que surgen en los jóvenes. Al respecto, fue generalizada la percepción sobre la pertinencia de incluir a las nuevas tecnologías y músicas en la enseñanza de la cultura tradicional.

En el fondo aquí se produce un proceso de sincretismo, porque nosotros no somos islas, ni podemos apartarnos, estamos insertos en una sociedad que tiene sus normas y tiene sus códigos. Sin embargo, uno puede reinventarlas, reencauzarlas, alterarlas y darles otra significación. Esa es la posibilidad, la virtud que nos da, en definitiva, la modernidad (E7-2609 en Forno y Soto-Silva, 2015, p.182).

La adopción de este enfoque me llevó a identificar dispositivos curriculares que incluyen música urbana como el rap, la trova y

otras expresiones, que son comprendidas por los-as docentes a manera de manifestaciones modernas del *ñil*. Cuando hablamos de un dispositivo es relevante indicar su finalidad estratégica. En el caso de los observados, fueron dos los propósitos principales: 1) incorporar un lenguaje más cercano a un público joven y 2) visibilizar cuestiones identitarias y políticas que no son incorporadas en el currículo tradicional. Las razones que subyacen a dichos objetivos se relacionan con los esfuerzos del profesorado por romper los estereotipos que se muestran a través de los medios de comunicación masiva. Estos suelen representar a lo mapuche desde una perspectiva museológica y centrada en las situaciones de violencia (Barros, 2012, p. 30).

Los principales aprendizajes que puedo destacar de esta experiencia son, por una parte, el enfoque etnomusicológico en un contexto en el cual las prácticas musicales no se encuentran asociadas a la cultura tradicional. Por la otra, el rol de las acciones dialógicas en la generación del conocimiento. Sobre lo primero, es menester señalar que la etnomusicología, ha sido históricamente una disciplina que ha centrado su mirada principalmente en el mundo tradicional. La experiencia del trabajo de campo me ha llevado a tensionar aquella mirada que podría ser considerada como esencialista, principalmente porque el vínculo entre lo urbano y lo tradicional se ha ido difuminando durante el último tiempo. Sobre lo segundo, el componente dialógico en la investigación permite que como investigadores-as nos podamos acercar a dinámicas de co-construcción de saberes, incluyendo a los-as participantes en un rol activo a la hora de realizar el proceso analítico y en el descubrimiento de hallazgos significativos.

La música popular en el territorio mapuche williche

La experiencia con docentes tradicionales me planteó preguntas sobre las formas en las cuales los relatos que se evidenciaron en la sala de clases, así como algunas nociones tradicionales se observan en otros contextos, como la reinterpretación del *ül*. Esto me generó interés en profundizar en la perspectiva de los músicos y la forma en la cual estos comprenden sus prácticas. El segundo estudio que abordaré formó parte de un proyecto financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de Los Lagos, cuyo objetivo fue conocer cómo solistas y agrupaciones de música urbana en territorio mapuche *williche* entienden la relación entre sus prácticas musicales y sus identidades vinculadas al mundo tradicional (Soto-Silva, 2019, p. 316). Para lograrlo me propuse identificar diversas narrativas personales que muestren cómo se configuran las construcciones culturales, ideológicas y políticas de los músicos, y de qué manera estas tienen un impacto en la construcción de sus identidades.

En esta experiencia partí desde el supuesto de que la música urbana puede desempeñarse a modo de reafirmación identitaria, en la medida que incorpora elementos híbridos en su discurso musical y narrativo. Me pareció interesante indagar respecto a cómo dichos aspectos representan un relato descolonizador por parte de los músicos, lo cual forma una trama que pareciera funcionar a manera de dispositivo. Foucault utilizó con frecuencia el concepto de dispositivo para referirse a diversos temas. Si bien nunca lo definió con exactitud, es una noción de suma relevancia al momento de entender su trabajo. Giorgio Agamben (2011, p. 250) lo delimitó sobre la base de tres aspectos: 1) es un entramado heterogéneo que incluye cuestiones discursivas y no discursivas como leyes, instituciones, discursos, entre otros, donde el dispositivo es la red que se establece a través de esos

diversos puntos; 2) posee una función estratégica concreta que está inscrita en una relación de poder; y 3) es el resultado del cruce de relaciones de poder y saber. Estas premisas me llevaron a intuir que la música popular mapuche *williche* podría responder a una suerte de dispositivo. Así, propuse que las experiencias musicales entendidas como dispositivos 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» (Brea, 2002, p. 8).

Uno de los asuntos más desafiantes en el transcurso del estudio fue dilucidar cómo dar cuenta de los vínculos entre la percepción de los músicos, sus trabajos y la hipótesis de que la música popular puede funcionar como una forma de reafirmación étnica. Este problema me llevó a plantear algunas alternativas metodológicas para poder definir un mecanismo que permita establecer los cruces señalados de una forma consistente. Durante esa búsqueda, me encontré con los mecanismos de categorización que plantea Strauss y Corbin (2002), y con el acceso a algunos softwares de análisis de datos cualitativos (CAQDAS). Ambas herramientas posibilitaron la integración de dimensiones discursivas tan diversas como relatos, canciones, afiches, periódicos y otras formas de evidenciar discursos. El procedimiento propuesto por Strauss y Corbin se organiza en tres etapas. La primera tiene relación con el proceso de codificación abierta, que refiere a aquel momento en el cual asignamos códigos y categorías que describen el contenido discursivo de las fuentes primarias. La segunda, llamada codificación axial, corresponde al establecimiento de relaciones entre los distintos códigos y permite identificar indicios de la manera en la que se explicarán las categorías. Además, posibilita la emergencia de aspectos que quizás no estaban planteados al iniciar la investigación. En la

última etapa, denominada codificación selectiva, se establecen las categorías centrales sobre las cuales se va a configurar un modelo explicativo del fenómeno estudiado.

El proceso descrito me permitió establecer tres categorías que dan forma a las percepciones de los músicos urbanos: hibridación, reafirmación étnica y resistencia. Estas configuraron la parte central del estudio y emergieron desde la categorización de las distintas fuentes analizadas. Explicaré brevemente cada una de ellas, con el objeto de dar cuenta de los principales resultados de esta experiencia. Sin embargo, algunos de los hallazgos aquí expuestos se encuentran publicados en artículos de mayor extensión y en mi tesis de doctorado (Soto-Silva, 2019, 2018, 2017a, 2017b).

La primera categoría encontrada fue la de hibridación. Una cuestión común en los relatos de los músicos y en sus trabajos creativos tiene relación con la incorporación de ciertos elementos de la música tradicional mapuche y de la variante *williche*. Un aspecto a destacar en la inclusión de estos componentes se relaciona con los procesos de revitalización del *tse sügun* o *chezugun*. Los músicos señalaron que la vinculación de la lengua mapuche con algunas características de la música de dichas comunidades responde a un proceso de reafirmación de sus identidades. El uso de aspectos musicales de la tradición (Soto-Silva, 2018) evidencia un posicionamiento en el cual el músico busca desmarcarse de las asimetrías que representa una visión esencialista de la cultura (p. 237). Para ejemplificar esto, analicé la canción *Masri ke we srüngi* del músico osornino Leftraru Hualamán. Aquel análisis se llevó a cabo a través de la codificación del texto y el audio de acuerdo con los principios de Strauss y Corbin, lo que me permitió identificar dos categorías relevantes: la recuperación lingüística mediante la música y la integración entre la lengua mapuche y el español. Estas caracterizan el discurso literario de

la obra y entregan luces respecto a lo que el músico considera valioso. En una conversación con él me señaló:

[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 [2014] (E2-031015).

En este mismo ámbito, es interesante observar una reinterpretación del concepto de *ül* o canto mapuche. El músico define su trabajo como *williche ulkantün*, lo que supone un proceso de hibridación en una canción que complementa una estética cercana a la nueva canción chilena, con elementos de la tradición mapuche como lo es la lengua, las métricas en $\frac{3}{4}$ o la incorporación del banjo *williche* (Soto-Silva, 2018, pp. 237-238).

La siguiente categoría tiene relación con la reafirmación étnica, específicamente con la hibridación, al ser esta última una forma de reafirmación identitaria. La inclusión de los aspectos citados en el párrafo anterior, y la expresión de cuestiones como la recuperación lingüística y la reconfiguración del concepto de *ül*, son elementos que tienen por objeto propiciar un proceso de revitalización y actualización de la identidad *williche*. Se manifiesta como un aspecto que responde a posiciones esencialistas y nos muestra el dinamismo de las prácticas culturales. Aquellos procesos son sintetizados en mi tesis doctoral:

[La] hibridación es observada como estrategia funcional, como un mecanismo que vehiculiza una serie de aspectos interpretativos y creativos que modelan 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 (Soto-Silva, 2018, p. 240).

La última categoría que encontré en dicho estudio fue la de resistencia. La reafirmación étnica propicia la descolonización de las prácticas musicales, particularmente si entendemos la hibridación en tanto mecanismo de estas características. Los discursos de resistencia surgen como una respuesta a este reconocimiento identitario y forma parte de la toma de conciencia de los músicos respecto a las complejidades que aquejan a las comunidades. Algunos hallazgos contenidos en esta sección de la investigación fueron publicados en Soto-Silva (2017a), especialmente aquellos relativos a cómo se configuran los discursos de resistencia. En este sentido, los espacios de circulación parecen ser un aspecto primordial al momento de llevar a la práctica aquellas cuestiones. Fue interesante constatar durante el trabajo de campo que los lugares en los cuales los músicos tocaban correspondían a instancias de socialización de los conflictos territoriales, como en tocatas en contra de proyectos hidroeléctricos (Soto-Silva, 2017^a, p. 11). Interpreto que, en estos contextos, la música presenta de manera eficiente un mensaje que pone en tensión las formas tradicionales, lo cual puede ser entendido como un dispositivo. En consecuencia, planteo que la música en tanto dispositivo tiene una finalidad educativa. Busca

concientizar sobre procesos de subjetivación y desmitificar los estereotipos del ser mapuche. Su aproximación a la descolonización se realiza por medio del discurso histórico y de la puesta en valor de aspectos culturales como la lengua y cosmovisión (Soto-Silva, 2018, p. 302). Por otro lado, podríamos interpretar que la música responde a un proceso de subjetivación que instala un discurso hegemónico, y el –mal– denominado «conflicto» mapuche podría ser el dispositivo asociado. Esta acepción, que definí como una suerte de contradispositivo, tiene por objeto romper con los modos de subjetivación y homogeneización de la cultura mediante un llamado al activismo político. Representa una mirada descolonizadora por el cruce entre un discurso de resistencia política y la apropiación de un lenguaje musical occidental con temáticas asociadas a las problemáticas territoriales (Soto-Silva, 2018, p.302).

La experiencia reportada me permitió concluir que las categorías hibridación, reafirmación étnica y resistencia, se encuentran concatenadas en los distintos procesos que configuran las prácticas musicales de los artistas estudiados. De esta forma, la hibridación puede ser entendida como un mecanismo que emerge a propósito de instancias de reafirmación étnica, permitiendo la inclusión de aspectos relevantes de la cultura mapuche como lo son la lengua y algunas cuestiones musicales. Esto propicia formas creativas en las cuales, a través del uso del *tse sügun*, se observa una finalidad educativa y descolonizadora de comprender las acciones que realizan. Finalmente, los discursos de resistencia surgen como resultante de estas iniciativas de recuperación de las identidades tradicionales. Plantean una reflexión sobre la situación actual de las comunidades y nacen desde la toma de conciencia respecto a estas, forman parte del activismo de los músicos y comunican una visión distinta a la propiciada por los medios de comunicación masiva (Soto-Silva, 2018, p. 305-311).

Algunas dificultades

A propósito de las experiencias relatadas, quisiera comentar algunas dificultades que he encontrado durante ambos procesos. La primera tiene relación con un aspecto formal en el ámbito metodológico, donde he podido advertir que el análisis de la información cualitativa comúnmente no es detallado de manera explícita en los estudios etnomusicológicos. Reconozco que este enunciado lo propongo únicamente debido a mi experiencia —publicada en Soto-Silva (2017b)—, y quizás una revisión sistemática de la literatura me pueda refutar. Sobre esto, se puede encontrar un ejemplo en el *Handbook for Folklore and Ethnomusicology Fieldwork* de Lisa Gilman y John Fenn (2019), quienes detallan pedagógicamente el trabajo de campo en estudios etnomusicológicos. Es un texto útil como herramienta docente y manual de consulta. No obstante, si bien señalan a Strauss y Corbin (2002) dentro del capítulo referido al análisis de los datos, no profundizan en estos mecanismos y/u otras alternativas que las nuevas tecnologías nos ofrecen para analizar grandes volúmenes de información, de distintas características y naturalezas. Las herramientas informáticas para el análisis de los datos cualitativos nos proporcionan un abanico de posibilidades que pueden contribuir significativamente a la realización de análisis pormenorizados y mucho más extensos respecto a cómo nos relacionamos con la música y el sonido.

En un ámbito centrado en las temáticas que convocan el presente capítulo, es relevante constatar que existe un conocimiento limitado respecto a las manifestaciones musicales tradicionales de la *Fütawillimapu*. Si bien en ambos estudios se reporta el uso de elementos propios de la música tradicional mapuche, estos comúnmente están mediados por la información existente en los trabajos de Grebe (1998; 1973), González (1986), Pérez de Arce (2007) y recientemente en Silva-Zurita (2017). Esto podría

suponer algunos conflictos en la valoración de lo tradicional, principalmente porque las fuentes estudiadas nos indican la existencia de importantes diferencias sobre lo que conocemos como música mapuche, entendida comúnmente como la música ejecutada en las comunidades de la región de la Araucanía. En Soto-Silva (2018) traté de esbozar algunas, y previamente Hernández (2003) en su etnografía realizada en el lago Maihue señaló cuestiones interesantes en torno a las relaciones entre los cultores y sus prácticas. Dentro de la información que tenemos disponible, se puede observar el uso de banjo williche (Soto-Silva, 2018, p. 156), el kultrun, el chinko, la makawa, la trutruka, la pifilka, la corneta, y el trompe (Hernández, 2003). Sin embargo, en ninguna de las dos experiencias se logra sistematizar de manera exhaustiva aquellos aspectos que diferencian a la música de la Araucanía con la de Los Lagos. Ponciano Rumian (2009) ha realizado aportes en relación con esto en su estudio llamado «La Raíces Musicales del *Fütawillimapu*. Una puesta en escena de la identidad de un pueblo a través de sus costumbres y tradiciones musicales». En dicho texto, Rumian define diversas danzas y formas musicales que ha conocido durante su experiencia como fundador de la agrupación musical Wechemapu. El aporte de Rumian a la comprensión de la música tradicional de la región de los Lagos es significativo, e invita a un desafío de mayor envergadura por parte de los investigadores locales.

En el ámbito de la música popular podemos encontrar vínculos interesantes. Si bien existe una variedad significativa de temáticas tratadas en los estudios realizados en la región, hay algunos elementos que nos permiten vincular aquellos trabajos y observar ciertos aspectos relevantes para pensar nuevas líneas de acción. En un primer momento, podríamos señalar que estos poseen tópicos muy diversos; mientras Garrido, Hayward y Bendrups (2018) reportan las complejidades sociales y políti-

cas a las cuales se ven enfrentados los músicos urbanos en su relación con la industria salmonera, Delgado y Álvarez (2015) realizan un estudio histórico sobre el jazz en Osorno, y Oyarzo (2017) aborda los imaginarios creativos en músicos urbanos de la comuna de Puerto Montt. Sin embargo, observamos que los posicionamientos políticos y las características propias del territorio tienen un rol relevante en las tres investigaciones.

Respecto a esto último, Maffesoli (2007) alude al concepto de lugares emblemáticos para referirse a aquellos espacios en los cuales se realizan prácticas que poseen un fuerte coeficiente estético-ético (p. 47). Los trabajos expuestos en este capítulo coinciden en otorgar un sentido de relevancia al espacio en el cual habitan y desarrollan sus proyectos de vida. Así, el territorio adquiere un significado trascendente en esta encrucijada, pues estos lugares –sean reales o simbólicos– entendidos como «espacios de socialidad, están moldeados de afectos y de emociones comunes, están consolidados por el cimiento cultural y espiritual» (Maffesoli, 2007, p. 48). El anclaje que se evidencia en el territorio permite la emergencia de formas particulares de relacionar las prácticas musicales y de evidenciar el enraizamiento del individuo con su entorno.

Proyecciones y conclusiones

Quisiera concluir esta reflexión puntualizando los aspectos que me parecen más importantes y que a mi parecer subyacen tanto a los estudios señalados como a los desafíos anteriormente expuestos. La noción de territorio y sus implicaciones en las prácticas de los-as músicos de la región pareciera ser un aspecto fundamental en la configuración de un imaginario local. Cuando menciono el concepto de territorio, me refiero a los modos en los cuales los-

as músicos interactúan y entienden sus prácticas a partir de su vínculo con el lugar que habitan. Dicha territorialidad supone un cruce entre las problemáticas sociales, el compromiso de los músicos con dicho espacio y las percepciones y emociones que emergen de esa triangulación de saberes. Aquí coincido con lo que menciona Vergara (2010), quien habla del territorio como un espacio constitutivo de un proyecto vital que se concreta en un plano material o simbólico (p. 168). Apparently la música forma parte de este último, de una concreción simbólica que expresa aquellas preocupaciones y formas en las que los músicos se vinculan con el espacio y con sus identidades, otorga sentido a sus procesos creativos y a sus espacios de circulación.

Cuando hablamos de concreciones simbólicas, también me pregunto: ¿Cómo estas se evidencian en la música? El proyecto de investigación que me encuentro desarrollando en la actualidad quizás pueda contribuir a responder aquella cuestión. Este nace desde la hipótesis de que las concreciones simbólicas que muestran el vínculo músico/territorio se materializan en signos y discursos que son evidenciables en el trabajo creativo de los/as artistas locales. La determinación de estos signos —objetivo principal de dicho trabajo— permitirá advertir cómo se concretan dichos elementos. No es casual que se evidencie el uso de ciertos esquemas melódicos, alusiones a la música tradicional y discursos que se asocian a temáticas de resistencia cultural. Por ejemplo, en Soto-Silva (2017a) he podido observar indicios que permiten hablar de una reinterpretación del canto tradicional mapuche. Los alcances de esto no han sido profundizados, pero plantean la emergencia de un discurso de identidad que evidentemente es rastreable en las canciones. Un ejemplo son las semejanzas entre el canto mapuche y el *spoken word* o la palabra hablada, característico del rap, lo que sugiere un vínculo simbólico en el que dicho recurso puede evocar a la tradición y a su vez a la

urbanidad. Sin ir más lejos, Maffesoli (2007) menciona que la ciudad se ha transformado en un espacio repleto de lo que él denomina pequeños lugares emblemáticos, espacios donde se articula la emotividad y el entorno.

La ciudad es sensible, es esencialmente relacional. Sus lugares de encuentro, sus olores, sus ruidos son constitutivos de esta teatralidad cotidiana que hace de esto, en el sentido fuerte del término, un objeto animado, una materialidad dotada de vida. El hecho de que la materialidad de las cosas sea un signo permanente, ya se ha subrayado a menudo. Sobre lo que hay que insistir, es que esta «cultura de la calle» es el resultado de un cortocircuito entre el objetivo y lo subjetivo. Cuando uno se encuentra al pie de la estatua del perro Hachiko en el barrio de Shibuya en Tokio, más o menos de manera consciente, se percibe el símbolo de la fidelidad que preside el encuentro amoroso. La fuente de San Michel en París evocará más bien la comunión en la revuelta. La «Cuadra No. 9» en Ipanema en Río hará, en cuanto a ella, referencia a la hedonista socialidad de la playa, y el hecho de darse ahí una cita será un «signo» en este sentido b (Maffesoli, 2007, p. 55).

El rol del territorio en las prácticas musicales es un campo que podría permitir comprender de mejor manera cómo los-as músicos urbanos construyen sus imaginarios y sus proyectos de vida en dichos espacios. Uno de los aspectos que me provoca interés tiene relación con poder trazar aquellos elementos que se encuentran incluidos en el discurso musical y denotan vínculos con el espacio en su dimensión simbólica, del mismo modo que Maffesoli alude al anclaje entre la emotividad y el espacio. Esto será posible en la medida que también abordemos cuestiones

más elementales, como lo son las características de la música mapuche *williche* en la región y posiblemente un estado del arte respecto al desarrollo de la música popular en estas latitudes. Quisiera finalizar comentando que ambas situaciones plantean desafíos que requieren de la conformación de equipos de trabajo, y solo la colaboración académica nos permitirá avanzar de manera conjunta en el proceso de generación de saberes situados.

Referencias

- 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.
- BREA, JOSÉ LUIS. (2002). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Casa
- DELGADO, HERNÁN. Y ÁLVAREZ, EDUARD. (2015). Historia del jazz en Osorno: el jazz como instrumento social. *Neuma: Revista de música y docencia musical*, 8 (1), 70-82.
- 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 (2), 177-190.
- GILMAN, LISA. Y FENN, JOHN. (2019). *Handbook for folklore and ethnomusicology fieldwork*. Bloomington: Indiana University Press.
- GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO. (1986). Vigencia de instrumentos musicales mapuches. *Revista musical chilena*, 166: 4-52.
- GREBE, MARÍA ESTER. (1998). *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago: Pehuén
- _____. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista musical chilena*, 27, 3-42
- HAYWARD, PHILIP. Y GARRIDO, WALDO. (2011). Chiloé: An Offshore Song Culture. En G. Baldacchino (Ed.), *Island Songs* (pp. 157-170). Plymouth: Scarecrow Press.
- HERNÁNDEZ, JAIME. (2003). *La música mapuche-williche del lago Maihue*. Valdivia: Ediciones El Kultrún.

- MAFFESOLI, MICHEL. (2007). La potencia de los lugares emblemáticos. *Convergencia*, 14, 41-57.
- NÚÑEZ PERTUCÉ, MYRIAM. (2019). Aproximación al origen de los gozos actualmente vigentes en el archipiélago de Chiloé, Chile. *Neuma*, 12 (1), 76-100.
- OYARZO, VÍCTOR. (2017). *El imaginario creativo del rock en Puerto Montt, Chile: un estudio cualitativo con cuatro agrupaciones* [Tesis de pregrado]. Universidad de Los Lagos.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. (2007). *Música Mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- ROBINSON, GREGORY. (2013). Remembering the Borderlands: Traditional Music and the Post-Frontier in Aisén, Chile. *Ethnomusicology*, 57 (3), 455-84.
- RUMIÁN, PONCIANO. (2009). Las raíces musicales del Fütawillimapu: una puesta en escena de la identidad de un pueblo a través de sus costumbres y tradiciones musicales. En B. Antría (Ed.), *Mapuche tayültun: cantares de este lado del mundo*. Osorno: Imprenta Marmor
- SILVA-ZURITA, JAVIER. (2017). *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music* [Tesis de doctorado]. Monash University.
- SOTO-SILVA, IGNACIO. (2019). Tesis doctoral: Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu. *Revista de Musicología* 42 (1): 367-372.
- _____. (2018). *Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu* [Tesis de doctorado]. Universidad de Valladolid.

_____. (2017a). Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche willeche. *Revista Vórtex*, 5 (3), 1-19.

_____. (2017b). Teoría fundamentada en la investigación etnomusicológica. *Revista NEUMA*, 10, 40-58.

STRAUSS, ANSELM. Y CORBIN, JULIET. (2002 [1990]). *Bases de la Investigación Cualitativa. Técnicas y Procedimientos para Desarrollar la Teoría Fundamentada*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

VERGARA, NELSON. (2010). Saberes y entornos: Notas para una epistemología del territorio. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1 (31), 163-174.

**TERCERA PARTE:
ENSAYOS**



REFLEXIONES EN TORNO A MUJERES Y ENFOQUE DE GÉNERO EN LA PRÁCTICA ETNOMUSICOLÓGICA

LINA BARRIENTOS PACHECO
UNIVERSIDAD DE LA SERENA

Existe una variedad de campos relacionados con distintas disciplinas que abordan estudios en torno a fenómenos sonoros y musicales intentando explicar sonidos y músicas por sí mismas como también en la relación e interrelación con lo humano. Es decir, en el efecto que éstas producen en las conductas y el comportamiento de mujeres y hombres en el quehacer distinguido como vivencias, propio de las consecuencias de un entorno común, comunitario y cultural.

En torno a lo sonoro, podemos mencionar la organología y la física-acústica, y en torno a músicas tenemos a la musicología, una disciplina creada como tal en el siglo XIX gracias al alemán Friedrich Chrysander, quien en 1863 la trató como una ciencia por sí misma y al mismo nivel que otras disciplinas, estableciendo un método científico basado en el espíritu de las ciencias naturales, el cual con el tiempo, fue distinguido como «método de las ciencias culturales» cuyos objetos de estudios fueron compositores, obras, estilos o épocas, entre otros, de la música escrita de alta complejidad de la cultura occidental europea, conocida como música de arte o docta o clásica, en nuestro medio chileno. Estos estudios fueron realizados por músicos, historiadores, enciclopedistas y/o editores hombres y estuvieron enfocados principalmente en la producción sonoro-musical masculina, con un enfoque propio

de la cultura patriarcal hegemónica europea, teniendo como resultado una historia de la música occidental europea basada en la producción musical de compositores hombres, quedando obnubilada la producción compositiva de mujeres.

Casi en forma paralela y por el desarrollo de la etnografía y la antropología, surgió la necesidad de buscar explicaciones científicas en torno a músicas de otras culturas —no europeas—, siendo un núcleo interesante y llamativo para estos investigadores los diversos grupos étnicos de África y América. Así, a fines del siglo XIX y durante toda la primera mitad del siglo XX fue desarrollada una práctica denominada «musicología comparada», basada en el estudio con fines etnográficos de músicas de otras culturas distintas a la europea. Por ejemplo, Guido Adler en 1885 abordó el estudio de canciones folclóricas y/o de tradición oral utilizando la incipiente ayuda tecnológica tras la invención del fonógrafo en 1877 por Thomas Edison, grabando melodías en cilindros de cera para luego transcribirlas, analizarlas y realizar estudios comparativos teniendo como referente los parámetros teóricos de la música clásica europea (Barrientos, 2015, pp. 67-68).

Con el tiempo, más precisamente en el año 1950, el músico-investigador holandés Jaap Kunst empleó el término compuesto de «etno-musicología» (Myers, 2001, p. 19), el que fue poco a poco usado por los investigadores europeos y estadounidenses de este campo de estudio, es decir de las músicas de tradición oral en relación con la cultura en que están presente, concretándose definitivamente el nombre de esta disciplina en los años sesenta del siglo XX, pero ahora como una sola palabra, etnomusicología. Esta propuesta fue sustentada bajo el enfoque positivista-europeizante de la época, el que ve al «Otro» como «informante» y como «objeto de estudio», considerando la mirada del investigador, sus métodos y resultados de los estudios como caminos explicativos «objetivos» y datos «neutrales» respectivamente,

capaces de construir leyes generales de conductas musicales de una cultura determinada. Estereotipo muy propio de científicos de esta cultura patriarcal, proyectada en el quehacer de una disciplina creada y practicada por hombres.

Una de las escuelas que contribuyó al surgimiento y desarrollo de la etnomusicología en Latinoamérica y particularmente en Chile fue la UCLA (Universidad de California de Los Ángeles en Estados Unidos), bajo la dirección de Robert Stevenson, quien promulgó el estudio de las músicas de América Latina, tanto de la música colonial como la de tradición oral. Quizá esto fue lo que motivó a tres mujeres argentinas hacia la etnomusicología: Ana María Locatelli de Pérgamo,¹ la antropóloga y etnomusicóloga Irma Ruiz,² y la pianista y compositora Isabel Aretz, quien se nacionalizó venezolana y creó en el año 1971 el famoso INIDEF, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclor. De este instituto surgió la etnomusicóloga uruguaya Marita Fornaro.³

De Chile menciono a quien fue mi profesora y maestra: la Dra. María Ester Grebe Vicuña. Se formó como musicóloga en la Universidad de Chile, pero con interés hacia la antropología.

1 Etnomusicóloga y académica de la PUC Argentina Santa María de Los Buenos Aires y del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», llegando a desempeñarse como Directora en el año 2000.

2 Por un período, desde el año 1983 fue Directora del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega» dependiente del Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura de Argentina. Actualmente (año 2020) es socia Activa-Honoraria de la Asociación Argentina de Musicología. Por un buen período se dedicó al estudio del universo musical de los guaraní.

3 Docente e investigadora de la Universidad de la República de Uruguay. En estos 10 últimos años (2010-2020) ha integrado equipos de investigación en universidades españolas. En marzo 2020 recibió el Premio de Musicología Casa de Las Américas, en La Habana-Cuba por su libro *Más allá del humor: articulación de lenguajes artísticos y procedimientos retóricos en la murga hispanouruguaya*.

Debido al ambiente revolucionado en la época de la reforma universitaria en el año 1968, accede a una invitación que le hace su esposo Juan Marconi, psiquiatra y Director del Centro de Psiquiatría Experimental de la Universidad de Chile, quien le solicita un curso de antropología de la medicina. Esto la motivó a iniciar trabajos de campo con un grupo de estudiantes al sur de Chile, al área mapuche, a los cuales partía en los veranos con sus hijos preadolescentes Juan y Ana María (Grebe, 1974). Así, fue poco a poco familiarizándose con la música mapuche y la participación de estas músicas en sus contextos rituales, lo que la llevó a establecer el paradigma de la dualidad en esa cultura a partir de observaciones etnográficas de comportamientos cotidianos, ceremoniales y rituales, además de análisis musicales de músicas que recopiló y luego transcribió. Posteriormente, fue ampliando su universo a las músicas de las otras culturas originarias de Chile: la andina aymara-quechua, la atacameña o lican-antay y la alacalufe, como también a músicas de tradición oral con influencia hispana del Chile central, además de una catalogación de una variedad de instrumentos musicales prehispánicos.⁴

Sus estudios formales en etnomusicología los hizo por medio de un magíster en la Universidad de California y casi diez años más tarde realiza el doctorado en la Universidad de Queen en Belfast, teniendo como director de tesis nada menos que a John Blacking, quien la motivó a cambiar de etnomusicología a antropología de la música, lo que le permitió trasladarse a su regreso a Chile desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile al Departamento de Antropología de la Facultad de Cien-

⁴ Su hijo Juan Marconi Grebe hizo un catálogo con las publicaciones de su madre y las alojó en el sitio web www.archivomariaestergrebe.cl; varias de ellas están en PDF y pueden ser leídas.

cias Sociales de la misma Universidad, llegando a ser la primera académica mujer titular de ese departamento, centrando su labor en la docencia e investigación.

Al leer sus artículos, escuchar los audios de sus trabajos de campo digitalizados y editados por Etnomedia en el año 2014, como también a partir de la propia experiencia de haber trabajado con ella —habiendo sido su ayudante de campo— es posible, a mi juicio, rescatar el aporte de las mujeres en su práctica, especialmente en su trabajo desde fines de los ochenta donde se puede observar un enfoque de género en sus métodos y técnicas. Dicho enfoque significó un cambio radical al abandonar miradas positivistas presentes en sus primeras investigaciones, ahora incorporando el trabajo de campo, un discurso etnomusicológico que quedó plasmado en sus artículos, y la influencia de su colega la antropóloga Sonia Montecinos con quien publicó *Antropología del género en la perspectiva del paradigma cognitivo simbólico* (1993).

Desde mi perspectiva, este enfoque cambia el modo de hacer antropología y etnomusicología en la academia, es un despertar de lo femenino⁵ quizás producido a partir de alguna instancia en las luchas feministas sociales por el derecho de igualdad, lo que malamente conllevó a la valoración de lo matriarcal como expresión equivalente de lo patriarcal. Sin embargo, el despertar de lo femenino llevó a la mujer al reconocimiento, aceptación y valoración de lo diferente; ya la mujer no debe luchar para ser como los hombres, sino que exige ser valorada en su ser y hacer como mujer, como el aporte a esta cultura, valorando y

5 Idea tomada del fundamento que hace el Dr. Maturana (2020, pp. 315-333) al distinguir cultura patriarcal y cultura matrística como «redes de conversaciones», en que lo matrístico son «conversaciones de cooperación, participación y armonía del convivir», donde «lo masculino y lo femenino son complementarios» (p.328).

entrando en armonía con lo masculino, complementándose de similar manera como lo han hecho en sus convivencias los aymara-quechua de nuestros pueblos originarios. Así, aparece la mujer conspirando para un cambio de paradigma en la investigación científica y en el medio académico (Barrientos, 2007).

La mujer científica aporta una mirada desde una diferente cosmovisión, desde una distinta forma de crear, de pensar, de comunicar. Explica y expresa en libertad lo que percibe y aprende de las propias experiencias investigativas y creativas, traídas de la mano desde la historia matrilineal, como lo distingue la arqueóloga Marija Gimbutas,⁶ o desde lo matríztico, como lo distingue el biólogo Humberto Maturana, desde una época en que hubo una cultura pre-patriarcal judeo-cristiana hace más de seis mil años, la que ha sido conservada a través de la reproducción de un lenguaje amoroso en el espacio relacional materno-infantil (Maturana y Verden-Zöller, 1993).

Este enfoque de género en la investigación científica, y específicamente en la etnomusicología, no solo abre el espacio a lo femenino relacionado con la condición sexual mujer, sino que abre el espacio a la diversidad sexual, comprendiendo que muchos resultados y publicaciones de estudios sobre músicas de comunidades étnicas —o mejor dicho de comunidades no europeas— están con el sesgo discriminatorio del propio investigador (hombre) ante conductas sexuales lésbicas, gay o transexual, entre otras. Un ejemplo de esto se ve reflejado en los estudios de Carol Robertson (1993), etnomusicóloga argentina/estadounidense, que hizo en comunidades de Hawái, Tahití,

6 Arqueóloga lituana (1921-1994) que dio otra lectura a los descubrimientos de la cultura *kurgá* protoindoeuropea que existió desde el milenio V hasta el milenio III a.C., identificando rasgos no guerreros. Sus estudios fueron principalmente considerados en el libro *El Cáliz y La Espada* de Riane Eisler, publicado por Editorial Cuatro Vientos el año 1995.

Samoa, Indonesia y la India. Uno de sus estudios más cercano a nosotras está relacionado con la/el *machi* en la cultura mapuche, quien biológicamente puede ser masculino, pero espiritualmente femenino. Fueron estereotipados como homosexuales por investigadores del siglo xx, aplicando las catalogaciones dadas por los márgenes científicos patriarcales europeos y estadounidenses. Esta publicación está incerta en un libro que abrió una de las puertas al enfoque de género en la musicología y etnomusicología, me refiero a *Musicology and Difference*, editado por Ruth A. Solie y publicado el año 1993 por la Universidad de California.

Por otra parte, a mi parecer, este enfoque de género en el ámbito científico que valida la diversidad de miradas/visiones, se encontró con la propuesta de hacer ciencia del Dr. Humberto Maturana y el Dr. Francisco Varela (1989), quienes desde la biología nos demuestran que no distinguimos entre ilusión y percepción, y que todo lo que observamos lo hacemos desde nuestra propia construcción de la realidad, debido a cómo estamos estructurados biológicamente; es decir, en sus palabras «nuestra experiencia está amarrada a nuestra estructura de una forma indisoluble», por lo tanto «no vemos el espacio del mundo, vivimos nuestro espacio visual» (1989, p. 10), el que está conformado y nutrido por nuestro entorno familiar y cultural.

Esto es aplicable especialmente al ámbito de la etnomusicología, pues nos motiva a ser más asertivas en la elección de nuestro objeto de estudio, considerando que puede ser mejor si está en el ámbito de nuestra propia cultura, ya que en la convivencia en nuestro propio entorno es donde aparece la «curiosidad», ese *bichito* de la necesidad de buscar/encontrar explicaciones sobre algo y así dar respuesta a la pregunta de investigación, lo que en mi caso personal me ha motivado a buscar/encontrar explicaciones en la relación de músicas y ritualidad, como comportamiento humano que da sentido al vivir relacionado con deidades.

Sabemos que a partir de fines de los años ochenta algunas musicólogas y etnomusicólogas inician un cambio de mirada al discurso convencional sobre músicas, iniciando una revisión acerca de quienes la realizan y distinguiendo lo que hacen y cómo lo hacen hombres y mujeres. El trabajo de Susan McClary da a luz estudios musicológicos relacionados con mujeres, lo femenino en la música y el poder masculino en la composición musical. También Ruth Solie y la antes mencionada Carol Robertson realizan estudios críticos a partir del feminismo, integrando la musicología y en forma especial la etnomusicología, a los estudios y programas de género creados en el marco de la antropología, la sociología y las ciencias de la educación.

Con la entrada al nuevo milenio, aparece otro enfoque en el ámbito de las ciencias sociales y por lo tanto en la etnomusicología, que tiene relación directa con las reflexiones expresadas anteriormente, y es el concepto de posmodernidad; quienes han pasado por mis clases de musicología lo han podido apreciar, al leer obligatoriamente un artículo del etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski (2000). Con la posmodernidad son consolidados estos nuevos paradigmas en la práctica etnomusicológica, apareciendo discursos en que prevalece lo particular y lo local, que favorecen posiciones de pluralidad y diferencias que valoran la diversidad, reconociendo género, edad y etnias. También se pone mayor énfasis en el estudio de la música como cultura, valorando la música como una expresión de una cultura determinada. Según Pelinski,⁷ este cambio hace:

una etnomusicología reflexiva en la cual el investigador no puede situarse fuera de la cultura como observador

⁷ En la cita, Pelinsky elabora las ideas presentes en el artículo *Casting Shadows in the Field: An Introduction*, de Timothy Cooley (1997).

de una cultura objetivamente observable... la subjetividad del investigador interfiere en el proceso de su experiencia de la cultura estudiada. (Pelinski, 2000, p. 289)

El hecho es que ahora somos nosotros/nosotras mismas quienes estudiamos las músicas de nuestro propio entorno, pues dejamos de ser los nativos practicantes de ritualidades y músicas que motivábamos a europeos y estadounidenses para ser considerados su objeto de estudio. Hubo un cambio en la «alteridad», concepto utilizado por la antropología, derivado de la filosofía, que refiere a la condición de ser «otro» al descubrimiento de la concepción del mundo y de los intereses de un «otro». Ahora soy yo misma la otra/otro y es mi propia cultura la que estudio. Con esto, establecemos una relación recíproca con nuestros colaboradores, incluso cambiando los roles de maestro/discípulo, donde nuestro colaborador o colaboradora es nuestra-o maestra-o. Se establece un vínculo de interculturalidad, ambas-os aprendemos, enseñamos, compartimos saberes y experiencias, lo que permite una comprensión respetuosa que conlleva a una divulgación ética de los resultados del estudio o proyecto de investigación, puesto que nuestro o nuestra colaboradora pasa a ser coautor-a del discurso etnomusicológico elaborado en conjunto.

Sin embargo, como etnomusicóloga y académica veo que el discurso sobre músicas referidas a hombres y/o mujeres ha continuado en lo fundamental, reproduciendo esta cultura patriarcal/matriarcal judeo-cristiana en la cual nos hemos configurado en el transecurso histórico de los últimos cuatro mil años. En este marco, la musicología y etnomusicología tanto como otras disciplinas, en pos de mantener su vigencia, deben someterse a los cánones impuestos por el mundo científico y académico propio de esta cultura. Así, debemos movernos en la competencia, la

exigencia, la productividad, para conseguir cuotas de excelencia y acreditación en el torbellino del mercado científico y académico, y poder acceder a financiamiento de las estructuras de poder para realizar nuestras propuestas de programas académicos, proyectos de investigación y publicaciones, los cuales, a su vez, se ven progresivamente acotados a los particulares intereses de aquellas estructuras.

Entonces, en este contexto me aparece la pregunta: ¿Dónde quedó la originaria perspectiva de género? Esa en que aparece la mujer y lo femenino develándose y aceptándose en la diferencia, co-inspirando para un cambio de paradigma en la investigación científica y en el medio académico, aportando desde una diferente cosmovisión, desde una distinta forma de crear, de pensar, de comunicar, donde pudiera en libertad explicar y expresar lo que percibe y aprende de las propias experiencias investigativas y creativas, traídas a la mano desde la historia matrilineal o matríztica, como las distinguen Marija Gimbutas y Humberto Maturana. Por esto, considero imprescindible producir el cambio de mirada que lleva al cambio de emoción que cambia el mundo, entonces, tomando las ideas de Maturana y Varela (1989), desde el hacer etnomusicológico hago la invitación a observar la cultura en que vivimos en una actitud reflexiva; es decir, convertirse en observador del observador y preguntarse qué le pasa a uno y cuán (in)cómodo se siente viviendo en esta cultura patrircal/matriarcal en la cual nos hemos configurado.

Referencias

- BARRIENTOS, LINA. (2015). Manuel Mamani Mamani: etnomusicología descolonizada y su aporte a la Revista Musical Chilena. *Revista Musical Chilena*, 223 (1), 66-72.
- _____. (2007). *Música y mujer. Discurso inaugural del IV Congreso Chileno de Musicología* [Presentación en conferencia]. Sociedad Chilena de Musicología. Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Santiago.
- COOLEY, TIMOTHY. (1997). Casting Shadows in the Field: An Introduction. En T. J. Cooley y G. F. Barz (Eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 3-22x). New York: Oxford University Press.
- GREBE, MARÍA ESTER. (1974). Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena*, 126-127, 47-79.
- GREBE, MARÍA ESTER. Y MONTECINOS, SONIA. (1993). Antropología del género en la perspectiva del paradigma cognitivo simbólico. En *Huellas: Seminario Mujer y Antropología. Problematicación y Perspectivas* (pp. 241-248). Santiago: Pub CEDEM (Centro de Estudio para el Desarrollo de la Mujer).
- MATURANA, HUMBERTO. (2020 [1991]). *El sentido de lo humano*. Santiago: Editorial Planeta.
- MATURANA, HUMBERTO. Y VARELA, FRANCISCO. (1989). *El árbol del conocimiento*. Santiago: Editorial Universitaria.
- MATURANA, HUMBERTO. Y VERDEN-ZÖLLER, GERDA. (1993). *Amor y juego: fundamentos olvidados de lo humano desde el patriarcado a la democracia*. Santiago: Editorial Instituto de Terapia Cognitiva.
- MYERS, HELEN. (2001 [1992]). Etnomusicología. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 19-39). Madrid: Trotta.

- PELINSKI, RAMÓN. (2000). Etnomusicología en la edad posmoderna. En *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: AKAL.
- ROBERTSON, CAROL. (1993). The Ethnomusicologist as Midwife. En R. Solie (Ed), *Musicology and Difference. Gender and sexuality in music scholarship* (pp. 107-124). Berkley: University of California Press.
- SOLIE, RUTH. (Ed.). (1993). *Musicology and Difference. Gender and sexuality in music scholarship*. Berkley: University of California Press.

RELATIVIDAD MUSICAL

JOSÉ PÉREZ DE ARCE
UNIVERSIDAD DE CHILE

Introducción

Cuando escucho música de una cultura ajena a la mía me puede parecer extraña, pero luego puedo aprender, y cuando logro saber cómo hay que entenderla empiezo a apreciarla en su propia ley. Por relatividad musical voy a entender la diferencia que ocurre en ese comienzo, cuando aún es extraña. Se relaciona con la relatividad lingüística, estudiada en cuanto diferencia ontológica del conocer, pero en este caso es referida a un problema musical. La relatividad lingüística sobre la cual construyo este análisis, se refiere a los problemas de comprensión de una realidad lingüísticamente diferente a la mía. Todo idioma construye una realidad, sin que haya una más válida que otra; cada una es una explicación perfectamente coherente del mundo, pero pueden no coincidir. Cada lengua elabora una especie de filtro de la realidad, y concibe esa realidad como única. Si se da una diferencia gramatical grande entre ambos lenguajes, como es el caso del aymara y el español, ambas realidades pueden ser muy diferentes (Whorf, 1956; Ducrot y Todorov, 1974, p. 79; Mendoza, 2015, pp. 303-307). Del mismo modo, puedo postular que existe una relatividad musical que se refiere a que un lenguaje musical construye una realidad perfectamente coherente, pero que puede no ser compartida desde otro lenguaje musical. Si restringimos nuestro problema a los conceptos lógicos acerca

de la música, la comparación con la relatividad lingüística se hace más cercana. Eso es lo que realizo en la primera parte del capítulo, donde analizo la relatividad del concepto «afinar» en la música aymara altiplánica y en la ciudad urbana de habla castellana. Para eso voy a utilizar el modelo que propone Javier Mendoza (2015), para superar la relatividad lingüística que él denomina el «espejo aymara», que consiste en ver nuestra realidad reflejada en una versión de esa realidad diferente a la que habitualmente poseemos. Esto relativiza mi visión, que pasa a ser una entre muchas. Un buen ejemplo de este ejercicio es el que hizo Cergio Prudencio, compositor paceño quien me contaba que cuando creó la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en los años 80, debió realizar el tránsito desde la academia clásica hasta la orquesta altiplánica de flautas, lo que lo forzó a relativizar nociones musicales que hasta entonces él consideraba universales, como es la de temperamento, la de individuo-músico, la de instrumento individual, incluso la de tiempo lineal, enfrentadas con otras realidades que no tenían nombre en castellano.

Para realizar este ejercicio voy a tomar como ejemplo un instrumento, el siku, una flauta de pan que está repartida en dos medias-flautas llamadas *ira* y *arka*, cuyas notas están intercaladas —las notas que están en *ira* no están en *arka* y viceversa— y que son tocadas de forma pareada por dos *sikuri* alternando sonidos.¹ El siku se toca en orquestas o *sikuriadas*, las que son formadas generalmente por seis pares de *sikuri* que tocan lo mismo, generando una flauta colectiva que se comporta y suena como un solo instrumento. Esta tradición es aymara y quechua

1 Flauta de pan es el nombre técnico que designa una flauta compuesta por muchos tubos sin canal de insuflación unidos en un solo instrumento. En los Andes existen cientos de variedades de flautas de pan, siendo el siku una de ellas.

altoandina (Bolivia y Perú), y actualmente se expande a las ciudades del continente.² Voy a considerar dos *sikuriadas*: una altiplánica de gente aymara monolingüe, y otra de gente castellano monolingüe en Santiago de Chile. Yo toco en esta última, así que seré parte de ese ejemplo.

En la segunda parte del capítulo analizo una situación diferente que ocurre cuando una *sikuriada* castellana o aymara se enfrenta al micrófono durante una performance arriba de un escenario. Aquí se produce otro tipo de relatividad entre dos situaciones, ya sea que esté presente o no el micrófono. El micrófono es parte de un sistema electrónico compuesto por cables, amplificadores, mesas de efecto y parlantes, pero es lo que está en íntimo contacto con el músico y su flauta, y por lo tanto actúa en el mismo nivel de intimidad que la relación músico-flauta. Se supone que el micrófono no altera el instrumento musical, salvo en la intensidad del sonido, pero en realidad lo altera de muchas maneras, provocando una diferencia que establece una relatividad entre el sonido original de la *sikuriada*, y el sonido escuchado por el público a través de los parlantes. Normalmente el micrófono es un artefacto cuya discusión pertenece al ámbito de técnicos de sonido, de electrónicos y de acústicos, no de musicólogos. Los musicólogos hacemos grabaciones, y ocuparemos el mejor micrófono que nos aconsejen los técnicos para nuestros fines. Como musicólogo, me interesa observar cómo el *sikuri* que utiliza una tecnología muy sensible y sutil como es una *sikuriada* formada por flautas, músicos, reglas y relaciones precisas, se ve enfrentado a una serie de parámetros que cambian su realidad ontológica cuando se le acopla una tecnología ajena como la del micrófono. A esta diferencia la voy a observar como

2 Un buen análisis de las *sikuriadas* peruanas desde una perspectiva urbana se encuentra en Sánchez (2014).

una relatividad tecnológica, pero íntimamente relacionada con la relatividad musical.

Parte I: relatividad musical

Voy a considerar la relatividad musical que existe en el concepto «afinación» entre dos *sikuriadas*, una aymara altiplánica y otra castellana de Santiago. Para analizar la diferencia, voy a considerar que en ambos casos hay seis sikus tocando «una sola nota». Esto implica observar un instante de la ejecución en que tocan solo los *ira* o solo los *arka*, lo cual es una extraña forma de observar una *sikuriada*, porque supone que solo la mitad de ella está activa, pero para los efectos del ejemplo voy a obviar este problema suponiendo que solo analizamos un instante preciso de su performance.

Ambas *sikuriadas* operan en sistemas lingüísticos muy diferentes, el castellano asociado a las lenguas indoeuropeas y el aymara a lenguas americanas, y por lo tanto exhiben una marcada relatividad lingüística. Desde la lógica castellana, los seis *sikuri* urbanos intentarán tocar la misma nota lo más «afinado» posible; es decir, igualar lo más posible la altura entre ellos. Si uno de ellos «desafina», eso se considerará un error grave incompatible con hacer música. Desde la lógica aymara, los *sikuri* también tocarán la misma nota, pero intentarán no coincidir exactamente sus alturas de modo que algunos estén tocando ligeramente más grave, otros un poco más agudo, pero ninguno igual a otro; es decir, tocan «desafinado». A los *sikuri* urbanos tocar «afinados» les parece lógico, es lo mínimo que puede hacer alguien que se considere músico al tocar conjuntamente. Es algo de sentido común compartido por todos los hablantes castellanos y por toda la teoría clásica de la música europea, y por lo

tanto no necesito justificar ese comportamiento. En cambio, el ejemplo de los *sikuri* aymara atenta contra ese sentido común porque tocan «desafinado», por lo que me veo obligado a buscar una explicación a ese comportamiento. La evidencia muestra que esto no es fruto de un error, sino obedece a un cuidadoso diseño acústico.

Arnaud Gérard revisó decenas de tropas (orquestas) de siku y otros tipos de flautas de pan rurales de Bolivia, midiendo de un modo preciso sus sonidos, encontrando sistemáticamente en todas las mediciones (varios cientos) que se repetía este comportamiento (Gérard, 1999, p. 220). Lo mismo ocurre en otras orquestas de flautas rurales de Bolivia, de pinkillos, tarkas, qenas o de otro tipo. Marcos Clemente (comunicación personal, 23 de agosto de 2018) me contó su experiencia como director de una escuela universitaria de música en Potosí, donde aproximadamente un 30% de sus alumnos son quechua hablantes y provienen del campo. Esos estudiantes no pueden comprender el tema de la afinación, no lo entienden en relación a las escalas, ni a los intervalos, ni al concepto de temperamento, ni al diapason, ni a la armonía. Esto nos dice que se trata de un aspecto sistémico presente en todo el universo musical de un pueblo, el cual debe obedecer a una función determinada.

Sin embargo, de acuerdo con la teoría musical europea, los *sikuri* urbanos tocan «afinados» y los aymara «desafinados», los primeros poseen temperamento y los segundos no, y lo mismo podemos decir respecto a un sonido más preciso/impreciso, más definido/indefinido, más perfecto/imperfecto, más determinado/indefinido, etc. Todas estas definiciones nombran lo que existe en la teoría musical castellana y su ausencia en el comportamiento musical aymara. Todas establecen comparaciones del tipo verdadero versus falso, informándonos de nuestra parte y negando la otra. Esto corresponde a una relatividad lingüística

que nos informa sobre nuestra realidad lógica, desconociendo cualquier otra. Lingüísticamente, la palabra «afinar» es muy importante porque no solo se refiere a los instrumentos musicales, sino que implica una cantidad de significados virtuosos como refinar, perfeccionar, precisar, purificar, poner a punto (RAE, 2018). Por eso es tan importante «afinar» correctamente y es tan desafortunado «desafinar».

Pero además de la relatividad lingüística que diferencia el concepto de «afinar» en ambas lenguas, se superpone el mecanismo de la diglosia. Se conoce como diglosia una situación en que un idioma se impone sobre otro en todas las actividades (Mendoza, 2015a, p. 23), como ocurre en nuestros países en que concebimos el mundo generado por el castellano como el de sentido común, y el de los mundos generados por lenguas indígenas como excepciones, desviaciones, o rarezas. Por eso, al decir «los siku aymara están desafinados», me estoy refiriendo a mi mundo donde eso es cierto, no me refiero al mundo aymara donde eso no es cierto, pero gracias a la diglosia pienso que esa certeza es universal.

Para obviar este sesgo diglósico en referencia a mi ejemplo, puedo recurrir a la teoría acústica. En teoría, ella me permite describir los fenómenos del sonido de un modo neutro. Puedo entonces describir el sonido de los *sikuri* urbanos como una nota «sin dispersión», o con una dispersión auditivamente insignificante, y el sonido de los sikus aymara lo puedo describir como una cierta dispersión medible en torno a una altura de sonido. Arnaud Gérard midió esa dispersión en cientos de orquestas de flautas de pan aymara y quechua de Bolivia, del tipo sikus y otras, descubriendo que todas ellas sin excepción se comportan con valores de dispersión bastante grandes, en promedio 100 cents (medio tono) hasta 190 cent (casi un tono) en algunos casos. Además, descubrió que la distribución de esta dispersión

de las alturas nunca es igual en dos tropas, ni siquiera en dos flautas de la misma tropa; se trata de una dispersión aleatoria, no fijada por una norma (Gérard, 1999, pp. 220-227). Usando el lenguaje estadístico, puedo decir que ese efecto acústico presenta un cierto «margen de tolerancia», pero esto no concuerda en el caso aymara o quechua, donde no se trata de una «tolerancia» (aceptar lo indeseado), porque es deseada (Gérard, 1999, p. 17). Si bien estas descripciones permiten superar teóricamente la diglosia, y con ello el problema de describir lo propio y oscurecer lo ajeno, utiliza un lenguaje especializado propio de mi cultura científica, pero alejado del lenguaje de los *sikuri* para quienes la explicación resulta compleja y apartada de su experiencia.

Durante julio y agosto de 2019 en Potosí, Arnaud Gérard me traspasó sus observaciones acerca de la práctica de confección de una tropa de siku, que explican la dispersión aleatoria de las alturas. Los fabricantes cortan las cañas de las flautas en longitudes determinadas, sin preocuparse de su afinación. Fabricar una tropa promedio significa cortar 360 cañas en 45 medidas diferentes, todas las cuales el fabricante corta sin probar. Los artesanos de Walata, pueblo especializado en construcción de instrumentos cerca de La Paz, hacen todo esto en un día de trabajo. Eso produce pequeños errores de corte, dejando algunas cañas ligeramente más largas o más cortas, a lo cual se suman las diferencias geométricas entre cada caña en su diámetro y forma, todo lo cual es responsable de la dispersión. Los artesanos luego arman los sikus y solo corrigen algún largo si al tocar esa caña «no sale el *huaiño*» o «melodía» (Gérard, 1999, pp. 14-15, 220-221). Esto explica el origen de esa dispersión, pero no su elección como marca estética.

Cuando conversé acerca de este tema con Cergio Prudencio (comunicación personal, 18 de julio de 2018), me explicó que se trataba de comparar un absoluto y un relativo. Llevado a nuestro

ejemplo, los sikus urbanos están ejecutando un «unísono» que «es el o de la música occidental», una «categoría conceptual y físico-acústica absoluta». En cambio, en los sikus aymara la dispersión no es una categoría absoluta, es algo esperable pero imposible de predecir, porque depende de causas ajenas a la voluntad humana. Según Prudencio, se trata de un comportamiento referido a «un mundo más abierto, más permeable, más permeado». También describió esta diferencia como «controlada» versus «libre», refiriéndose a que «en el mundo occidental académico todas las técnicas de composición son técnicas de control, sin excepción, ya que eres mejor compositor en tanto controlas, dominas y sometes al sonido». En contraste, los instrumentos europeos «están contruidos para que nunca haya ambigüedad», mientras «en el mundo aymara/quechua se compone liberando al sonido, no controlándolo... los instrumentos están contruidos para que exista una cierta ambigüedad, es necesario en los pinkillos, al soplar sobre una posición, que pueda sonar uno u otro sonido, o ambos, o tres».

Todo esto concuerda con la experiencia de ejecutar el siku, en que yo percibo la necesidad de contar con un cierto rango de indefinición propio de una ejecución que se hace bailando, a veces borracho, todo lo cual acentúa la ambigüedad en la ejecución. En otro ámbito, también he notado una ambigüedad al momento de buscar nombres que definan este comportamiento de los siku aymara; lo he nombrado «Unísono denso», «Unísono ambiguo», «Unísono impreciso», o puedo llamarlo «Unísono múltiple», un concepto que atenta contra nuestra lógica. También lo he llamado «Altura compleja», «Dispersión del diapasón», «Desafinación», «Minicluster», «Tonalidad ambigua», «Tonalidad imprecisa», «Tonalidad múltiple», según el aspecto que quiera resaltar. Esta ambigüedad semántica nos alerta acerca de la amplitud del

concepto y sus múltiples aplicaciones, así como las múltiples consecuencias que su presencia ocasiona en el entorno.

En resumen, desde nuestro sentido común vemos una diferencia entre los sikus «afinados» y «desafinados». Desde la teoría acústica vemos una diferencia entre los que muestran una dispersión tendiente a 0, mientras los sikus exhiben una dispersión notoria y medible, pero no regulada o planificada, sino resultante de un cierto margen de azar que surge durante la fabricación. Esto último obedece a una diferencia entre la teoría musical castellana, basada en el control de un absoluto teórico, y una teoría musical aymara/quechua que libera el control, dejando que intervenga un cierto grado de azar que relativiza la realidad. Todo esto es una explicación que surge si ocupo mi lógica proveniente lingüísticamente del castellano.

Ahora bien, si quiero trasladarme a la lógica aymara para entender qué piensan los seis *sikuri*, al no ser un hablante de aymara debo contentarme con las traducciones y con la evidencia que emerge de la práctica. Además, no puedo comparar mi teoría musical con una «teoría aymara de la música», porque la mía se basa en siglos de pensamiento escrito, razonado, descrito, analizado en cientos de libros y publicaciones en castellano y otros idiomas europeos. En cambio, los *sikuri* aymara no se han dedicado a escribir acerca de lo que hacen, sino que se han dedicado a hacer música. Pero algunas de sus reacciones me ayudan a saber que piensan al respecto.

Arnaud Gérard cuenta que hace algún tiempo llegó un grupo de comuneros (campesinos) que le pidieron una tropa de sikus, y él les pasó una afinada al modo urbano igualada en su altura. Ellos se repartieron los sikus y tocaron un par de temas, y sin decir nada se marcharon. Intrigado, Arnaud los salió a buscar a la calle y cuando los alcanzó les preguntó qué les había parecido.

Le contestaron que la tropa estaba bien, pero «suenan como uno», y agregaron «está *q'aima*» o «desabrada».

La frase «suenan como uno» referida a una tropa afinada al modo urbano supone, en este caso, un defecto cuyo opuesto sería el concepto «suenan como varios». El defecto se refiere a que la multiplicidad de sonidos se «esconde» detrás de una unidad que no admite duda, que es nítida y definida. El ideal para ellos es que al tocar se escuche el colectivo, que se escuche que son seis *sikuri* quienes producen ese sonido. Encontramos algo semejante en el sector del Titicaca, donde llaman «altobajo» al diseño sonoro de una tropa de pinquillos (flautas longitudinales) con microdiferencias de altura. El resultado es una especie de «unísono denso», muy rico en armónicos, pulsaciones y batimientos en constante cambio. Se trata de un valor deseado por los músicos y buscado por los *luriris* (fabricantes de instrumentos) (Gérard, 1999, p. 159). En Conima se refieren a que «no debe haber agujeros» en el sonido, refiriéndose a esa textura densa (Turino, 1989, p. 13). Mucho más lejos, en el valle del Aconcagua de Chile, se repite esa estética en los llamados bailes chinos, quienes expanden la dispersión de los sonidos muchísimo más (Pérez de Arce, 1999).

La diferencia entre «suenan como uno» y su opuesto, el «unísono denso», obedece también a dos paradigmas del pensamiento: en castellano se prefieren las definiciones nítidas, y si éstas son ambiguas o indeterminadas la tendencia es a «corregirlas» hacia su definición. El idioma castellano tiende a la descripción de las cosas como una esencia única y definida, tiende a cosificar el mundo reduciendo las ideas a entidades únicas, medibles y ciertas (Mendoza, 2015a, pp. 120, 194, 212-213). En cambio, en el idioma aymara tanto lo nítido como lo ambiguo forman parte de un continuo, y lo ambiguo o lo cierto no son opuestos que se deben resolver, sino forman un continuo que podríamos graficar como «ambiguo– probable– verosímil– posible– bastante cier-

to– cierto», donde el idioma provee de sufijos específicos para cada uno de estos casos (Guzmán de Rojas, 1982, como se citó en Mendoza, 2015a, p. 115). Según esta lógica las cosas no son algo definitivo, sino que dependen de las circunstancias, no son una abstracción intelectual sino son lo que está siendo en cada momento y cada lugar. Se trata de un método de comprensión holístico, donde nada puede ser juzgado como concepto abstracto, sino dentro del contexto donde la ubicación del objeto en el mundo y nuestra relación con él es importante (Guzmán de Rojas, 1982, como se citó en Mendoza, 2015a, pp. 200, 210). La ambigüedad, la incertidumbre o la duda son parte de esa realidad.

Esta forma de percibir la realidad corresponde a la «lógica trivalente» propia del idioma aymara, que permite concebir aspectos de la realidad que a los castellanos nos parecen paradójicos, como cosas blancas y negras simultáneamente, o un sí que es un poco no, o tipos gramaticales de persona singular que son a la vez duales o colectivos (Guzmán de Rojas, 1982, como se citó en Mendoza, 2015a, pp. 7, 71). El siku es un buen ejemplo para explicar esta lógica: podemos decir que el siku es «una flauta», podemos decir que está formada por «dos flautas», y que es tocada por «dos *sikuri*», pero que interpretan como «uno solo». No se trata de definiciones contrapuestas; son todas ciertas. El sonido de los seis sikus aymara obedece a una realidad tonal ambigua y cambiante en el tiempo, porque el sonido es diferente de un tubo a otro, de una flauta a otra, de una tropa a otra. Al tocar una melodía, cada nota tendrá una dispersión propia y distinta. El azar está presente en todas estas ambigüedades; a pesar de eso, hay detrás un diseño sonoro preciso. Por ejemplo, los cuatro últimos tubos de la *jia* del *ayarichi* de Tarabuco son siempre mayores respecto al resto, produciendo un tono ligeramente más bajo, pero en cambio en la tropa de Yamparaez son más cortos, causando un sonido más alto (Gérard, 1999, p.

300). Asimismo, cada fabricante determina un cierto grado de dispersión propia, por eso mandan a hacer toda la tropa a un solo fabricante, así tienen «la afinación de un solo constructor» (Luis Copa, comunicación personal, 2 de agosto de 2018). Se trata de una dispersión al azar, pero controlada, de modo que sea «un poquitito de dispersión» y que obedezca a ciertas preferencias.

Esto sigue el paradigma de «poco varía» (Borras, 1998) con que las comunidades aymara asignan gran valor a pequeñas diferencias sonoras. El concepto de «poco varía» lo podemos hallar en muchos métodos utilizados por el mundo aymara para lograr una cierta ambigüedad sonora. Para ejemplificarlos, he podido identificar los siguientes: 1) desigualdades de tamaño en los tubos del siku, como en el ejemplo usado más arriba, o desigualdades de diámetro o de posiciones de agujeros de digitación en los pinkillos (Borras, 1998); 2) desigualdades en los intervalos entre dos o más flautas; 3) sonidos poco nítidos del tubo mediante la técnica de ejecución *chusillada* o de sobresoplado, o mediante un diseño acústico del tubo que incorpora modificadores de timbre o *phalka* en el siku, o una configuración del diámetro desigual en la tarka (Gérard, 1999, p. 119); 4) fluctuaciones del sonido (vibratos) mediante diferentes técnicas, como el soplar de manera intermitente, mover la flauta, generar batimientos entre dos flautas, o producir un ruido «rrrr» (Gérard, 1999, p. 157); 5) permitir un margen de error al tocar como consecuencia de aceptar niños, personas ajenas a la orquesta, personas que están borrachas, o que traen instrumentos afinados en otro tono (Víctor Colodoro, comunicación personal, 17 de julio de 2018; Víctor Hugo Girona, comunicación personal, 18 de julio de 2018). Todos estos ejemplos nos demuestran que existe la voluntad de reconocer lo borroso como parte de la complejidad de la realidad, algo que es habitual en muchas culturas y es reconocido como

una propiedad por la Teoría de Sistemas Complejos (Morín, 2011, 2006; Nicolescu, 1996; Rodríguez, 2011).

El quinto método para conseguir la ambigüedad sonora mencionado mas arriba, en base a permitir un margen de error en la ejecución musical, corresponde a una práctica habitual en orquestas del mundo denominada como «libertad participatoria»³, reconocida como un poderoso estímulo para invitar a la participación (Keil, 2001, p. 261-264; Solís 2004b, p. 238; Marcus 2004, p. 209). La *sikuriada* nace como una postura de inclusividad social, que acepta a cualquiera que quiera tocar aunque lo haga mal, como puede ser un niño, alguien que no se sabe la melodía o que no tenga habilidades musicales, que esté borracho o que tenga un instrumento en otra medida (Arnaud Gérard, comunicación personal, julio de 2018; Luis Copa, comunicación personal, 7 de julio de 2018). Esta inclusión da como resultado una cierta incertidumbre o ambigüedad en la música la cual es percibida como tolerancia (Ruíz, 2007, p. 190), y tiene como efecto que motiva a participar fomentando la expresión comunitaria. Esto es algo que ocurre en orquestas de diversas partes del mundo (Arom, 2001; Marcus, 2004, p. 209; Leman, 2010, p. 145; Dobson y Gaunt, 2015, pp. 25-26, 34; Lonnert, 2015, p. 81; Cunha, 2016, pp. 13, 17). Para el músico aymara, aceptar el error se trata de algo normal, incluso lo provocan intencionalmente como cuando los *jach'a sikuri* tocan «errores» para «desestructurar» la interpretación (Castelblanco, 2016, pp. 215-216). Esta actitud permite a todas las personas de una comunidad participar en hacer música. En contraste, las orquestas de mi mundo urbano-castellano practican la exclusión, privilegiando el profesionalismo, las habilidades

3 En el original inglés, *participatory discrepancy* (Keil, 2001). La traducción literal, «discrepancia participatoria» no funciona, porque discrepar significa no estar de acuerdo, que es lo opuesto a lo que se busca con esta práctica (agradezco a Arnaud Gérard, quien me hizo notar esto).

musicales, el conocimiento del repertorio y prohíben tocar a quien no cumple esas expectativas.

Todo lo anterior nos permite ver un modo de hacer música que no se guía por doctrinas o cánones; el hecho de no querer «sonar como uno» no obedece a posiciones teóricas rígidas, sino a experiencias o tendencias. De hecho, los *sikuri* de Conima dicen que deben «sonar como uno», esta vez refiriéndose no a la afinación, sino a que ninguno debe sobresalir (Turino, 1988, p. 74-75). En la práctica, cualquier *sikuri* no tiene problema en cantar la melodía que está escuchando, reduciendo la dispersión y la ambigüedad a tonos precisos, gracias a un mecanismo de compensación que el oído realiza inconscientemente, que busca un centro de todos los tonos dispersos (Gérard, 1999, p. 227). El concepto de centro, por lo tanto, es complementario al de dispersión. En aymara, el concepto de centro o *taipi* posee una gran riqueza semántica, que se expresa en la *sikuriada* de múltiples maneras: como *malta*, el tamaño o registro medio de flautas, que genera un centro entre las *chuli* (agudas) y *sanja* (graves); como la formación circular alrededor del bombo al centro, concebido como el «corazón» de la tropa; como los tamaños que definen cada tropa que definen una media a la dispersión. Por eso la tropa «suena como uno», pero simultáneamente revela su composición colectiva, y no «suena como uno».

La otra descripción que recogió Arnaud de los comuneros respecto a la tropa afinada al modo europeo fue *q'ayma* (desabrido). En Lima dicen «le falta queso» o «le falta mote», en referencia a que le falta ese gustito andino (Paul Huaranca, comunicación personal, 5 de noviembre de 2018). En la música popular latinoamericana es frecuente referirse a «añadir sabor», o «tocar con sabor». Hay un aspecto estructural del sonido andino que se puede entender desde la lógica culinaria también, y que me ha sido descrito en los bailes chinos de Chile central

mediante fórmulas que asemejan a una receta culinaria, del tipo «si añadimos un poco de este sonido acá, disminuimos este otro allá», refiriéndose a la inclusión o exclusión de un tipo u otro de flautas en la orquesta. Como las orquestas surandinas forman una flauta colectiva, formadas por un solo tipo de flauta en distintos tamaños, su identidad sonora se trabaja desde el timbre colectivo, del mismo modo que una preparación culinaria, con ingredientes precisos que se añaden o se quitan, se aumentan o disminuyen. En contraste, para un músico urbano el timbre es una cualidad del instrumento, a partir de la cual el ejecutante puede jugar un poco, pero el timbre de la orquesta depende del compositor que combinará diferentes instrumentos de diversas maneras. Se trata de una diferencia ontológica referida al sonido, que en las *sikuriadas* obedece a un diseño común en torno al manejo de sutiles variaciones dentro del paradigma de «poco varía», frente a un diseño urbano-castellano basado en contrastes entre timbres instrumentales o recursos musicales propio de una orquesta occidental.

Existe una tercera descripción dada por los comuneros respecto a la tropa «afinada» al modo urbano, que recoge Gérard (1999, p. 159). Ellos dicen que les parece *ch'ulla*. Eso significa incompleto, que le falta su par, un concepto que en castellano no tiene mucho sentido porque se refiere a un caso excepcional, como un zapato o un tuerto, pero que en la cosmogonía aymara o quechua ocupa un lugar central. *Ch'ulla* se refiere a un caso anormal frente a una dualidad considerada un factor de normalidad; el individuo aislado es la anormalidad, la pareja de individuos es la normalidad. Esto es difícil de concebir en castellano, pero fácil para muchas lenguas del mundo, como el idioma chino que concibe el *ying* y el *yang*. Por lo tanto, considerar que los seis sikus urbanos suenen *ch'ulla* implica que ellos

no exhiben su realidad completa, el colectivo, sino solo la mitad porque «suenan como uno».

Hasta aquí llama la atención lo escueto de los discursos aymara y quechua frente al tema de la «afinación». Las tres frases «suena como uno», «suena *q'aima*» y «parece *ch'ulla*» no constituyen postulados elaborados. Esto contrasta con la multiplicidad de discursos en castellano relativos al acto de «afinar». Esto tiene que ver con la facilidad de las lenguas castellana y europeas de nombrar las cosas de cuerdo a sus cualidades esenciales, lo que permite elaborar explicaciones teóricas extensas. Eso ocurre con la teoría musical, que posee bibliotecas completas destinadas a su desarrollo temporal, a sus especialidades, a sus escuelas, etc. En contraste, la música aymara, como en general las músicas del mundo, no se expresa lingüísticamente, no posee tratados ni teorías desarrolladas como explicaciones lógicas. A pesar de que toda música posee estructuras, relaciones y reglas extraordinariamente precisas, ellas se ejecutan durante la performance, pero no necesitan explicarse racionalmente. La excelencia en la ejecución no necesita ser traducida al discurso, sino explicada mediante la acción. Eso sí, lo habitual es que ningún error pasa desapercibido, cualquier falta es percibida y corregida, lo que Arom (2001, p. 205-206) interpreta como una teoría implícita. Por eso las dos referencias, «suena como uno» y «suena *q'ayma*», se refieren al error que comete el otro, el castellano. La ausencia de discursos no obedece a una dificultad de la lengua para ofrecer modos de expresar algo, sino obedece a la ausencia de una necesidad de hacerlo.

De hecho, el concepto «afinar» es castellano y europeo, y no es de extrañar que no exista su equivalente en aymara. El diccionario aymara de Bertonio (1612, p. 28, 259, 315) nos entrega varias fórmulas relativas a la armonía: *mokhla kochu*, armonía de voces o instrumentos; *sicona ayarichi phufatha*, tañer las dichas flautas

[siku] cuya armonía se llama *ayarichi*; *ayarichi*, instrumento como organillos que hacen armonía. También hace referencia a la disonancia con *hakhomallaqui cunca* (disonante voz) que viene de la raíz *hakhomalla* (voz mala) y *hakhomalla* (feo, mal hecho) asociado a *hakhoraatha* (causar asco) (Bertonio, 1612, p. 101, 194, 109), y menciona *Kochu panti, vel. Huakhlififi* (discordar en la música) asociado a *huakhlifitha* (desconcertarse, y también depravarse en su vida y costumbres) (Bertonio, 1612, p.144, 193). Todo esto tiene sentido para el ejemplo de los siku urbanos, pero nada de esto se refiere al valor positivo dado a la disonancia en la *sikuriada* aymara. No sabemos si Bertonio interrogó por lo que conocía, y pasó por alto lo que ignoraba, o si ese valor no tenía expresión lingüística en aymara como ocurre hoy en día.

Como resumen de lo revisado hasta aquí, la relatividad musical nos permite decir en castellano que los *sikuri* aymara tocan «desafinado», de lo cual deducimos que no son buenos músicos. La teoría acústica me permite medir con precisión el grado de dispersión de los sonidos, estableciendo una diferencia estadística entre los sikus urbanos castellanos y los sikus aymara, obedeciendo a una lógica racional científica propia de mi mundo castellano. Por otra parte, el aymara exhibe una lógica que presenta una ausencia de discursos explicativos acerca de las cosas, lo cual obedece a una manera más libre, menos dogmática de concebir la realidad. Esa mayor libertad se expresa por el «unísono denso», la ambigüedad del sonido, el azar presente en el proceso de fabricación de la tropa, en la ejecución y en la inclusión social. La diferencia entre percibir una nota afinada colectivamente, en mi mundo, o una nota *ch'ulla*, es decir, falta de «su otra mitad» en aymara, es mas compleja, porque alude a dos realidades deseables; en aymara lo deseable es un par/dual, en castellano lo deseable es un individuo/solista. Por último, la ausencia de discursos aymara o quechua acerca del tema de este

capítulo revela una relatividad ontológica, que en mi mundo me lleva a concebir la expresión lingüística de la realidad, mientras en el mundo aymara me lleva a concebir una diversidad de expresiones que componen la realidad, siendo la expresión lingüística tan solo una de ellas.

Parte II: relatividad tecnológica

En esta parte establezco una relatividad tecnológica entre dos sistemas, una *sikuriada* y un micrófono. Esto es algo muy diferente a la relatividad lingüística, porque no se trata de discursos sino de usos y funciones atribuidas a una tecnología. Tampoco se trata de dos tecnologías semejantes como sería comparar un siku y un violín, siendo ambos instrumentos musicales. Lo que une a ambas tecnologías es la cadena de producción del sonido, entre el siku que lo produce, y el micrófono que lo transforma y lo entrega al auditor.

En ese sentido, la tecnología del siku está diseñada como una cadena sintagmática de operaciones que se van enlazando, desde: el tubo con su soplado, su sonido, su factura para producir un timbre determinado; la escala musical, dada por la serie de tubos y sus largos relativos; la «media flauta», *ira* o *arka* que se reparten la escala; el siku, que une las dos «medias flautas» y el par de *sikuri*; la «mitad» de la tropa, todos los *ira* o todos los *arkas*, sus diferentes tamaños en relaciones interválicas precisas, su acorde complejo; la «flauta colectiva», ambas «mitades»; y la tropa, ambas mitades y eventualmente tambores u otros instrumentos acompañantes. Esta cadena es obligada; el *sikuri* que toma un *ira* de tamaño *malta* está obligado a trenzar con su par *arka malta*, a integrarse con otros pares del mismo o distinto tamaño, trenzando con la otra «mitad», formando la

flauta colectiva. Se trata de una orquesta igualitaria que baila, produciendo la participación que activa la fiesta colectiva, mezclándose con el público, incitándolo a bailar, haciendo coreografías, recorriendo el lugar moviéndose constantemente. Se trata de un tipo de performance musical participativa, que no persigue como objetivo central lograr un producto musical refinado, sino una experiencia colectiva, inclusiva, comfortable e interactiva. Lo importante es la participación en una comunidad en práctica, en que la igualdad es la tónica, donde músicos y auditores ocupan el mismo lugar, donde el aprendiz aprende del experto a través del juego colectivo y donde la música es el resultado. Performances participativas semejantes las hallamos en las sociedades preindustriales de todo el mundo, formando parte intrínseca de su tejido social. Normalmente se dice que el siku se usa en el contexto de una performance participativa, lo cual es correcto, pero para los efectos de mi análisis me interesa invertir esta noción, y decir que el siku es una tecnología al servicio de la generación de una performance participativa. Parte de mi argumentación va enfocada a reforzar esta idea del siku como una tecnología de la socialización participante e inclusiva.

El micrófono, por el contrario, es una tecnología que está al servicio de una performance presentacional o escenificada, como la que ocurre en un teatro donde hay un escenario, normalmente en alto e iluminado donde actúan los músicos, y una platea normalmente abajo y más oscura donde el público sentado, quieto y en silencio, consume el producto musical.⁴ El objetivo del micrófono es ayudar a obtener este producto

⁴ Las cualidades de la música presentacional o escenificada ocupan casi toda la literatura musicológica. Ver, en especial, Small (1998), Cunha (2016, p. 5), Castelblanco (2018, p. 494), Jardow-Pedersen (2003, p. 98), Mithen (2006, p. 15), Small (1998, pp. 19-38), Ford (2007, p. 170), Brattico, Brattico y Vuust (2018, p. 23).

musical lo más «profesionalmente» posible, limpio, depurado, equilibrado, impecable, ayudado por el recinto, los equipos y los técnicos adecuados. Ese producto está previamente formateado con un programa, temas y duración, y normalmente el público se selecciona por costos como el pago de una entrada, u otros factores. Músicos y auditores están separados físicamente y profesionalmente entre especialistas y legos. El micrófono forma parte de un sistema de amplificación sonora que se impone al auditorio de modo hegemónico, como única opción estilística y formal, de modo categórico. Parte de mi argumentación gira en torno al rol que cumple el micrófono de provocar, con su sola presencia, un tipo de presentación escenificada.

Normalmente la bibliografía supone que el micrófono obedece a la noción de una tecnología transparente o neutra, que se limita a transmitir la realidad, transformando el sonido en ondas eléctricas de acuerdo a las especificaciones técnicas de su diseño, y a las modificaciones de esa realidad controladas por el usuario; nosotros decidimos cuan fuerte se escuchará la música, pero la música permanecerá igual. La tecnología, según esta interpretación, solo sirve para modificar la realidad de acuerdo a nuestra voluntad (Lysloff, 1997, p. 209; Urdaci, 2005; Hernández et al., 2010). La industria musical promueve su uso como un aparato que amplía nuestras posibilidades, señalando las ventajas de cada nuevo modelo. La idea de transparencia tecnológica se ve reforzada por la distancia entre el usuario y el proceso de fabricación del micrófono, en industrias lejanas repartidas en el mundo que utilizan una tecnología altamente especializada, de los cuales al usuario solo le llega el manual de uso. Ese usuario solo se preocupará que las especificaciones técnicas del aparato coincidan con sus necesidades.

En general los musicólogos usamos el micrófono según esta lógica, para hacer grabaciones, las cuales se conciben como

un registro lo más fiel posible a la realidad (Lysloff, 1997, p. 216; Porcello, 2003, pp. 268-283; Turino, 2008, p.76). La idea de tecnología transparente ha llegado a postular que ella es una continuación refinada de la naturaleza, de carácter neutro o invisible.⁵ Esto permite a Hill y Castrillon (2017) considerar al micrófono como una continuidad del oído, suponiendo así un rol natural, biológico y por tanto universal. Esto genera el paradigma del determinismo tecnológico, que naturaliza su uso al punto que decimos que la música «es» un CD (Lysloff, 1997, pp. 207-208; Hernández, 2018).⁶ Apoya este paradigma el proceso expansivo que ha ocurrido con la tecnología electrónica a cada rincón del mundo, y la extraordinaria rapidez de este proceso (Nájera, 2007, p. 8). Se han hecho críticas a la tecnología del sonido respecto a su efecto descontextualizador de la realidad —ver la «esquizofonía» de Schafer (1994) ⁷—, acerca de los efectos negativos del desarrollo tecnológico sobre las masas,⁸

5 Merleau-Ponty (como se citó en Lonnert, 2015, p. 55) considera el uso del instrumento, cuando se hace hábito y no es necesario focalizarlo conscientemente, como una extensión del cuerpo. Harari (2018, pp. 372-373) considera que el reloj reemplaza el ciclo orgánico por uno técnicamente más perfecto y económicamente más productivo.

6 Esto va de acuerdo con la creciente primacía de la cultura científica y técnica que determina el pensamiento social y filosófico actual (Nicolas, 2004), llegando a invertir la lógica entre el original y su reproducción.

7 Este autor describió la «esquizofonía» que produce la tecnocultura acústica al separar cognitivamente la audición de la fuente que produce el sonido, señalando su difusión masiva y sus consecuencias psicológicas.

8 Nájera (2007, p. 2) considera que este desarrollo produce entornos deshumanizados, desideologizados y adormecidos. Giner (2020) discute posturas de «neofatalismo materialista» y su opuesto el «providencialismo tecnológico» optimista, así como los intereses que empujan la producción tecnológica hacia determinados fines.

o respecto a su uso y manipulación,⁹ pero todas ellas aceptan el determinismo tecnológico. Ese determinismo supone que la tecnologización del mundo es inevitable, y por eso se habla, por ejemplo, de «alfabetización digital» a nivel de gobiernos.¹⁰ Esta naturalización del problema supone, con respecto a nuestro tema, que toda persona deba estar capacitada al uso del micrófono, lo que se concibe como una «profesionalización» mínima por parte del usuario para compartir un escenario.

Mi posición es diferente a lo que plantea la «transparencia tecnológica». No tomo como punto de partida el registro de una performance, sino que la performance en vivo, y la transformación que ella sufre por medio del micrófono. Mi modelo de análisis es la *sikuriada* aymara, que supone un no adiestramiento al uso del micrófono. Mi problema es la transformación que sufre esa *sikuriada* cuando se le acopla el micrófono para satisfacer las demandas urbanas de músicas masivas durante una performance «en vivo». Voy a analizar este proceso de transformación considerando tres perspectivas: las relaciones entre el músico

9 El uso por parte de los usuarios y la promoción de tecnologías en base a intereses particulares han sido abordadas en trabajos acerca de internet, donde se ha planteado el diseño creativo de la red de redes (Aibar, 2008, como se citó en Hernández et al., 2010). Ese diseño se refiere fundamentalmente a formas de uso y a la interconexión entre aparatos, dentro de tecnologías lingüísticamente semejantes. Se considera que la tecnocultura es un refinamiento de la lectoescritura (Carvajal y Ulloa, 2005, p. 15), mediada por la reproducción electrónica (televisión, radio, cine) hacia tecnologías más móviles y portátiles (Hernández et al., 2010).

10 En Francia, en 2019, un 20% de la población mayor de 18 años afirmaba «no sentirse cómoda» con internet, pese a lo cual el gobierno piensa lograr el 100% de sus servicios públicos por ese medio, otorgando ayuda para que se eduque digitalmente. Los grandes ganadores de esto son, por supuesto, los gigantes como Google (Brygo, 2020, pp. 24-25).

y el público; las relaciones entre el sonido del instrumento y el de los parlantes; y las relaciones entre el sonido y la sociedad.

En primer lugar, la relación entre el músico y el público se ve directamente transformada por el micrófono; normalmente la mediación que presta el micrófono entre el músico y su audiencia se mide de acuerdo a los servicios de amplificación y su calidad. Mi análisis comienza en sentido inverso, partiendo desde la *sikuriada* en ausencia del micrófono, para luego observar las alteraciones que introduce su presencia. Estas alteraciones afectan cuatro realidades: la distancia entre músico y auditor, la retroalimentación de la orquesta, la disociación entre el sonido que produce el músico y el que escucha el auditor, y el poder de amplificación sonora que otorga el micrófono.

La mayor potencia del sonido que permite el micrófono aumenta drásticamente la distancia entre músico y auditor, pudiendo llegar fácilmente a cientos de metros, dependiendo de los equipos de amplificación. La intensidad sonora aleja al público de los parlantes, distanciándolo del músico. Esto es contrario a la tecnología de la *sikuriada*, diseñada para mezclar sus sonidos con el público. La separación que le impone el micrófono trastoca su performance en otra cosa, por ejemplo, en un «espectáculo folklórico» de carácter escenificado donde esa distancia es deseada, deteriorando la capacidad de la *sikuriada*, en cuanto tecnología, de generar una socialización participante e inclusiva.

La retroalimentación al interior de la *sikuriada* también se ve perjudicada, porque su performance descansa en la relación entre pares *arka* e *ira* que trenzan sus sonidos, entre *sikuri* y *tropa*. Normalmente tocan bailando en un círculo, mirándose. El escenario exige un espectáculo frontal donde el círculo no funciona, porque da la espalda al público y a los micrófonos. Al ponerse en fila mirando hacia el público y a los micrófonos, no pueden mirarse para trenzar, no pueden escucharse mutuamen-

te, no pueden coordinarse con las necesidades del público. La solución es seguir un plan aprendido y preestablecido, en vez de adaptarse a la situación como ocurre en la fiesta ritual. El público, ignorante de la existencia de una performance participativa, concibe al músico como alguien que sigue una partitura, donde la retroalimentación con los otros músicos o con el público no es indispensable. Si bien la retroalimentación entre los músicos y con el público es una constante en las músicas del mundo (Racy, 2004; Solís, 2004; Morford, 2007), su ausencia en la música urbana escenificada no permite al público percibir la pérdida y el empobrecimiento general de la performance.

La disociación entre el sonido que produce el músico y el que escucha el auditor es una situación muy particular y extraña para el *sikuri* aymara, habituado a considerar que su música es lo mismo que el público recibe. Él considera que ejecutar y oír música son parte de una misma cosa, le resulta incomprensible que puedan ser cosas diferentes. Este fenómeno fue nombrado «esquizofonía» por Schafer (1994), designando así un fenómeno que hasta hace un siglo era un absurdo conceptual y biológico, y que hoy en día es lugar común. El *sikuri* aymara se ve sometido a la experiencia esquizofrénica¹¹ de percibir la realidad musical separada en dos partes, la suya y la otra, transformada por los equipos, amplificada, distorsionada, modificada en su timbre, en su dinámica y cambiada de lugar. Esa experiencia afecta su performance. En forma paralela, el público solo escucha esa versión modificada, no conoce la versión producida por el *sikuri*. Si llamamos a la realidad sonora que emerge de la ejecución del músico como el «sonido natural» del instrumento, el que escucha el *sikuri*, y como el «sonido artificial» lo que emerge del parlante,

11 Tomo aquí el significado etimológico de esquizofrenia, que deriva de un término griego que significa «escindir» y «mente» (RAE, 2020).

son dos realidades simultáneas que comparten el mismo espacio y la «misma música», pero escuchadas diferenciadamente por el *sikuri* y el público. Ni la descontextualización ni la esquizofonía son percibidas por los organizadores, ni por el público.

Con respecto al poder de amplificación sonora que otorga el micrófono, es sin duda el factor más destacado asociado a su uso. La potencia que entrega es usada no solo en espectáculos de música popular, sino es aprovechada por políticos, sacerdotes, periodistas y presentadores. El poder de amplificación permite superponerse y cancelar todos los sonidos cercanos, incluso en kilómetros a la redonda si es necesario. En comparación, la *sikuriada*, en tanto tecnología, posee también un gran poder sonoro de hasta 100 decibeles (Arnaud Gérard, comunicación personal, agosto de 2018), teniendo como referencia que 60 dB es el límite urbano permitido. Valverde (2007, p. 340) relata que «el orgullo *sikuri* solía mofarse de los conjuntos latinoamericanos al decir ‘nosotros no necesitamos de la tecnología’», haciendo referencia a la amplificación. Esa intensidad es completamente superada por el volumen artificial de los aparatos de amplificación, cuya potencia supera todo lo conocido anteriormente. Pero el micrófono es un aparato muy sensible a la distancia con el músico, y si este se acerca o se aleja puede provocar variaciones drásticas de intensidad, lo que lo obliga a estar quieto. Esto obliga al *sikuri* aymara a controlar rangos dinámicos según parámetros desconocidos para él, y a mantenerse quieto, contrario a lo habitual. La concentración necesaria para mantener estos parámetros es totalmente ajena a la tecnología de la *sikuriada*. Si el *sikuri* debe compartir micrófono con otro *sikuri*, el «sonido artificial» se aleja del delicado equilibrio tímbrico del «sonido natural», pudiendo llegar al absurdo de recoger solo el *ira*, por ejemplo, destruyéndose la melodía.

Un segundo tipo de transformación es la que se da entre el «sonido natural» del instrumento y el «sonido artificial» producido por el paso a través del micrófono. El micrófono actúa como mediador transformando el «sonido natural» en ondas eléctricas, las que pueden ser modificadas de muchas formas para ser nuevamente transformadas en «sonido artificial». Estas transformaciones dependen de las posibilidades técnicas del equipo y de las elecciones del técnico que lo opera. El *sikuri* aymara ignora todo al respecto, está a merced de técnicos que deciden por él. El «sonido natural» y el «sonido artificial» corresponden a criterios diferentes que pertenecen a personas diferentes. Por ejemplo, la *sikuriada* está diseñada con sonidos medios potentes dado por las *maltas* —flautas de tamaño medio que son las más numerosas—, con bajos producidos por las *sanjas*, y con agudos de los *ch'ulis* que son los más débiles. El técnico habituado a amplificar música popular va a fortalecer los bajos para dar fuerza y los agudos para agregar brillantez, produciendo el efecto contrario. El «sonido natural» es producto de una elección estética que identifica a una comunidad aymara, que el técnico va a alterar sin percatarse, sin que los músicos se alcancen a dar cuenta, y sin que el público tenga idea de lo que está ocurriendo.

Por otra parte, el «sonido artificial» puede contener sonidos normalmente inaudibles como sonidos corporales, respiraciones, carraspeos y toses. Si el *sikuri* se percata de esto, se le produce una autoconciencia bastante extraña acerca de aspectos desconocidos del propio cuerpo, que lo obligan a un ejercicio de autocontrol totalmente ajeno a su práctica. Los golpes, el crujir del piso, el sonido de «acoplamientos», son todas situaciones perturbadoras ajenas a la experiencia del *sikuri*. Todo esto le produce un estado de estrés que se superpone a la tensión y concentración propia de la performance. Este estado es el opuesto

al de la fiesta, donde la música debe fluir de forma agradable y espontánea, como requisito del buen desarrollo de la misma. Para los técnicos y público ese estrés es inadvertido, e incluso la lógica occidental supone que el tocar bajo estrés es algo habitual y necesario dentro de la profesión musical «seria» (ver Judy, 1996, p. 8; Small, 1998, p. 70; Lonner, 2015, p. 79).

Un tercer tipo de transformación tiene que ver con la relación entre el sonido y la sociedad. La *sikuriada* está diseñada para modelar el espacio sonoro de acuerdo a lógicas sociales aymara, siendo la fiesta ritual su referente preferido. Allí, la música es compartida entre la *sikuriada* y su público mediante el movimiento mutuo que produce fenómenos como la polifonía multiorquestal y la perspectiva de escucha, donde el referente es el relativo silencio del entorno cuando no hay fiesta. El micrófono, así como todo el aparataje técnico de amplificación, responde a un diseño para modelar el espacio sonoro de acuerdo a lógicas sociales eurocéntricas, siendo la sala de concierto su referente preferido, donde la performance genera un «producto sonoro», que el micrófono ayuda a desplegar ante los auditores, quienes no intervienen, no participan y no pueden modificarlo.

El silencio es la ausencia de sonido, y no depende del micrófono, pero la sola presencia de este y del equipo sonoro tiende a eliminar la posibilidad de silencio, llenando el tiempo y el espacio con música o locución a gran intensidad. La ausencia de silencio es habitual a la vida urbana, donde se ha olvidado el ambiente natural (Harari, 2018, pp. 372-373; Ingold, 2018, p. 109). El contraste que ocurre entre la fiesta ritual, en la cual la *sikuriada* impone su marca sonora acompañada de petardos, tiros de dinamita y gritos, y el silencio habitual contra el cual se recorta es muy notorio. El día de fiesta se marca así en el calendario anual con su exceso de sonidos, pero también con el manejo de ciertos momentos iniciales en que se habla en

susurros y apiñados, como me ha tocado presenciar en diferentes contextos de fiesta, los cuales son ajenas a toda nuestra experiencia urbana del sonido. El manejo del silencio es ajeno a nuestro medio, donde la tecnología mecánica invade todo con su intenso ruido.¹²

El micrófono está hecho para la inmovilidad, lo que obliga al músico a la absoluta quietud, como queda dicho más arriba. Esto impide la actividad de la *sikuriada* como fuerza centrípeta hacia el baile comunitario, que funciona por contacto de cuerpos y movimientos orgánicos, y lo transforma en un incentivo que solo emerge de los parlantes, incitando a bailar desde un ritmo a gran volumen, como en una discoteca. Esta fórmula no favorece a la *sikuriada*, cuyo ritmo es mucho menos directo, impulsivo y nítido que el de un conjunto urbano de cumbia o de rock, por ejemplo.

La transformación mayor, sin embargo, ocurre en una dimensión inimaginable para el auditor urbano que desconoce las fiestas rituales andinas. En ellas se encuentran varias *sikuriadas* que entablan una competencia sonora, tocando todas al mismo tiempo pero evitando coincidir en sus pulsos, generando una polifonía multiorquestal.¹³ El complejo e intenso escenario

12 García Castilla (2017, p. 11) argumenta que el concepto de contaminación acústica «separa artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana», naturalizando así este fenómeno a nivel planetario.

13 Estas batallas sonoras son llamadas *atipanakuy* en Potosí (Gérard, 2002) y en la isla Taquile en el Titicaca (Bellenger, 2007, p. 120), *contrapunteo*, *topeaduras*, *batalla sonora* entre los *sikuri* (Ávila, 2012; Ajata y Zanga, 2013, p. 44), y se asocian al concepto de *Tinku* o pelea ritual (Platt, 1976, pp. 17-18; Baumann, 1996, p. 48; Fernández, 2018, pp. 284-285). También se dan como *competencias* entre los bailes chinos del Aconcagua (Pérez de Arce, 2017). Para una descripción de polifonía multiorquestal en fiestas de chino de Chile central, ver Pérez de Arce (1996).

sonoro que emerge de esta situación produce texturas sonoras muy complejas, de gran extensión espacial y de gran duración, en continuo cambio, basado en el azar, todo lo cual provoca una situación de perspectivismo de escucha. Este perspectivismo de escucha es una cualidad que presentan en general las fiestas rurales altiplánicas y surandinas, que consiste en la posibilidad de negociar infinitas posiciones de escucha en cada momento de la performance de una fiesta, de acuerdo a las posiciones relativas de cada uno de los oyentes y cada una de las fuentes sonoras, y al movimiento de cada una de ellas. Las posibilidades son infinitas: por ejemplo, puedo acercarme a escuchar una flauta particular, puedo escuchar la compleja relación polirítmica y polifónica que se produce entre dos *sikuriadas*, o escuchar desde lejos el conjunto complejo de superposiciones entre muchas *sikuriadas* en el descampado de un cerro, o lo mismo entre las estrechas calles del pueblo con mucha reberverancia y eco. Todas estas posibilidades las negocia cada auditor, cada músico y cada asistente a la fiesta de modo diferente, generando un perspectivismo que impide que dos participantes coincidan en lo que escuchan.

Cuando hay un micrófono nada de esto es posible, porque el lugar, el escenario, el entorno, la dinámica, las relaciones entre las partes quedan rigidizadas y fijas. El sonido entra por portales únicos, fijos, predeterminados como lo son los micrófonos, y sale desde un solo lugar fijo que son los parlantes. Todo está diseñado para producir un «objeto sonoro», que es lo opuesto al perspectivismo de escucha. El público y el músico urbano, ignorantes del perspectivismo de escucha, no lo echan de menos; además, el concepto de competencia sonora no solo es desconocido como valor, sino asociado a «descoordinación» musical y evitado. Por lo tanto, esta transformación por lo general no es percibida y ni siquiera pensada como posibilidad.

Conclusiones

En la primera parte he presentado un conjunto de situaciones que me permiten formular una relatividad musical respecto a la definición lingüística del fenómeno que yo llamo «afinar», al cual un *sikuri* aymara le otorga un valor exactamente opuesto al mío. Analizar este problema me significa remontar una serie de dificultades propuestas por mi forma de pensar. Una de ellas es la diglosia impuesta por el colonialismo, otra es la relatividad lingüística impuesta por la estructura gramatical de la lengua, otra es la inexistencia de expresiones lingüísticas para ciertas realidades impuestas por la práctica, y otra es la utilización de categorías absolutas impuestas por la lógica eurocéntrica.

La diglosia nos hace creer que nuestro pensamiento castellano es el único verdadero, negando el pensamiento aymara siquiera como posibilidad. Esto distorsiona la realidad lingüística a favor del castellano, que el aymara está obligado a conocer, pero no a la inversa, ya que el hablante castellano no está obligado a conocer al aymara. La diglosia refuerza el marco colonialista que permite pensar que el mestizaje ha borrado las diferencias entre «indígenas» y «no indígenas», porque todo indígena conoce la cultura occidental, pero oculta que casi ningún «occidental» conoce el mundo indígena, es decir, ha habido mucho menos mestizaje en sentido contrario.¹⁴

La relatividad lingüística nos dificulta el saber diferente al de nuestra lengua castellana, y lo mismo le ocurre al hablante aymara. Gracias al método del «espejo aymara» (Mendoza 2015), podemos remontar esta dificultad y percibir la relati-

14 Como ejemplo, la *sikuriada* ha penetrado la realidad urbana de Latinoamérica en las últimas décadas, pero manteniéndose en un nicho bastante restringido, con poca presencia en la industria cultural. Ver Castelblanco (2014).

dad de mi propia lengua, al apreciar las sutiles combinaciones «gastronómicas» de los sonidos de la *sikuriada*, o al descubrir que los aymara tienen muchas formas de expresar aquellos que nosotros solo conocemos con la palabra «afinación». Pero esto nos enfrenta al otro problema, esta vez de orden comunicacional, porque la expresión lingüística del problema «afinación» ocurre en castellano, porque en aymara no se habla ese tema, solo se ejecuta. Se trata de una diferencia entre el conocimiento teórico que nombra ese fenómeno, y el conocimiento práctico que lo realiza como acto. El aymara, al actuarlo, se abre a otras explicaciones que están en el cuerpo, en los movimientos, en la sinestesia, entrelazados a la vida misma, donde el sonido es solo parte de un continuo. La explicación lingüística, en cambio, queda reducida a un estrecho margen de posibilidades. Nuestra tendencia a reducir la realidad al discurso lógico nos hace creer que esta teorización es más importante que hacer música, y que hacer correctamente algo, respecto a un «original», es más importante que hacer que la música fluya con cierto «sabor», algo frecuente en los ensayos urbanos donde se detiene la música para explicar «como debe ser». La música posee aspectos no lingüísticos que normalmente son invisibles al discurso. Nuestra lógica omite eso, y supone que hay conceptos absolutos, no comparables, excluyendo los saberes aymara que no coinciden, como el «unísono denso», pensar que un instrumento son dos flautas, concebir que el músico no controla todo su discurso musical, sino que la caña y el tubo colaboran. La conclusión parecería ser que nuestra actitud ante la música está demasiado regulada por conceptos *a priori*, o pre-juicios que impiden que emerjan ciertas libertades que el aymara aprovecha.

En la segunda parte analicé lo que sucede cuando a la *sikuriada* se le añade un micrófono, considerando que ambas son tecnologías orientadas a la relación con el público. Esto nos lleva

a considerar que existe una relatividad tecnológica, en cuanto el uso de dos tecnologías elaboradas por sociedades lingüísticamente muy diferentes, llevándonos a diferentes realidades. Esto es contrario a la idea de la «tecnología transparente» que usamos para concebir el micrófono.¹⁵ El micrófono nos guiará hacia una performance musical escenificada, mientras la *sikuriada* nos guiará a producir una performance participativa. El micrófono produce ciertas reacciones de vergüenza, susto, rechazo y timidez que inhiben la expresión, mientras la *sikuriada* incentiva la familiaridad, el encuentro, la empatía, la colectividad, sociabilidad, colaboración, complementación, integración y cercanía. Mientras el mal uso del micrófono se concibe como falta de preparación, el mal uso del siku se acepta como parte de la libertad participativa.

Por el contrario, generalmente basta que se arme una *sikuriada* y emerja un ámbito de fiesta compartida, de compañerismo y alegría. Parafraseando a Arturo Escobar,¹⁶ podemos decir «denme una *sikuriada* y haré surgir un mundo relacional recíproco, dual, complementario y horizontal», o bien «denme un micrófono y haré surgir un mundo jerárquico, estratificado, especializado, individualista». El desconocimiento habitual del estilo performático participativo por parte del público urbano impide observar la relatividad tecnológica y las opciones respecto a la performance

15 No hay que confundir esto con la pluralidad de identidades producidas por la modernidad posmoderna (Nicolas, 2004), un fenómeno muy distinto a la pluralidad lingüística.

16 Arturo Escobar (2016, pp. 128-129), hablando metafóricamente, dice «denme una casa urbana y levantaré un mundo de individuos descomunalizados, separados del mundo natural», y en contraposición «denme una maloca (casa comunal de los indígenas amazónicos) y levantaré un mundo relacional», que incluye interrelaciones profundas entre humanos y no humanos.

participativa.¹⁷ El análisis hecho hasta aquí parece indicar que basta con instalar un micrófono para impedir que ocurra una presentación participativa. Esto plantea un problema, porque en nuestra sociedad se parte de la premisa de que cualquier reunión masiva requiere de micrófonos, y con eso se van clausurando las posibilidades de tener esa experiencia directa, biológica, corporal, de relacionarse participativamente entre iguales. El micrófono otorga el control a una sola persona e impone su voz, erosionando así la capacidad co participativa de la comunidad. De modo que podemos concluir que la tecnología no solo sirve para resaltar ciertos usos, sino para ocultar otros. Esto no ocurre por una cualidad intrínseca de la tecnología del micrófono, sino porque actúa en combinación con otras tecnologías como las salas de concierto y las partituras, con actitudes de quietud de músicos y público, todo lo cual se orienta hacia una performance escenificada. Lo mismo ocurre con la *sikuriada*, cuando forma parte de una fiesta ritual. Esto nos llevaría a discutir cuales son los límites de una tecnología, cuestión que sobrepasa los límites de este capítulo. Pero, sin necesidad de esa discusión, podemos

17 Es tanto el desconocimiento que incluso se llega a confundir la performance participativa con un concierto de rap donde el músico logra una buena conexión con su público a través del micrófono (Manabe, 2013); es decir, se confunde la participación de uno hacia muchos con la participación entre muchos. También se hace alusión a la participación de las «nuevas tecnologías», como internet, que permiten un consumo multidireccional, transformando a los consumidores en agentes activos (Gonzalvo, 2011). En este caso, la agencia es mediada por los aparatos, es decir, la participación entre muchos actores está definida por las potencialidades de estos y no por la interrelación entre sujetos. La performance participativa es tan ajena a la vida urbana que en Santiago las *sikuriadas* deben conquistar y defender constantemente sus lugares (como el Cerro Blanco) y sus tiempos (como el 22 de noviembre, día de santa Cecilia) para poder practicar esa experiencia, y lo mismo ocurre en todas las ciudades con las plazas y lugares públicos y con los tiempos de ensayo.

observar que la *sikuriada*, para lograr su objetivo de crear sociabilidad participativa, ha debido evitar el micrófono, y solo así ha podido generar un espacio y un tiempo participativo.¹⁸ La consecuencia de esto es que la *sikuriada* queda en los márgenes de los circuitos comerciales de la industria cultural.¹⁹

La conclusión es que no existe una «transparencia tecnológica», ya que toda tecnología conduce a su usuario a un panorama pre-determinado. Esto se puede ver en otros artefactos tecnológicos, como la máquina fotográfica, que se supone «reemplaza» al ojo, es decir, que no obedecería a parámetros culturales sino biológicos y «universales» para captar la realidad visible. Sin embargo, la imagen «realista» de la fotografía la podemos rastrear en toda la historia visual de Europa, desde el hiperrealismo del siglo xx, en la pintura romántica, en la perspectiva renacentista, y más atrás en pinturas y mosaicos de tiempos romanos, e incluso en el increíble realismo de las cavernas paleolíticas. Esa lógica de representaciones visuales de la realidad no la encontramos fuera de Europa, ni en Asia, Oceanía, África o América, donde se han escogido otras formas de representación visual de la realidad. Esto implica que la cámara fotográfica es muy eficiente para la cultura que la creó, pero puede ser muy opaca para otra cultura, y que los supuestos parámetros biológicos y universales no son sino una proyección de la realidad desde un relativismo lingüístico.

18 Aparte de actuar en ambientes donde no existen micrófonos, hay *sikuriadas* que cuando les toca actuar en escenario, bajan mezclándose con el público y haciéndolos bailar (Pérez Miranda, 2016). Algo similar ocurre con el «tambo», un espacio generado por los *lakita* del norte de Chile para lograr un ambiente festivo que elimina la separación entre espectáculo y público.

19 Una consecuencia de esto es lo que me comentaron varios *sikuri* de Lima respecto a que la *sikuriada* era la peor pagada de las orquestas en espectáculos y eventos urbanos.

Esta conclusión nos enfrenta al «determinismo tecnológico» que se plantea como opción única del desarrollo cultural futuro, a verlo como una proyección eurocéntrica. Pero, simultáneamente, la dispersión planetaria de la tecnocultura, su enorme nivel de penetración y la rapidez del proceso parecen indicar que se trata de un fenómeno sistémico que llegó para quedarse. Esto último no confirma el determinismo tecnológico, sino solo su presencia. A través de este capítulo no planteo negar la tecnología, como lo hicieron los ludistas hace siglos, sino desmitificar su rol «transparente» y demostrar que su presencia clausura modos culturales que no debieran desaparecer. La desaparición acelerada de sistemas culturales, lenguas, especies y ecosistemas en las últimas décadas debe ser enfrentada en muchos frentes simultáneos, y el «determinismo tecnológico» es uno de ellos, junto con el concepto de «analfabetismo digital» que alienta a la desaparición forzada de formas culturales, sin proponérselo, porque no las percibe.

Podemos considerarlo como parte del proceso «civilizatorio» llevado a cabo por la colonización del mundo, que implica nuestra dependencia de los centros que producen (Cabello, 2010), donde la tecnología cumple el rol de «transmitir autoridad, orden, subordinación, supraordinación, privilegio, poder y recursos escasos» (Gherardi, 2018). Hasta ahora las tecnologías electrónicas modernas están asociadas al mundo occidental, al mundo capitalista, al lugar de la macroeconomía, la ciencia y el estado (Palominos et al., 2009, p. 17), y expandida al mundo como industrialización y globalización. Ellas comparten el concepto de «artificial», en el sentido de «artificio» que une el arte con el oficio para crear objetos según leyes diferentes a las existentes en la naturaleza, que es uno de los viejos sueños de las culturas eurocéntricas. La rueda, inexistente en el mundo natural, ha sido considerada por Europa un hito principal en la

evolución humana, que llevaría luego hacia el desarrollo de la «máquina»,²⁰ dando así comienzo a la civilización, y a la historia (Urdaci, 2005). Comparte la idea de una naturaleza separada del hombre, de un antropocentrismo que nos permite explotarla (Nicolas, 2004; Urdaci, 2005).²¹ Conlleva la idea de «esquizofonía» sonora, de descontextualización de la realidad propia del análisis particularista y fragmentario de la ciencia.²² Los argumentos evolucionistas eurocéntricos colocaron la tecnocultura como el futuro inevitable de la humanidad, como parte de la utopía de la globalización homogeneizante (Gruzinski, 2007), naturalizada como parte del proceso de hegemonía colonialista (Clifford, 1986, p. 112; Susz, 2005, p. 274; Groh 2006, p. 39; Palominos et al., 2009, p. 70; Williams, 2012, pp. 58-59). El micrófono, como otras tecnologías, apoya el dominio social por parte de un individuo, y por eso es usado por políticos, curas o comunicadores.²³

20 Encontramos «máquinas», artefactos artificiales mecánicos, desde la Grecia Clásica, en un desarrollo sostenido y creciente hasta hoy (Molina y Ranz, 2000, pp. 32-66, 107).

21 El antropocentrismo, que considera el hombre como centro de la realidad, y la naturaleza a su servicio, posee raíces griegas e israelitas, y continúa hasta la actual noción extractivista del neoliberalismo económico (Harari, 2018, p. 236; Huenchumilla, 2015). La tecnología es concebida como «procedimientos técnicos para arrancar de la naturaleza sus 'secretos' con el fin de dominarla y explotarla» (Hadot, 2004, como se citó en Cavalcanti-Schiel, 2007, p. 2).

22 El proceso de fragmentación de la realidad para poder analizar sus partes por separado tiene orígenes griegos, y fue luego fomentada por Hegel, Kant, Newton y Descartes, (Jiménez, 2013, p. 256). Sus orígenes los podemos rastrear en la escritura alfabética basada en fonemas separados, sin significado propio (De Kerkove, 1999, pp. 5-62, 131, 224-229; Gary y Watt, como se citaron en Urton, 2003, p. 42).

23 Esto lo he detectado innumerables veces, incluso cuando la tecnología atenta contra la performance: en vigilias de canto a lo divino en Chile central,

Todos estos procesos hegemónicos han estado siendo revisados y criticados cada vez con mayor frecuencia, y este capítulo aspira a ser parte de esa revisión necesaria. El caso particular que he analizado de relativismo musical, el de una *sikuriada* aymara enfrentada a otra *sikuriada* urbana, o enfrentada a un micrófono, nos enfrenta a distintos casos de hegemonía que distorsiona la realidad de diversos modos. La relatividad lingüística nos hace ver en el «otro» cosas que solo existen en nosotros. El conocimiento teórico nos induce a buscar en el «otro» cosas que solo nosotros buscamos. Nuestra lógica abstracta busca en el «otro» absolutos que solo nosotros construimos. Del mismo modo, la tecnología del micrófono impone la lógica de su fabricante y de sus usuarios a la *sikuriada* aymara, exigiéndole comportarse dentro de una performance presentacional, opacando su rol socializante. Pero todo este panorama se puede concebir de otro modo, observándolo como un sistema ecológico; tal como se ha descrito la ecología lingüística,²⁴ podríamos imaginar una ecología tecnológica. La tecnología aymara nos puede ayudar a pensar un sistema que está al servicio de aspectos sociales como la amistad y el trenzado de melodías, que se sale de la lógica de las máquinas, los sistemas de industrialización, las fábricas o la importancia económica con que asociamos normalmente toda

cuando el micrófono deteriora los sonidos y su equilibrio, y con ello el ritual completo, todos los cantores están por lo general de acuerdo en que es mejor usar micrófono para que «escuche la gente». En nuestro grupo La Chimuchina hemos optado por no usar micrófonos, para no perder aspectos que no solo atañen a lo sonoro sino a lo social, emocional y comunicacional, pero nunca he conocido un discurso de los *sikuri* en esa dirección.

24 La ecología lingüística ha sido postulada por Miyaoka (2001) como «ecosistema linguocultural», y por Krause (2001) que lo llama «logófera», y ha sido definida como un sistema de equilibrio entre lenguas previo al monolingüismo inglés promovido por la globalización.

tecnología. Esto nos abre posibilidades de negociación entre seres humanos y la naturaleza, como cuando los *luriri* respetan el rol de la caña como un ser vivo al construir el instrumento (ver Beaudet, 1997, p. 20; Pérez de Arce 2007). Se trata de una tecnología situada, local, que forma parte del lugar, y en ese sentido es una tecnología ecológica ocupada durante siglos por las sociedades aymara, quechua y chipaya, entre otras, que están basadas en complejos sistemas sociales de integración ecológica con el medioambiente.²⁵ A diferencia de la tecnocultura, la *sikuriada* no se propone controlar o dominar, sino lo contrario; generar vínculos horizontales, participativos, socializar.

Este modo de observar la tecnología permite explicar la relación hegemónica que asocia el micrófono a las clases sociales dominantes, cosmopolitas, conectadas con el primer mundo, de donde proviene esa tecnología, mientras la *sikuriada* se vincula más con clases populares e indígenas, que es de donde proviene. Ambas tecnologías son útiles y necesarias, del mismo modo que ambas lenguas, castellano y aymara, son útiles y necesarias, pero deben poder ser consideradas complementarias en un sentido ecológico, cumpliendo roles diferenciados y ocupando nichos separados de la realidad. La tecnocultura, hija de una cultura expansionista, ha intentado ocupar todos los nichos de la realidad —físicos, mentales, sensibles— implantando relaciones jerárquicas de poder. Para jugar un rol ecológico, ella debe respetar los nichos en que operan otras tecnologías, y primero que nada debe reconocer esas otras tecnologías. Si esto ocurre, la tecnocultura electrónica y su colonización del mundo puede ser vista como algo semejante al uso del fuego, que hace miles

25 No ocurre lo mismo con otros *sikuri*, como los *lakita* chilenos que producen flautas con tubos industriales plásticos, cambiando la relación ecológicamente situada por otra cosmopolita.

de años inauguró nuevas rutas evolutivas a la especie humana. El micrófono impide uno de los principales fundamentos de sociabilidad que han existido en la historia de la humanidad, como es la performance participativa. Es allí donde deberíamos enfocar la atención acerca del rol sistémico de las tecnologías en general, para frenar los procesos de hegemonía que han venido deteriorando la realidad en aras de una monocultura. Este capítulo se ha orientado hacia entregar algunas pistas para pensar esa necesaria relativización del mundo.

El siguiente paso es dejar de imaginar al micrófono como una tecnología que permite un manejo de corrientes eléctricas pertenecientes a corrientes colonizadoras y a corrientes de pensamiento eurocéntricas globalizadas, y comenzar a imaginarlo como parte de una red de corrientes eléctricas que dialogan con las corrientes ecológicas que entrelazan la vida. La biósfera, las lenguas y las tecnologías deben dialogar entre sí en el siglo XXI. De ese equilibrio está dependiendo el futuro del planeta.

Agradecimientos

Quiero agradecer a las esclarecedoras conversaciones que tuve en La Paz con Cergio Prudencio, con Javier Mendoza, Víctor Colodoro, Víctor Hugo Gironde; en Potosí con Arnaud Gérard, Luis Copa, Marcos Clemente; y con los muchos amigos en Chile, Bolivia y Perú que prefiero no nombrar por dejar alguno fuera, que me han entregando su experiencia como *sikuri*. También a quienes me han ayudado a la experiencia de trenzar sonidos, La Chimuchina, Apasa, Tupak Katari (Santiago), Lakitas de Colina (Colina), Muyuj Waira y Comunidad de Comunidades (Potosí), y tantos otros que me han aportado, a veces sin saber, a pensar un mundo mejor.

Referencias

- AJATA, CARLOS. Y ZANGA, AMÉRICA. (2013). Música, discriminación e ideología. En *Reunión anual de Etnología 26, Tomo II* (pp. 33-48). La Paz: Museo Nacional de Etnología y Folklore.
- AROM, SIMHA. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 203-232). Madrid: Editorial Trona.
- ÁVILA, BRAULIO. (2012). ¿Cuerpo de cuerpos?: la experiencia de la etnocorporeidad en la música de lakita. En *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Rosario: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas (SNP).
- AVILA, BRAULIO. Y PADILLA, FRANCISCO. (2002). *Lakitas en el aula* [Tesis de pregrado]. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- BAUMANN, MAX PETER. (1996). Escuchando la voz de los pueblos indígenas. La música tradicional como política del encuentro intercultural. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 2.
- BEAUDET, JEAN-MICHEL. (1997). *Souffles d'Amazonie*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- BERTONIO, LUDOVICO. (1984 [1612]). *Vocabulario de la lengua aymara*. Barcelona: Ediciones Ceres.
- BORRAS, GÉRARD. (1998). «Poco varía»: le sésame de l'organologie aymara. En *Musiques d'Amérique Latine*. Cordes du ciel: CORDAE / La Talavera.
- BRATTICO, PAULI., BRATTICO, ELVIRA. Y VUUST, PETER. (2018). Global Sensory Qualities and Aesthetic Experience in Music.

- En *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure* (pp. 21-33). Lausanne: Frontiers Media.
- BRYGO, JULIEN. (2020). Trabajo, familia y wifi. *Le Monde Diplomatique* (pp. 24-25). Edición chilena Año XX, N°218. Santiago.
- CABELLO, ROXANA. (2010). Pliegues en la tecnocultura. *Question/Cuestión*, 1 (28).
- CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE. (2004 [2003]). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CARVAJAL, GIOVANNA. Y ULLOA, ALEJANDRO. (2005). Jóvenes, cultura escrita y tecnocultura. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 3 (6), 15-70.
- CASTELBLANCO, DANIEL. (2018). Sikuris altiplánicos, regionales y metropolitanos: revisión de un esquema de clasificación. En C. Sánchez Huaranga (Ed.), *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____. (2016). *Sikuriando melodías de tiempos lejanos: los sikuris cosmopolitas y la vigencia de «lo andino» en Bogotá, Santiago y Buenos Aires* [Tesis de doctorado]. Georgetown University.
- _____. (2014). Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, 265-282.
- CAVALCANTI-SCHIEL, RICARDO. (2007). Las muchas naturalezas en los Andes. *Periferia*, 7 (2), 1-11.
- CLIFFORD, JAMES. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Los Angeles: University of California Press.

- CONNELL, JOHN. Y GIBSON, CHRIS. (2001). *Sound tracks: popular music, identity and place*. London: Routledge.
- COX, ARNIE. (2006). Hearing, Feeling, Grasping Gestures. En A. Gritten y E. King (Eds.), *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate Publishing Company.
- CUNHA, ROSEMYRIAM. (2016). A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 20, 1-20.
- DE KERKOVE, DERRICK. (1999). *The skin of culture*. Barcelona: Gedisa.
- DOBSON, MELISSA. Y GAUNT, HELENA. (2015). Musical and social communication in expert orchestral performance. *Psychology of Music*, 43 (1), 24-42.
- DOCKENDORFF, CECILIA. (2008). Lineamientos para una teoría sistémica de la cultura: la unidad semántica de la diferencia estructural. En *La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista*. México: Universidad Autónoma.
- DUCROT, OSWALD. Y TODOROV, TZVETAN. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno argentina editores.
- ESCOBAR, ARTURO. (2016). *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca.
- FERNÁNDEZ, FRANCISCA. (2018). Memorias en resistencia: festividades y ritualidades andinas en Santiago de Chile. *Athenea*, 18 (1), 269-291.
- FORD, ANDREW. (2007). Writing Good Sense about Music: The Art of Listening. En M. Kartomi y K. Dreyfus (Eds.), *Growing*

Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World.
Melbourne: Lyrebird Press

- GARCÍA CASTILLA, JORGE. (2017). Musicología musical: la música y el sonido como medios de investigación crítica. *El oído pensante*, 5 (1), 1-25.
- GARCÍA, MIGUEL. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Del Sol.
- GÉRARD, ARNAUD. (2002). Atipanakuy. En Jatun Ayllu [Artista], *P'otojsimanta* [CD folleto]. Asociación Kausasun. Potosí.
- _____. (1999). *Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia* [Informe de investigación]. Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.
- GHERARDI, SILVIA. (2018). Tecnocultura: cómo la tecnología transforma el ámbito laboral. *Reason Why*.
- GINER, SALVADOR. (2000). *Tecnocultura, saber y mudanza social*. http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_331/a_4208/4208.html
- GONZALVO, LORENA. (2011). *Tecnocultura, la cultura vista desde las nuevas tecnologías*. <https://www.onegolive.com/tecnocultura-la-cultura-vista-desde-las-nuevas-tecnologias/>
- GROH, ARNOLD. (2006). Globalisation and indigenous identity. *Psychopatologie africaine*, 33 (1), 33-47.
- GRUZISNKI, SERGE. (2007). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- HARARI, YUVAL NOAH. (2018 [2013]). *De animales a dioses, breve historia de la humanidad*. Santiago: Debate.
- HARNISH, DAVID. (2004) «No, Not 'Bali Hai'!»: Challenges of Adaptation and Orientalism in Performing and Teaching Balinese Gamelan». En T. Solis (Ed), *Performing Ethnomusi-*

- cology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley: University of California Press.
- HERNÁNDEZ, MARIO., ARCIGA, BLANCA. Y GARCÍA, VERÓNICA. (2010). Tecnologías culturales, entornos comunicacionales y la reconfiguración del sujeto. *Sinéctica*, 34.
- HERNÁNDEZ, M. (2018). Los medios digitales moldean la escucha [Presentación en conferencia]. En *Coloquio modos de escucha: abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido*. Ciudad de México, Facultad de Música UNAM.
- HILL, JONATHAN., Y CASTRILLON, JUAN. (2017). Narrativity in Sound: A Sound-Centered Approach to Indigenous Amazonian Ways of Managing Relations of Alterity. *El oído pensante*, 5 (2), 1-30.
- HUENCHUMILLA JARAMILLO, FRANCISCO. (2015). *Propuesta al gobierno respecto de la situación de la región de la araucanía*. Documento de trabajo disponible en: <http://www.proarauca.com/wp-content/uploads/2015/08/Propuesta-Francisco-Huenchumilla.pdf>
- INGOLD, TIM. (2018 [2015]). *La vida de las líneas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- JARDOW-PEDERSEN, MAX. (2003). *Manual de etnomusicología*. Etnomax.
- JIMÉNEZ, JULIO. (2013). *Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo* [Tesis de doctorado]. Universidad Politécnica de Valencia.
- JUDY, PAUL. (1996). Life and work in symphony orchestras: an interview with J. Richard Hackmann. *Harmony*, 2 (1), 1-13.

- KEIL, CHARLES. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 261-272). Madrid: Editorial Trona.
- KISLIUK, MICHELLE. Y GROSS, KELLY. (2004) What's the «It» That We Learn to Perform?. En T. Solis, T. (Ed.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. California: University of California Press.
- KRAUSE, MICHAEL. (2001). Mass language extinction and documentation: the race against time. En O. Sakiyama y S. Sakiyama (Eds.), *Endangered languages of the pacific rim. Lectures on endangered languages: 2, from Kioto Conference 2000*. Suita: Osaka Gakuin University.
- KUNIKE, HUGO. (1912). Musikinstrumente aus dem alten Michoacán. *Baessler-Archiv*, 2 (5-6), 282-284.
- LEMAN, MARC. (2010). Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning. En R. Godøy y M. Leman (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
- LONNERT, LIA. (2015). *Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning Lund University* [Tesis de doctorado]. Malmö Academy of Music.
- LYSLOFF, RENE. (1997). Mozart in mirror shades: Ethnomusicology, technology, and the politics of representation. *Ethnomusicology*, 41 (2), 206-219.
- LYSLOFF, RENE. Y GAY, LESLIE. (2003). Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century. En R. Lysloff y L. Gay (Eds.), *Music and Technoculture*. Middletown: Wesleyan University Press.

- MANABE, NORIKO. (2013). Music in Japanese Antinuclear Demonstrations: The Evolution of a Contentious Performance Model. *The Asia-Pacific Journal*, 42 (3).
- MARCUS, SCOTT. (2004). Creating a Community, Negotiating Among Communities: Performing Middle Eastern Music for a Diverse Middle Eastern and American Public. En T. Solís (Ed.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Los Ángeles: University of California Press.
- MENDOZA, JAVIER. (2015a). *El Espejo Aymara; ilusiones ideológicas en Bolivia*. La Paz: Plural.
- _____. (20 de julio de 2015b). Javier Mendoza, el espejo y los idiomas. *Correo del Sur*.
- MITHEN, STEVEN. (2006). *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge: Harvard University Press.
- MIYAOKA, OSAHITO. (2001). Endangered languages: the crumbling of the ecosystem of language and culture. En O. Sakiyama y S. Sakiyama (Eds.), *Endangered languages of the pacific rim. Lectures on endangered languages: 2, from Kioto Conference 2000*. Suita: Osaka Gakuin University.
- MOLINA, RADAMÉS. Y RANZ, DANIEL. (2000). *La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad*. Barcelona: Paidós.
- MORFORD, JAMES. (2007). *A Study of the Pedagogy of Selected Non-Western Musical Traditions in Collegiate World Music Ensembles* [Tesis de magister]. West Virginia University.
- MORIN, EDGAR. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

- _____. (2010). Complejidad restringida, complejidad general. *Revista Estudios*, 93 (7).
- _____. (2006). *El Método III. El Conocimiento del Conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- MUJICA, RICHARD. (2014). Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo xx. *Arqueoantropológicas*, 4 (4), 161-193.
- MYERS, HELEN. (2001). Etnomusicología. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trona.
- NÁJERA, MATÍN. (2007). Tecnocultura y brecha digital». En *Actas XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.
- NETTL, BRUNO. (2001 [1992]). Últimas tendencias en etnomusicología. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trona.
- NICOLESCU, BASARAB. (1996). *La transdisciplinariedad, manifiesto*. Ciudad de México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- NICOLAS, MIGUEL. (2004). Tecnocultura y juventud en la comunicación publicitaria. *Razón y palabras*, 39.
- OSORIO, SERGIO. (2012). *Ciencias de la complejidad, pensamiento complejo y conocimiento transdisciplinar. Re-pensando la humana conditio en un mundo tecnocientífico*. Bogotá: Universidad Militar Nueva Granada.
- PALOMINOS, SIMÓN., FARIÁS, ELÍAS. Y UTRERAS, GONZALO. (2009). *Música en tensión; producción simbólica en tiempos de globalización*. Santiago: Lom.

- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ. (2017). Bailes chinos y su identidad invisible. *Revista Chungará*, 49 (3), 427-443.
- _____. (2007a). *Música Mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- _____. (2007b). El guitarrón chileno y su armonía tímbrica. *Resonancias*, 21, 23-55.
- _____. (1996). Polifonía en fiestas rituales de Chile Central. *Revista musical chilena*, 50 (185), 38-59.
- PÉREZ MIRANDA, LAUTARO. (2016). *Tensiones entre concepciones musicales en la práctica del Siku en Buenos Aires: El caso de la Banda de Sikuris de IMPA* [Manuscrito].
- PLATT, TRISTÁN. (1976). *Espejos y maíz; temas de estructura simbólica andina*. CIPCA.
- PORCELLO, THOMAS. (2003). Tails Out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music Making. En: R. Lysloff, L. Gay y A. Ross (Eds.), *Music and Technoculture*. Middletown: Wesleyan University Press.
- RAE. (2018). Afinar. En *Real Academia Española*. Recuperado en RAE. (2020). tecnología / máquina / artificio / artefacto / esquizofrenia. En *Real Academia Española*. Recuperado en
- RACY, ALI. (2004). Can't Help but Speak, Can't Help but Play»: Dual Discourse in Arab Music Pedagogy, Interview with Ali Jihad Racy by Scott Marcus and Ted Solís. En T. Solís (Ed.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Los Ángeles: University of California Press.
- REIJONEN, OLLI. (2017). *Lost Batucada: The Art of Deixa Falar, Portela and Mestre Oscar Bigode* [Tesis de doctorado]. University of Helsinki.

- REYBROUCK, MARK., EEROLA, TUOMAS. Y PODLIPNIAK, PIOTR. (2018). Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure». *Frontiers in Psychology* 9, 113.
- RODRÍGUEZ, OLGA. (2011). Identidad i territorio del pueblo Huarpe, culturas surandinas Huarpes y Diaguitas. En *Actas congreso binacional raíces de etnicidad* (pp. 311-334).
- RUÍZ, VÍCTOR. (2007). El siku y sus perspectivas de utilización en la educación peruana. *Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM*, 1 (1), 177-196.
- SÁNCHEZ HUARINGA, CARLOS. (2014). *Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)* [Tesis de magister]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SANGÜESA, RAMÓN. (2013). La tecnocultura y su democratización: ruido, límites y oportunidades de los labs. *Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, 8 (23).
- SCHAFFER, MURRAY. (1994). *The Soundscape*. Rochester: Destiny Books.
- SCHIPPERS, HUIB. Y GRANT, CATHERINE. (2016). Approaching music cultures as ecosystems: A dynamic model for understanding and supporting sustainability. En H. Schippers y C. Grant (Eds.), *Sustainable Future for Music Cultures: An Ecological Perspective*. New York: Oxford University Press.
- SMALL, CHRISTOPHER. (1998). *Musicking: The meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- SOLÍS, TED. (2004). Community of Comfort: Negotiating a World of «Latin Marimba». En T. Solís (Ed.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Los Angeles: University of California Press.

- SUSZ, PEDRO. (2005). *La diversidad asediada. Escritos sobre culturas y mundialización*. La Paz: Plural.
- SZURMUK, MÓNICA. Y IRWIN, ROBERT. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo Veintiuno.
- TURINO, THOMAS. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (1989). The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru. *Ethnomusicology*, 33 (1), 1-30.
- _____. (1988). La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. En R. Romero (Ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- URDADI, RAÚL. (7 de septiembre de 2005). Tecnocultura. *Diario Siglo XXI*.
- URTON, GARY. (2003). *La vida social de los números, una ontología de los números y la filosofía de la aritmética quechua*. Cuzco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas.
- VALVERDE, LUIS. (2007). La danza de los sikuris: creación y recreación de una danza ancestral andina. *Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM*, 1 (1), 315-351.
- WHORF, BENJAMIN. (1971 [1956]). *Lenguaje, Pensamiento y Realidad*. Barcelona: Barral Editores.
- WILLIAMS, RAYMOND. (2012). *Cultura y Materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.

RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE AUTORES-AS

Ignacio Soto-Silva

Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid y la Universidad de Complutense de Madrid, Magíster en Ciencias de la Educación y Licenciado en Ciencias y Artes Musicales por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Su línea de investigación se relaciona con el estudio desde un enfoque dialógico y cualitativo de las dinámicas de construcción identitaria en contextos urbanos y las relaciones entre música e interculturalidad. Actualmente es académico del Departamento de Humanidades y Artes e investigador principal del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS).

Javier Silva-Zurita

Ph.D in Ethnomusicology por Monash University, Master in Music Studies por The University of Melbourne, y Profesor de Educación Musical por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Su línea de investigación se relaciona con el estudio etnográfico de las prácticas musicales mapuche. Actualmente es académico del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, e investigador asociado del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS).

María Bernardita Batlle

Socióloga y Licenciada en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Estudios Culturales en Goldsmiths University of London y Doctora en Etnomusicología en King's College London. Desde la obtención de su grado de doctora en Agosto de 2019 se ha dedicado a la investigación independiente, involucrándose en proyectos en relación con la cantora chilena y las mujeres en la música latinoamericana. Durante 2021 se ha radicado en Lima, donde comienza nuevas colaboraciones en torno a la mujer y la décima.

Carola Isabel López Araya

Profesora de música, cantora y payadora. A partir de 1990 conoce el Canto a lo Poeta y asiste a un taller con Pedro Yáñez (payador) por tres años, aprendiendo a cantar a lo poeta, a construir décimas y cuartetos, y a conocer las facetas de la paya chilena. Durante sus estudios formales de pedagogía estudia guitarrón chileno a través de las diversas entonaciones de la tradición con el cantor a lo poeta y profesor Francisco Astorga. Ha colaborado en la escritura de distintos artículos de investigación y testimonio. En 2020 escribe un testimonio para el dossier *Volver a creer. Música, sonido y escucha en el movimiento social chileno* (2019-2020), en Boletín Música, vol 54, de La Casa de las Américas. Actualmente escribe un testimonio en colaboración con Natalia Urzúa para el dossier *Crisis en versos: la protesta social a través del prisma de la poesía (1980-2020)*, de la revista Caravelle de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès.

Christian Spencer

Titulado en Sociología (1997) y Licenciado en Música (2001) por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su doctorado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense de Madrid en régimen de co-tutela con la Universidad Nova de Lisboa. Sus líneas de investigación contemplan aspectos de espacio, cultura popular y música tradicional chilena. Actualmente es director del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor, y director del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS).

Nelson Rodríguez

Profesor de Música y Licenciado en Educación por la Universidad de Concepción, Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile; Diplomado en Estética y Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es estudiante del programa de Doctorado en Artes mención Música (modalidad investigación) por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becario Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo/Programa de Becas/Beca de Doctorado Nacional 21200805. Se especializa en el estudio del rap/hip-hop en Chile y el desarrollo de escenas musicales juveniles.

Nicolás Masquiarán

Profesor de Música y Licenciado en Educación por la Universidad de Concepción; Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Académico del Departamento de

Música de la Universidad de Concepción. Becario «Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo/Programa de Becas/Beca de Doctorado Nacional 21200057» para el Doctorado en Historia de la Universidad de Concepción. Investiga sobre la historia de la música en Concepción, prácticas musicales subalternas y/o no institucionalizadas y educación musical.

Jacob Rekedal

Jacob Rekedal es doctor en etnomusicología de la Universidad de California, Riverside (EE.UU.). Ha realizado investigaciones en territorio mapuche desde 2009, con apoyo de diversas instituciones nacionales e internacionales. Sus intereses como músico e investigador incluyen músicas folklóricas, populares e indígenas de Norteamérica y Sudamérica, así como sonido, subjetividad y etnografía. Desde 2015, ha sido representante de Chile al International Council for Traditional Music (ICTMD), fue Presidente del Comité Nacional Chileno de la misma organización durante 2019 y 2020. Actualmente es Profesor Asistente del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, en Santiago, Chile.

Pablo Catrileo Aravena

Profesor de Música y Licenciado en Educación por la Universidad de Concepción, Chile (2006), Magíster en Musicología Latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile, 2017). Sus líneas investigativas se asocian al estudio de la música popular, el mundo rural y mapuche. Ha colaborado con publicaciones para *Ethnomusicology Review/Sounding Board* de Los Ángeles,

California, participando además de foros y seminarios en universidades chilenas de Santiago, Talca y Concepción, La Plata en Argentina y Chiapas y Michoacán en México. Actualmente se encuentra preparando un libro sobre la música ranchera en Chile, investigación pionera en el estilo que cuenta con el apoyo del Fondo de la Música Nacional 2019.

Rolando Angel-Alvarado

Músico, investigador en educación musical y Doctor en Humanidades y Ciencias Sociales. Actualmente se desempeña como profesor en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado (Chile), siendo además miembro de los comités editoriales de dos revistas arbitradas de la International Society for Music Education. Sus actividades científicas se centran en la gestión de sistemas educativos, la teoría de la autodeterminación, la motivación estudiantil, la autonomía docente, el aislamiento laboral, las identidades y el liderazgo musical.

Isabel Quiroga-Fuentes

Profesora de música con mención en Dirección Orquestal y Magíster en Psicología Educacional. Entre sus antecedentes, destaca su participación activa en clínicas de flauta travesa, sus labores como monitora de flauta travesa y teoría musical en orquestas escolares, así como también sus publicaciones en revistas arbitradas y reuniones científicas en la línea de educación musical inclusiva. Actualmente se desempeña como profesora

de música en el sistema escolar y como asistente académica en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.

Bayron Gárate-González

Profesor de música con mención en Dirección de Coros. Entre sus actividades, destaca su rol como asistente académico en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, su trabajo en proyectos de retención escolar en escuelas primarias a través de la Corporación Chile Derechos y sus actividades científicas centradas en el vínculo existente entre las prácticas musicales y la formación ciudadana, habiendo discutido sus resultados en instancias locales e internacionales. Actualmente se desempeña como profesor de música en una escuela de Santiago de Chile.

Cristian Baez Lazcano

Azapeño, afrodescendiente chileno, y líder activista dentro el movimiento afrochileno. En 2003, Báez fundó Lumbanga, una organización afrochilena que también funciona como ONG. Desde esa fecha, ha emprendido proyectos para documentar y difundir la historia y cultura afrodescendiente de su región. Como investigador vivencial de la cultura afrochilena, ha escrito dos libros, *Identidad y Territorio Afrodescendiente en Chile* (2017) y *Lumbanga: Memorias Orales de la Cultura Afro en Chile* (2012), así como varios artículos para publicaciones como ReVista (Harvard University). Báez ha presentado en conferencias internacionales y fue uno de los activistas que impulsaron el reconocimiento gubernamental del pueblo tribal afrochileno en 2019.

Juan Eduardo Wolf

Profesor asociado de etnomusicología en la Facultad de Música y Baile en la Universidad de Oregón, EE. UU., donde también es miembro del cuerpo docente del programa de estudios en folklore y cultura pública. Su libro *Styling Blackness in Chile* (2019), Indiana University Press, documenta varias expresiones de música-baile donde participa la comunidad afrodescendiente en la zona norte del país y las analiza en relación con las diferentes actitudes que la sociedad chilena ha tenido hacia a la negritud. Wolf adicionalmente ha escrito y presentado sobre varias otras expresiones musicales de la zona, como las lakitas y bandas de bronce. También fue coautor de *Inga Rimangapa ¡Samuichi! un método de aprender la variedad de quechua que se habla en Colombia*. Actualmente, se interesa en la forma en que los valores que se encuentran en las expresiones culturales afrodescendientes e indígenas en las Américas pueden servir como modelos para reimaginar nuestras sociedades de una forma más justa y equitativa.

Leonardo Díaz-Collao

Licenciado en Teoría de la Música por la Universidad de Chile (2012), Máster en Música Hispana (2016) y Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid (2020). Ha desarrollado investigaciones etnográficas sobre el papel de la música en ceremonias de posesión de cofradías marroquíes y sobre el rol del sonido en la práctica ritual de una machi. Es coautor, junto a Enrique Cámara de Landa, del libro *Para conocerte mejor. Recursos institucionales y bibliográficos para la investigación en música tradicional y popular*, perteneciente a la colección Instrumentos

para la investigación musical, promovida por la srbE-Sociedad de etnomusicología. En la actualidad, es académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado e investigador principal del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS).

Lina Barrientos Pacheco

Pedagoga, Licenciada en Música y egresada del Magíster en Artes mención Musicología, formación académica realizada en la Universidad de Chile. En el año 2004 obtuvo el Diplomado en Biología del Conocer-Biología del Amar con el Dr. Humberto Maturana. Se desempeñó como académica en la Universidad de Tarapacá desde 1974 hasta 1984 y en la Universidad de La Serena desde 1984 hasta 2019, impartiendo docencia de las áreas musicológicas en las Carreras de Pedagogía en Educación Musical, Licenciatura en Música, y en el Programa de Magíster Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.

Su línea de investigación enfocada en estudios sobre música andina y Religiosidad Popular de Fiestas Patronales y Fiestas Marianas del Norte de Chile. Es miembro fundadora de la Sociedad Chilena de Musicología, asumiendo cargos en Directivas. Entre 1996 y 2000 integró el Programa Interdisciplinario de Educación y Género de la Universidad de La Serena (PIEG-ULS), siendo coordinadora entre los años 1997 y 1999. Por veinte años formó parte del Comité Editorial de la Revista Musical Chilena. En el año 2011, el Consejo Chileno de la Música la distinguió con la «Medalla de la Música», en la categoría Investigación Musical.

José Pérez de Arce

Investiga la música originaria de los Andes desde los 80. Sus publicaciones y conferencias abarcan temas relativos a tradiciones prehispánicas, indígenas y mestizas de los Andes, instrumentos musicales, estéticas sonoras, continuidades y cambios, procesos de intercambio a nivel sonoro en términos espaciales y temporales. Su especialización como arqueomusicólogo le ha permitido trazar nexos entre culturas prehispánicas y actuales, realizar aportes metodológicos desde la perspectiva organológica y de análisis, y desde las especificidades locales, tomando en cuenta los saberes locales y las ampliaciones de las fronteras del estudio sonoro mas allá de lo «musical». Sus trabajos como museólogo, como ilustrador científico, como músico y como instalador sonoro y audiovisual le han permitido realizar exhibiciones, bandas sonoras, ediciones musicales, ilustraciones de libros, videos e instalaciones audiovisuales en torno a los temas de su investigación. Ha recibido el Premio a la Trayectoria en Cultura Tradicional Categoría Investigación Margot Loyola 2017, el Premio a la Mejor Obra Científica publicada en Chile entre 2005 y 2010, Fundación Pedro Montt, Universidad de Chile 2019 y el Premio a la Trayectoria en Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios, Categoría Creación otorgado a La Chimuchina 2017.

ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE GRACIAS AL TRABAJO DE

Autoridades Universidad de Los Lagos

Óscar Garrido Álvarez, Rector Universidad de Los Lagos

Alexis Meza Sánchez, Vicerrector Académico

Sergio Arce Molina, Director de Bibliotecas

Consejo Editorial

Diana Kiss de Alejandro, Magíster en Comunicación

Nicole Fritz Silva, Doctora en Actividad Física y
Deporte con mención internacional

Jaime Rau Acuña, Doctor en Ciencias Biológicas

Andrea Minte Münzenmayer, Doctora en Educación

Ricardo Casas Tejeda, Doctor © en Ciencias Humanas

Comité Editorial Especializado

Arte, Patrimonio y Arquitectura

Jorge Ferrada Sullivan, Doctor en Filosofía

Mario Del Castillo Oyarzún, Doctor Arquitecto

Claudia Castillo Haeger, Doctora Arquitecta

Catalina Montenegro González, Doctora en Artes y Educación

Ignacio Soto-Silva, Doctor en Musicología

Unidad Editorial

Ricardo Casas Tejeda, Director

Alexis Hernández Escobar, Diseñador Editorial

Área de Administración

Ana Cabezas Apablaza

Jefa Biblioteca Pablo Neruda

Karin González González

Bibliotecóloga y Abogada especialista
en Propiedad Intelectual

Nayarette Hernández Velozo

Secretaria Dirección de Bibliotecas

Patricio Rogel Aros

Encargado de Procesos Técnicos

Cristina Navarro García

Jefa Unidad Logística, Adquisiciones y Bodega

**Desde el Sur cultivamos saberes,
cosechamos libros.**

