

# Incidencias sonoras del indigenismo

## Lo mapuche en Pascuala Ilabaca

Laura Jordán González

■ Doi: 10.54871/ca24ct66

### **Indigenismo musical en Chile**

El indigenismo, entendido como “el estudio, la celebración y la incorporación de los indígenas a los proyectos de Estados-Nación” (Bigenho et al., 2018), no se ha desarrollado en Chile de manera sostenida y profunda, ni a un nivel general de políticas estatales ni a uno más específico como el de la creación musical (Wolkowicz, 2022; Minks, 2023). De hecho, para la gestión de “diferencias culturales” internas en la configuración de una tantas veces anhelada identidad nacional, la matriz predominantemente legitimada ha sido la española y, secundariamente, la de un mestizaje idealizado. Por ejemplo, en *La raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos* (1904), el intelectual conservador proclive a la eugenesia, Nicolás Palacios, presentaba a un araucano (mapuche) que parecía asimilable al conquistador europeo por su hidalguía, su arte de lucha, su “psicología varonil o patriarcal”. Allí, siempre descrito en tiempo pasado y acudiendo a fuentes coloniales de los siglos

XVI y XVII, el araucano no tenía para Palacios ninguna vigencia en tanto raza autónoma, porque ya habría sufrido mestizaje. Este enfoque se ha explicado en términos de un colonialismo interno, basado en una matriz colonial fundada en la conquista, pero renovada durante la segunda mitad del siglo XIX mediante “formas de legitimación, ya no construidas desde la otredad continental, sino esgrimidas como fronteras interiores, territoriales y morales, que se presentan, para el ideario nacionalista criollo como lastres en el camino a la civilización y el progreso (Alvarado Lincopi, 2021, p. 60).

La mirada racista que observa la herencia indígena como un problema que se debe superar difiere de otras expresiones afirmativas del indigenismo, que sí reivindicaban la cultura y la ancestralidad nativa, pero aún como componentes de una nación imaginaria en construcción, para la cual la cultura araucana deviene una oportunidad de diferenciación respecto de otras naciones occidentales. Un ejemplo de este indigenismo se encuentra en un escrito de la década de 1920 del músico e investigador, Pablo Garrido, donde se defiende de las acusaciones de “europeizamiento”, proponiendo en cambio virar la atención hacia los cantos, danzas, literatura y costumbres araucanas, y a las estéticas de fueguinos y araucanos “que nos pertenecen de hecho” (Jordán y Salazar, 2022, p. 36). En la música, el caso más emblemático de indigenismo, por su profundidad y excepcionalidad, es el del compositor Carlos Isamitt, cuyo íntimo contacto con comunidades mapuche le permitió no solamente obtener material sonoro para sus composiciones, como era la costumbre del nativismo, sino también ofrecer lecturas concienzudas, bajo la forma de estudios y ensayos, de lo que fue sistematizando como “música araucana”. En dichos escritos, recientemente compilados por Freddy Chávez, destaca una retórica identitaria que ubica a las expresiones indígenas como pertenecientes a “nuestro patrimonio artístico popular” (2022, p. 21). Con matices, esa premisa de dominio nacional sobre las culturas autóctonas es una constante en la imaginación musical chilena. Como apunta Claudia Zapata,

en ambas miradas hacia lo indígena se expresan las jerarquías coloniales, ya sea a través de discursos que lo presentan en términos de salvajismo y barbarie, ya sea mediante otros discursos solidarios que depositan en aquella parte de la población la reserva moral y la fuente de alternativas de vida (2019, p. 59).

Evidentemente, la configuración del sujeto indígena, y específicamente del mapuche, como uno autónomo y deslindado de otros sujetos idealizados (el roto chileno, el proletario, el campesino u otros) ocurre en décadas posteriores a los textos aquí referidos, de manera que más que acusar la “apropiación” por parte de dichos intelectuales, conviene intentar observar cómo la posicionalidad de quienes escriben y quienes componen va variando frente a un “indígena” coetáneo, que se va definiendo coyunturalmente de manera diferenciada.

Ahora bien, salvo error, el desarrollo del nacionalismo musical en Chile, de la mano de los estudios folclóricos, no persistió en la búsqueda de una síntesis como la que ansiaban Garrido e Isamitt, sino que trató por sendas paralelas las culturas de la nación chilena (configuradas en torno al huaso y a la zona central, como muchos autores han comentado) y la cultura araucana o mapuche. Si bien en las investigaciones de la folclorista Margot Loyola hubo un persistente interés por “rescatar” y “representar” la música araucana, esta no se subsumía a la concepción de la música folclórica nacional chilena. Tal vez por presentarse con características notablemente diferenciables en términos de su estructura tonal –autores como Pedro Humberto Allende (1945) remarcaron su distintiva interválica y su temperamento–, las melodías recolectadas y sus estilos han sido escasamente integradas en las composiciones de inspiración folclórica que intentan representar “lo chileno”. Sin embargo, al mantenerse como corpus diferenciado –aun bajo procesos de contextualización– las expresiones sonoras mapuche se han abordado como parte de unas culturas folclorizables. La folclorización de las culturas indígenas, siguiendo a Lepe-Carrión, corresponde a:

un momento en que el discurso intercultural construye criterios de distinción o valorización de un conjunto de creencias, comidas, costumbres, bailes, artesanías, leyendas, músicas, etc., que luego pasarán a formar parte del acervo 'cultural' de la etnia a la cual el Estado, y la sociedad en su conjunto, reconocerán en sus derechos como legítimas expresiones culturales y lingüísticas (Lepe-Carrión, 2018, p. 332).

## **Indigenismo en la música comprometida**

Es inviable revisar aquí una genealogía completa del indigenismo musical. En cambio, propongo examinar qué tipos de representaciones de lo indígena circulan en las músicas populares cuyos autores e intérpretes se han alineado con agendas progresistas o, antes, revolucionarias. En el caso de la Nueva Canción Chilena, probablemente el proyecto cultural de mayor envergadura en la búsqueda de una conversación entre música y política, la tematización de lo indígena se vio en general tamizada por dos estrategias: por un lado, la generalización de lo andino como lo indígena *passé-partout*, como una llave maestra que sintetiza cualquier presencia originaria (contribuyen a visibilizar esta tendencia, de distintas maneras, Fairley, 1986 y Ríos, 2008); por otro lado, la sumisión de lo indígena bajo la figura del campesino, sujeto idealizado que representaba los problemas de la ruralidad (Jordán, 2014). Más puntualmente, Javier Rodríguez ha reflexionado sobre los procesos de autoexotización de la Nueva Canción Chilena en el exilio, donde se exacerbaban pertenencias imaginarias a una indigenidad general y, singularmente, a una herencia incaica que articulaba los tópicos de la temporalidad remota y la distancia física (Rodríguez, 2015 y 2018). En esos casos, las temáticas de lo indígena aparecen menos como un abordaje de problemáticas políticas contemporáneas que como revestimientos identitarios que contribuyen a un *ethos* latinoamericanista.

En un trabajo reciente, discutí cómo la presencia de lo mapuche dentro de la Nueva Canción Chilena era escueta, quedando subsumida por ese paraguas de lo indígena que Fairley asoció con la música andina. Ahora bien, aparte de algunas canciones de Víctor Jara (Navarro, 2022), la indagación de Violeta Parra en torno al canto mapuche (Miranda et al., 2017), además de unas contadas piezas de otras agrupaciones, el conjunto Illapu sí incluyó desde los inicios de su carrera de 50 años referencias primero a los araucanos –figuras del pasado mistificadas– y mucho más tarde al weichafe actual: luchador que disputa la soberanía territorial (Jordán, 2024). Allí observé la potencia de un desplazamiento desde los mecanismos establecidos de la representación tópica de lo indígena –que funcionaba convencionalmente citando vocablos, instrumentos, indumentarias y melodías– a la implementación de dos estrategias: por una parte, la integración de modos diferentes de comprender el entorno sonoro y, con ello, la virtual desestabilización de conceptos occidentales de la teoría musical; y por otra parte, el cultivo de la colaboración de músicos chilenos con artistas autoidentificados como indígenas.

La expansión del espectro que implica la integración de extractos sonoros *sampleados* de actividades mapuche –no solo rituales rurales sino también sus versiones *champurriadas* (mezcladas) de la ciudad– posibilita acercarse a la problemática conceptual y epistémica que atraviesa la persistente dificultad de inscribir las prácticas populares-indígenas en los formatos occidentales de la canción, del folclor, del himno o cualquier otro. Creo entonces, retomando el concepto de colonialismo acústico de Luis Cárcamo Huechante, que aparece un potencial transformador al dialogar con la concepción de escucha atenta y profunda, *allkütun*, que invita a escuchar incluso en el silencio: “Mapudungun, al identificar al lenguaje con la tierra, se sale de la lógica antropocéntrica y expresa un territorio de resonancias vastas y múltiples: es la fonética de un universo poblado por seres que susurran, murmuran, hablan, gritan, sollozan o cantan” (2014, p. 67).

Como ejercicio, propongo detenernos a escuchar, desmenuzar e interpretar la producción musical de una artista que se ha perfilado con una propuesta creativa “comprometida”, vocera de ciertas luchas feministas, pero también partícipe de la circulación de demandas por más derechos sociales, contra la represión del pueblo mapuche, entre otras consignas contemporáneas: Pascuala Ilabaca. A diferencia de la Nueva Canción Chilena que ha sido profusamente estudiada y pensada en búsqueda de la articulación entre lo político y lo sonoro, la música de una generación más joven, a la que pertenece Pascuala Ilabaca, ofrece un contexto temporal y estético diferenciado que necesita ser aún interrogado.

La muestra de un par de canciones de sus grabaciones junto al grupo Fauna permite activar una conversación, en los términos de la configuración de ideas sonoras, acerca de modalidades de representación de las luchas indígenas en el marco de la promoción de discursos que proponen otro Chile posible. Así, espero suscitar a partir del análisis de su composición y *performance* musical una discusión que atienda al modo en que hoy se presentan sonoramente algunas expresiones de la colonialidad y que explore posibilidades que se encuentran más allá de la folclorización.

## **Representaciones de lo mapuche en Pascuala Ilabaca**

El proyecto de Pascuala Ilabaca y su grupo Fauna puede categorizarse, *grosso modo*, como música *indie* (Figueroa-Bustos, 2021). Perteneciente a una generación de mujeres músicas que Lorena Valdebenito caracteriza en términos de “la exploración de una sonoridad de raíz tradicional latinoamericana” (Valdebenito, 2017, p. 118), se reconoce como parte del *neofolk* (Becker, 2011) o, junto a un puñado de artistas, se le ha descrito como parte de una “nueva” Nueva Canción Chilena (Pino-Ojeda, 2020). A través de una mezcla de sonoridades de la India (país donde vivió cuando niña) y de América Latina, se mueve en escenarios vinculados con la *world*

*music* y también participa de actividades comprometidas políticamente, como actos solidarios.

Una revisión transversal de la discografía de Pascuala Ilabaca y Fauna (que comprende cinco álbumes de estudio, entre 2010 y 2023) permite identificar al menos cinco canciones cuyas letras abordan explícitamente historias que atañen al pueblo y la cultura mapuche: “Señas para llegar al mapu”, “Machi”, “Pájaro niño”, “Sea como sea” y “Agua de río”; además de numerosas otras piezas en que se evocan sus sonoridades mediante el uso prominente del *trompe* y la *trutruka*. Se suman también las versiones de “Nguillatun” y “Arauco tiene una pena”, originales de Violeta Parra. Asimismo, más de una decena de sus canciones tratan cuestiones de la cultura andina y de los pueblos originarios que habitan el norte de Chile y los países vecinos de Argentina, Bolivia y Perú.

Analizando la producción cultural de Pascuala Ilabaca a la luz de los movimientos y discursos feministas de la última década, Christina Azahar ha proporcionado el estudio más detallado sobre esta cantautora y su creación. En cuanto al tratamiento que le da a temáticas indígenas, Azahar discute –a través de la canción y el video de “El baile de Khoyaruna”– la manera en que esta artista se presenta a sí misma como una *outsider*, perteneciente a un sector social que se ha beneficiado de la injusticia colonial, pero que está dispuesta a reconstruirse desde epistemologías indígenas (2021, p. 61). La naturaleza controversial de su propuesta musical, que no permite esquivar los cuestionamientos por apropiación, pero que tampoco admite una simplificación como puro engaño, es valorada por la autora, señalando que la posicionalidad de Pascuala Ilabaca como una mujer blanca representando a la cultura indígena (a través de una canción y video como este) debe ser tomada en cuenta puesto que:

demuestra que a través de estas mismas imperfecciones y desequilibrios en la representación, el video ha tocado una fibra sensible ayudando a los espectadores a lidiar con sus identidades étnicas mixtas

y su pérdida de conexión directa con un pasado indígena compartido (pp. 70-71, mi traducción).

La perspectiva que plantea Azahar invita a revisar los alcances y limitaciones de la propuesta de Pascuala Ilabaca, instando a abordar precisamente las contradicciones que se encarnan en ella.

En lugar de ofrecer aquí un análisis pormenorizado de las canciones que remiten al pueblo mapuche, me sirvo de un par de ejemplos para reflexionar sobre el uso diferenciado de dos procedimientos de representación, entendiendo que ellos pueden alumbrar algunas comprensiones de la pertinencia y no pertenencia de lo mapuche.

En la canción “Machi”, editada en su disco *Diablo rojo, diablo verde* (2010), la cantautora utiliza el mapudungun para contar una historia que describe la iniciación de una machi, autoridad espiritual mapuche. La letra proviene de los relatos del *longko* Pascual Coña, que fueron publicados en el libro *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX* en 1930, a partir de un testimonio oral transcrito por Ernesto Wilhelm de Moesbach y revisado por el lingüista Rodolfo Lenz. En dicha publicación se utiliza un procedimiento de doble columna, mapudungun-castellano, que se estabilizaría a lo largo del siglo como un método propicio para la publicación de la poesía mapuche. Pascuala Ilabaca toma uno de estos relatos bilingües para cantarlo en ambas lenguas. La decisión de cantar en un idioma indígena virtualmente desconocido por los hablantes no nativos es destacable, pues pone a circular unos sonidos a los que la audiencia chilena estaba, diría yo, generalmente desacostumbrada.

Sin embargo, la inclusión del mapudungun como idioma central para la vocalización de la canción da cuenta de una transformación en la percepción pública chilena acerca de la comunicabilidad de la lengua mapuche, en el contexto de la canción comprometida. Esto es, durante la época de auge de la Nueva Canción Chilena (en las décadas de 1970 y 1980), la presencia de vocablos mapuche se

limitaba a designar nombres propios (algunos muy famosos, como el del conjunto Quilapayún), pero no era explorada como lengua cantada por parte de personas que se identificaran como no mapuche. Esta incorporación tardía del mapudungun difiere del caso de otras lenguas nativas, como el aymara y el quechua, que sí fueron cantadas tempranamente por solistas y grupos.

Esta tendencia fue notoriamente interrumpida en 1998 con la canción “Bio Bio sueño azul” que Illapu lanzó dentro de su disco *Morena Esperanza*, musicalización de Roberto Márquez a partir del poema homónimo del poeta Elicura Chihuailaf. Si entonces el mapudungun aparecía sin traducción evidente hacia el castellano en la voz hablada de Chihuailaf, en el caso de Pascuala Ilabaca la ejecución sucesiva en ambas lenguas posiciona al mapudungun como una que merece ser comprendida, poniendo en relieve su funcionalidad y facilitando el acercamiento a sus significados por asociación con la traducción inmediata. Como señala Elisa Loncon, “[p]ara que se haga efectivo el derecho lingüístico, las lenguas indígenas tienen que recuperar su uso funcional, es decir, la información, la educación, la comunicación con las instituciones públicas” (Ramay, 2022, p. 266). En ese sentido, parece crucial interrogar la circulación de la lengua a través de canciones destinadas a un público étnicamente diverso. Aunque este gesto pueda ser leído desde la sospecha por la apropiación, así como cuestionarse el recurso de la autoridad blanca para legitimar saberes ninguneados, vale la pena recordar aquí el reclamo de que una enseñanza de las lenguas indígenas sea de incumbencia de toda la población que comparte el territorio (Loncon, 2019). Desde esta perspectiva, el gesto de Pascuala habilita una necesaria revisión de lo que los músicos y músicas chilenas son capaces de ofrecer para el diálogo intercultural. No obstante, como discute Azahar, más que sancionar la legitimidad de estos usos, interesa observar qué tipo de discusiones puede suscitar entre las audiencias interpeladas. Si, como he dicho, Pascuala Ilabaca se inserta en una escena de *world music*, es preciso preguntarse cómo la

movilización de estas representaciones conecta o no con las expectativas de quienes consumen músicas del mundo.

En esta canción, el uso de patrones rítmicos irregulares y la repetición de una parte de la letra en una lengua “otra” interna se articulan perfectamente con las estrategias de la *world music*, como una etiqueta que celebra la diferencia y se caracteriza por mezclar rasgos descontextualizados de músicas locales del tercer mundo, en búsqueda de un sonido globalizante (Feld, 2000). Otros elementos dialogan con tradiciones más largas de la fusión y el rock progresivo, destacando las texturas y el énfasis en el sonido sutil del platillo de la batería y la intercalación de solos instrumentales-vocales al unísono, como signos de la fusión. De este modo, las estrategias de representación de lo mapuche –concentradas en la historia y la lengua– conviven con otras que conectan la propuesta musical con un consumo desarraigado de sonidos locales, donde se evade la presentación icónica de la cultura evocada (como podría ser, por ejemplo, el uso de la *trutruka* para denotar el contexto mapuche).

La canción “Pájaro niño” (2012), por su parte, muestra una propuesta más fantásica que reflexiona y denuncia las condiciones de violencia que sufre la infancia mapuche bajo la fuerza del Estado chileno. De alguna manera, este ejemplo permite burlar momentáneamente las garras de la homología, al eximirse de convocar a lo mapuche según sus signos más representativos. En su lugar, recurre a marcadores del indigenismo andino que se han convencionalizado singularmente a través del trabajo del grupo de rock progresivo Los Jaivas, aunque se desglosan en elementos presentes en numerosas otras músicas en que se representa lo exótico, como el uso de cuartas y quintas paralelas (Scott, 1998). No obstante, aquí parece ocurrir una sedimentación de segundo orden, ya que otros elementos musicales, como la tímbrica del piano, el bajo y la batería, pasan a representar un modo de hacer, una configuración que sin representar directamente la indigenidad aparece como un modo viable y repetido de alusión a aquella.

La canción “Pájaro niño” fue incluida en una muestra de canciones analizada por el comunicólogo Arturo Figueroa-Bustos con el fin de indagar las articulaciones entre *performance* sonora, letras y contexto social para la “comunicación de lo político” (2021b, p. 46). Aunque el autor no repara en aspectos performáticos ni elementos compositivos de la canción, salvo una breve mención al ritmo, sí sostiene que “la estructura musical y los arreglos instrumentales se articulan fuertemente con la letra para significar distintas situaciones de violencia vividas por un niño en la Araucanía a consecuencia de la acción represiva de la policía” (2021b, p. 47). ¿Cómo funciona dicha articulación? ¿Qué recursos del indigenismo se movilizan? ¿Cómo se representa de manera específica la mapuchidad?

La canción “Pájaro niño” fue escrita por un encargo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en 2013, con el objetivo de denunciar los abusos policiales en territorio mapuche y especialmente la agresión física de niñas y niños heridos por perdigones. A diferencia de su canción sobre la machi, la representación del drama vivido por la niñez mapuche, hostigada por la violencia estatal, presenta un problema específicamente contemporáneo, en el cual el relato cristaliza de manera ejemplar la vulnerabilidad del sujeto indígena en el tiempo presente. No obstante, mediante un relato mitificado, la incalculable “antigüedad” de su pueblo actúa como fuerza redentora, gracias al poderoso vínculo que cada niño guarda con la naturaleza. “Pájaro niño” elabora el tropo de la transmutación zoomorfa en un gesto preciosista que aligera el dolor y sublima el duelo. El vínculo naturaleza-pájaro-canto opera al mismo tiempo como signo convencional del exotismo, contando entre sus innumerables iteraciones las de influyentes figuras como Violeta Parra e Yma Súmac, ambas artistas a las que Pascuala Ilabaca rinde tributo en otros trabajos.

Al mismo tiempo que visita un tópico indigenista, la alusión y encarnación del sonido del ave articula un sentido singular para la producción cultural mapuche. La letra de la canción distingue territorios, Lago Budi e Isla Huapi, así como nombra apellidos de

mapuche afectados por la violencia (Painevil, Millaman) y que tuvieron presencia en medios de comunicación masiva a partir sus demandas políticas, como el *longko* Víctor Queipul. La referencia a los pájaros se encarna a través de la vocalización del trino: “calacala, cala, calaca”. La voz del niño, devenido pájaro, expresa y resuena como un eco de esa historia. Al mencionar el sector del lago Budi, la canción evoca al reconocido poeta Lorenzo Aillapan, a quien un ave mágica le habría revelado en un sueño su tarea de representar a su pueblo y encarnar el espíritu de hombre-pájaro. En la canción, ya no hombre, sino que niño; la vocalización de Pascuala remeda un pájaro cualquiera para traer tal vez “las notas y acentos de su comunicación y el secreto de su lenguaje” (2017, p. 13), ese secreto que ha difundido el hombre-pájaro.

Mediante la introducción de *samples*, la canción incorpora desde el inicio importantes signos del entorno vital: el bosque y el agua, apareciendo el primero como un siseo que confunde hojas y sutiles aves, la segunda bajo la forma de un vaivén de olas. Más tarde, el aire aparece como respiración agitada, marcado como un ruido intrusivo en un momento crucial del asedio al niño que se está retratando.

En la introducción convergen bosque y agua, pero también sonidos instrumentales que nos sitúan en los códigos de la representación prehispánica convencionalizados con el rock progresivo de inspiración “étnica”. Esa sensación de un tiempo remoto es interrumpida por un enunciado en primera persona que proviene del hoy, cuando oímos una voz infantil que cuenta en mapudungun: *Kiñe rupa [...] / Fey lonkontuniefin / welu chumngelu tañi femngen / kimlan.*

A continuación, la narradora principal introduce algunas palabras con aires de mito: “El Antiguo tenía un sol en la mano / en la mano tenía un sol que era un niño / un niño que era hermano de la muerte / le adornaron con perdigones la frente”. Luego escuchamos de nuevo al niño, que relata su vivencia tan simple como incomprensible: “una vez fui tomado preso, de eso tengo recuerdo,

pero el motivo... no lo sé”, una traducción al español de las palabras recitadas antes en mapudungun. Se repite de inmediato el canto de la narradora. Concurren en esta primera estrofa temporalidades divergentes; desde un relato fundacional a la denuncia por la cotidianidad actual hay solo unas palabras de distancia: el niño arquetípico del mito se convierte de inmediato en el rostro común de quienes habitan el Wallmapu a comienzos del siglo XXI. Un coro de voces masculinas continúa relatando los sucesos: “Corre el niño, corre el caballo / el Antiguo lo vuelve pájaro”.

A pesar de que no encontremos aquí *trutrukas* ni el ritmo de *pu-rrun*, dos de los tópicos de representación de lo mapuche, sí es posible conectar el arreglo musical con la tradición de rock progresivo inspirado en temáticas étnicas. La filiación entre la propuesta de Pascuala Ilabaca y Fauna y el sonido a la vez moderno y arcaizante de Los Jaivas se evidencia en las elecciones armónicas, pero sobre todo en las decisiones texturales que presentan numerosas octavaciones y quintas huecas, en un consabido procedimiento exotizante que Los Jaivas supo consagrar en un álbum como *Alturas del Machu Pichu*. De este modo, esta exotización de segunda mano señala las escuchas que median la propia imaginación indigenista de Pascuala y su grupo. Se añade un uso de patrones rítmicos y *fills* de batería idiosincráticamente asociados al grupo, además de una forma musical expansiva que intercala secciones cantadas con extensos interludios instrumentales donde figura especialmente el saxofón.

Vale la pena detenerse aún más en la textura. La voz principal, llevada por Pascuala, es doblada al unísono por un teclado a lo largo de toda la canción. Hacia el clímax, la textura se va engrosando poco a poco, sumando *overdubbing* de la propia Pascuala, así como voces secundarias de otros músicos. En este momento sí se introduce el sonido emblemático del trompe, como una voz más entre el tumulto. El efecto más emotivo se logra, creo, cuando se suma un recitado en voz de niño, a uno y otro lado del estéreo, mediante una relación contrapuntística libre, y una lateralización que subraya la dislocación de la voz como eco, palpitante, aturdido.

¿Cómo puede aportar el análisis de estas canciones para el interrogante que guía este ensayo? Por un lado, parece relevante evidenciar que ninguna de las dos procede mediante una folclorización de la cultura mapuche (que se expresaría tal vez en la incorporación de estructuras rítmicas e instrumentales indexicales de manera sustantiva), sino que acuden a convenciones que la *world music* y el rock fusión han promovido, de manera que la alteridad que significa el sujeto mapuche para los músicos no se encapsula en tópicos que lo individualizan. En cambio, se presenta un tratamiento inespecífico que pudiera por una parte utilizarse eventualmente para abordar cualquier caso, dentro de los marcos de un indigenismo no esencialista. En esta clave, el uso laxo y sin pretensión de autenticidad de los elementos sonoros en juego permiten escuchar no tanto la imaginación del otro como la imaginación del sí mismo: de la artista situada en Chile del siglo XXI, influida por las aperturas del multiculturalismo, pero acaso desobediente a la organización identitaria de los sonidos.

### **Cierre: ¿multiculturalismo sin folclorización?**

Si durante el siglo XX diversos procesos de folclorización se habían llevado a cabo mediante la institucionalización de los estudios folclóricos desde la Universidad de Chile (Minks, 2023), donde las prácticas provenientes de la zona mapuche se trataron como un filón más de las hebras constitutivas de la cultura nacional, en el escenario a comienzos del siglo XXI se vuelve prominente un marco multicultural. En este contexto, como plantea Claudia Zapata, las representaciones de lo indígena han redundado en la búsqueda de lo primigenio en desmedro de lo cambiante, generando imaginarios restringidos y funcionales a la asimilación cultural. Sin embargo, dichas representaciones “son rebasadas por la dinámica sociocultural, con la que colisionan” (2019, p. 56).

Ilustrativamente, durante las semanas del llamado “estallido social” (que se fecha entre mediados de octubre de 2019 y mediados de marzo de 2020), la población movilizada a lo largo del país había expresado una notoria solidaridad con las causas mapuche, a través de cientos de grafitis callejeros que adoptaron frases en mapudungun, expresiones *champurria* (mestizas), alusiones a los mártires y a los presos políticos mapuche, que fueron documentados por Elisa Loncon: “Cambiaron los símbolos representativos de las demandas de los chilenos, ya no son las banderas de los partidos políticos porque no representan el clamor del pueblo, es la wenufoye o bandera mapuche” (Loncon, 2020, p. 213).

En el curso de dichas protestas, en diversas ciudades del sur de Chile se derribaron monumentos que homenajearon a colonizadores y líderes militares de la ocupación chilena del Wallmapu, pero como señala Claudio Alvarado Lincopi, quienes empujaban extasiados las estatuas no eran, a simple vista, personas indígenas. Este historiador reconoce que esta revuelta se halla ligada al tiempo de la Concertación (conglomeración de partidos de centroizquierda que lideró el proceso de reconstrucción de la democracia posdictadura) y el tiempo de la agudización neoliberal representada por el gobierno de Sebastián Piñera, pero agrega que existiría una tercera temporalidad más larga, de siglos, respecto de la cual la población chilena articularía un malestar centenario. Según su mirada, la desmonumentalización y la demanda de una nueva plurinacionalidad no sería competencia solo ni principalmente de los pueblos originarios, sino de todos los habitantes del territorio, expresando “la incomodidad que representa actualmente el guion patrio de los siglos que nos anteceden, su condición blanquecina, elitaria y señorial”. Subraya entonces “la recuperación de una morenidad silenciada, de una condición indígena profunda que busca su lugar público por medio de la wenufoye o la whipala” como indicios que emergen “para imaginar los nuevos contornos de la comunidad política” (Alvarado Lincopi, 2020, p. 101).

Algunos de estos planteamientos, como la declaración de pluri-nacionalidad, fueron posteriormente debatidos durante un proceso de elaboración de una nueva constitución, llegando a plasmarse en una propuesta constitucional que fue finalmente rechazada mediante el voto popular. Pese a ello, el fulgor de las discusiones públicas en torno al reconocimiento de derechos políticos y sociales a los pueblos indígenas, así como sobre las deudas del Estado chileno con el pueblo mapuche en particular, alcanzaron un nivel de publicidad probablemente inusitado. En última instancia, la transformación política y cultural que se vislumbraba no ofrecía solamente una nueva perspectiva para la dignidad de la población indígena, sino que apuntaba a hacerse cargo, en parte, de la colonialidad que atraviesa a la sociedad chilena en su conjunto, como auspiciaba el historiador Fernando Pairican: “En un contexto histórico de razas superiores que se expande por la tierra, en este rincón del mundo en resistencia al colonialismo, se defiende lo contrario: el futuro será en cooperación” (Pairican, 2020, p. 57).

Ante el impasse que provocó la interrupción de esa discusión pública, parece crucial habilitar una revisión de los discursos sobre los sujetos y las culturas indígenas en el campo de la producción cultural chilena comprometida –en su amplio espectro, de progresista a revolucionaria–, ya sea para sopesar la prevalencia del paradigma multicultural, ya sea para indagar en la reconfiguración de las matrices que ordenan las identidades y las relaciones sociales. Desde esta pregunta amplia, este ensayo propuso examinar algunas modalidades en que el indigenismo articula algunas representaciones de lo propio y de lo otro, las que más que ofrecer versiones limpias parecen evidenciar las grietas y contradicciones que persisten. Así, la pertinencia de pensar en la reconfiguración de “lo chileno” –no solo de la afirmación mapuche– sigue resonando para desplazar la cuestión del indigenismo de vuelta a un nosotros no-indígena, puesto que la apertura a otros sentidos de lo sonoro desde el diálogo musical podría eventualmente favorecer un reordenamiento de la propia identidad chilena, mestiza, champurria o tal vez desprovista de nación.

## Bibliografía

Alvarado Lincopi, Claudio (2020). Una razón antropofágica para una constituyente plurinacional. De la nación blanqueada a la comunidad política abigarrada. En Domingo Namuncura et al., *Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución* (pp. 89-104). Santiago: Pehuen.

Alvarado Lincopi, Claudio (2021). *Mapurbeksitán. Ciudad, cuerpo y racismo. Diáspora mapuche en Santiago, Siglo XX*. Santiago: Pehuén.

Azahar, Christina (2021). *Resonance and Resistance: Feminist World-making and Musical Practice in Chile* [Tesis doctoral]. University of California.

Becker, Guadalupe (2011). Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (15), 1-27.

Bigenho, Michelle; Stobart, Henry y Mújica Angulo, Richard (2018). Del indigenismo al patrimonialismo: una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (21-22), 1-21.

Cárcamo-Huechante, Luis (2014). Las trizaduras del canto mapuche: lenguaje, territorio y colonialismo acústico en la poesía de Leonel Lienlaf. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 227-242.

Chávez Cancino, Freddy (2022). Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas. Escritos académicos (1932-1949). Santiago: Fondo de la Música / Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Feld, Steven (2000). A Sweet Lullaby for “World Music”. *Public Culture*, 12(1), 145-171.

Figueroa-Bustos, Arturo (2021a). Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018). *Comunicación y Medios*, (44), 56-67.

Figueroa-Bustos, Arturo (2021b). Una aproximación a la comunicación del descontento social en el sonido de canciones chilenas indie (2005-2018). *Revista Estudios Avanzados*, (35), 41-54.

Guzmán Gutiérrez, Gastón (2017). *Lorenzo Aillapan Cayuleo- Hombre pájaro / Ññümche*. Santiago: Imprenta Maval.

Jordán González, Laura (2014). Les travailleurs au sein de la Nouvelle Chanson Chilienne: la représentation du mineur et l’incarnation du travail musical. *MusiCultures*, 41(1), 132-150.

Jordán González, Laura (2024). Listening to Mapuche sound in Illapu. *Popular Music*, publicado en línea, 1-25.

Jordán, Laura y Salazar, Andrea (2022). *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem*. Santiago: Ariadna.

Loncon, Elisa (2019). Racismo encubierto y la resistencia desde la diversidad epistémica mapuche. *Revista Anales. Séptima Serie*, (16), 249-265.

Loncon, Elisa (2020). El despertar de la lengua mapuzugun en el proceso constituyente y la descolonización del pensamiento del pueblo de Chile. En Domingo Namuncura et al., *Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución* (pp. 209-219). Santiago: Pehuen.

Minks, Amanda (2023). *Indigenous Audibilities: Music, Heritage, and Collections in the Americas*. Oxford: Oxford University Press.

Navarro, Víctor (2022). Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara. *Revista Musical Chilena*, 76(237), 197-212.

Pairican, Fernando (2020). Los horizontes coloniales de la república chilena. En Domingo Namuncura et al., *Wallmapu. Ensayos sobre plurinacionalidad y nueva constitución* (pp. 49-71). Santiago: Pehuen.

Ramay, Allison (2022). Conversación con Elisa Loncon: futuros posibles con el mapudungun, la interculturalidad y la descolonización. *Anales de Literatura Chilena*, (37), 261-269.

Rodríguez, Javier (2015). Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio. *Universum*, 37(2), 599-618.

Rodríguez, Javier (2018). Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72183>

Scott, Derek (1998). Orientalism and Music Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309-335.

Valdebenito, Lorena (2017). Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. En Juan Pablo González (ed.), *Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibero-músicas* (pp. 112-123). Santiago: Ibero-músicas.

Wolkowicz, Vera (2022). *Inca Music Reimagined*. Oxford: Oxford University Press.

Zapata, Claudia (2019). *Crisis del multiculturalismo en América Latina. Conflictividad social y respuestas críticas desde el pensamiento político indígena*. Guadalajara: CALAS.

