

La Mímesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: Una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos ^{1; 2}

Ignacio Soto-Silva; Franco Millán; Javier Silva-Zurita; Myriam Núñez Pertucé.

Universidad de Los Lagos

ignacio.soto@ulagos.cl - franco.millan@ulagos.cl - javier.silva@ulagos.cl - mnunez@ulagos.cl



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 20-10-29

ACEPTADO: 21-06-02

RESUMEN

El presente artículo discute el uso de la mimesis musical como un mecanismo en la articulación de identidad étnica, en tres casos en la región de Los Lagos, Chile. En este contexto, se aprecia un uso de la mimesis que tiende a funcionar como un símbolo de identidad mapuche, que vincula a la naturaleza con este pueblo originario. Esta relación sugiere un aspecto discursivo en la representación de lo mapuche por parte de músicos urbanos, circunstancia que pareciera ser significativa en el establecimiento de un vínculo entre la música, el territorio y algunas percepciones sobre identidad.

PALABRAS CLAVE

mímesis musical, onomatopeya, música popular, etnicidad, prácticas situadas, etnomusicología.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo relatar o uso de mimese e onomatopéia como mecanismo de reafirmação da identidade étnica em três casos na região de Los Lagos, Chile. Do mesmo modo, a mimese musical parece ser um recurso que funciona como um símbolo da identidade mapuche. A expressão dessa estratégia sugere que a relação entre natureza e comunidades é um aspecto discursivo relevante na representação dos mapuches. Este poderia ser um aspecto significativo no estabelecimento de um vínculo entre música, território e percepções de identidade.

PALAVRAS-CHAVE

mimesis musical, onomatopéia, música popular, etnia, práticas situadas, etnomusicologia.

ABSTRACT

This article discusses the use of musical mimesis as a tool for articulation of ethnic identity, particularly in three cases in the Region of Los Lagos, Chile. In this context, it is noticed a particular use of mimesis that seems to work as a symbol of Mapuche identity, which links nature with this original people. Such a relationship suggests a discursive aspect in the representation of the Mapuche by urban musicians, a situation that seems to be important for the creation of associations among music, territory and some perceptions about identity.

KEYWORDS

musical mimesis, onomatopoeia, popular music, ethnicity, situated practices, ethnomusicology.

¹ El presente artículo expone resultados de los proyectos FONDECYT 11190505 (2019), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

² Proyecto financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Fondo de la Música folio 528147.

ANTECEDENTES

Las relaciones entre música e identidad son un ámbito investigativo emergente en el contexto de la región de Los Lagos, un espacio territorial que se caracteriza por la influencia de la cultura *chilota* y mapuche *williche*. En el campo de la musicología, Hayward y Garrido (2011), Forno y Soto (2015), Soto-Silva (2017; 2018), y Garrido, Bendrup y Hayward (2018), han abordado desde distintas perspectivas los procesos de construcción de imaginarios identitarios en músicos urbanos de la zona, reportando la presencia de elementos musicales y discursivos asociados a las ya mencionadas culturas *chilota* y mapuche *williche*, como una forma de vinculación con el territorio. De similar manera, la dimensión identitaria de la música en relación con los imaginarios mapuche ha sido estudiada en otros contextos, como al interior de la región de la Araucanía por Rekedal (2014; 2019), Pacheco y Pailahual (2018), Sepúlveda (2011) y Linconao (2011), o en la región de Los Ríos por Rojas-Bahamonde, Blanco-Wells y Mellado (2020). A partir de enfoques etnográficos o de análisis textual y discursivo, estos trabajos han investigado los discursos de resistencia que emergen desde el relato de los músicos, particularmente en relación con la articulación de una identidad mapuche urbana. En el presente estudio, hemos querido abordar dicha problemática desde una perspectiva local, optando por un enfoque centrado en la región de Los Lagos, pues las especificidades de la región y sus colectividades nos hacen inferir un fenómeno distinto al que han reportado los autores señalados.

La comunidad mapuche corresponde al pueblo originario más numeroso de Chile, ubicado en la zona sur del país. Dependiendo de su localización geográfica, se pueden reconocer diversas identidades territoriales que presentan algunas diferenciaciones principalmente en el campo del lenguaje, pero que también comparten un marco cultural común (Henríquez y Salamanca, 2012: 155). En el presente artículo nos centraremos en la variante *williche*, quienes se localizan entre las actuales regiones de Los Ríos y de Los Lagos en el territorio denominado *Fütawillimapu*, y se caracterizan por el uso de la variante dialectal de la lengua mapuche denominada *chezugun* o *tse sügun* (Forno y Soto, 2015: 178). Pérez de Arce (2020: 19) señala que las prácticas musicales de los mapuche presentan una relación significativa con la naturaleza, a través de elementos sonoros y cosmogónicos que comúnmente se asocian al entorno natural en general y al entorno natural inmediato. Una de las formas tradicionales de vincular lo sonoro con la naturaleza en la cultura mapuche es a través de la onomatopeya, principalmente en prácticas lingüísticas (Villagrán et al., 1999: 606; Navarro, 2014: 27; Antivero, 2020: 1108), la que puede ser entendida como una variante específica de la mimesis musical, entendida esta última como la representación o imitación de la naturaleza por medio de recursos compositivos y/o instrumentales (Siscart, 1997: 1).

Este artículo plantea algunas cuestiones preliminares –surgidas dentro de los avances de un proyecto de investigación de mayor extensión– sobre el modo en que ciertas expresiones musicales urbanas aluden al mundo tradicional mapuche, a través del uso de la mimesis musical como una estrategia discursiva que vincula el territorio con un imaginario de identidad étnica. Delimitando la presencia de la mimesis musical en algunos repertorios, ejemplificamos una posible relación entre algunos discursos identitarios y estéticos, contribuyendo al debate sobre cómo se conciben ciertas expresiones musicales en contextos regionales. Con esto, buscamos reflexionar sobre cómo, aparentemente, músicos urbanos de la región tienden a articular imaginarios de identidad al asociar el territorio con lo mapuche apelando a lo étnico. Para ilustrar esto, hemos realizado un ejercicio de análisis perceptivo de la música de varias agrupaciones de la región de Los Lagos, buscando ejemplos de distinta data, que presenten características estilísticas diversas, y que incorporen en sus repertorios elementos vinculados a la cultura mapuche. Como resultado, hemos escogido tres casos que consideramos pertinentes: *Uñumche* de Kaikül, *Traweli Campana* de Armazón, y *Yafkun Pitiu* de Wechemapu. El análisis que derivó en la selección de estos tres ejemplos, así como la revisión específica de cada uno de ellos, se basó en el conocimiento cultural y musical de lo mapuche pre-

sente en las investigaciones de Silva-Zurita (2010; 2014; 2017), Soto-Silva (2017; 2018; 2019), Pérez de Arce (2020), Díaz-Collao (2020) y Rekedal (2014; 2019). De esta manera, identificamos ciertos elementos musicales en estos repertorios que presentan relaciones con la cultura mapuche, ya sea por la utilización de elementos asociados a la cultura musical de este pueblo originario, o a través de otros componentes. Sobre este último punto es donde emerge el uso de la mimesis musical como un elemento referencial hacia lo mapuche, particularmente en representaciones de elementos del entorno natural.

MÍMESIS Y ONOMATOPEYA EN EL CONTEXTO MAPUCHE

La mimesis musical corresponde a la imitación de sonidos del entorno a través del uso de instrumentos musicales o, en algunos casos, de medios sonoros diversos (Siscart, 1997: 1). La imitación constituye un recurso estético clásico dentro de las diferentes expresiones artísticas, y ha estado presente en diferentes culturas a través de la historia. En *La Poética* de Aristóteles, por ejemplo, la mimesis se presenta como un recurso que no solo apunta hacia la mera imitación literal, sino también a la esencia del objeto:

La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de semejanza ambos se vinculan, lo cual constituye un aspecto absolutamente secundario. A través de la actividad mímica algo se hace presente, y mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es esencial y permanente (Suñol, 2009: 227).

Existen ejemplos significativos en la música del siglo XX que dan cuenta de la mimesis como recurso creativo. Entre estos se destaca la emblemática obra del compositor Olivier Messiaen *Catalogue des Oiseaux* [Catálogo de pájaros]. En el proceso de composición de este ciclo de obras para piano, Messiaen realizó extensas sesiones de grabación magnetofónica y transcripción musical del canto de diversas aves de Francia. En este trabajo se destaca el uso de recursos miméticos que establece relaciones icónicas con los cantos de ciertas aves (Alonso, 2000: 238). En el ámbito de la música popular, podemos encontrar usos de la mimesis en casos como, por ejemplo, *Last Train Home* del guitarrista Pat Metheny, donde se hace referencia al sonido de un tren mediante una secuencia rítmica ejecutada por la batería que imita su marcha, y un *riff* de guitarra que evoca su silbato.

En la cultura mapuche, la mimesis se encuentra en estrecha relación con aspectos lingüísticos, específicamente en forma de onomatopeya. Esto se evidencia en la etimología de ciertos apellidos y términos mapuche. Según la RAE (s.f.), la onomatopeya corresponde a una “palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa”. Una parte significativa de los apellidos mapuche posee onomatopeyas vinculadas al canto o grito de animales, mayoritariamente aves (Navarro, 2014: 27; Villagrán et al., 1999: 606), lo que podría estar asociado al nexo entre naturaleza y sociedad articulado en la cosmovisión mapuche (Villagrán y Videla, 2018: 264). Esta asociación de la onomatopeya con el canto de las aves se puede encontrar en algunos trabajos de Lorenzo Aillapán, también conocido

como *üñümche* u “hombre pájaro” y, en particular, en su obra “Veinte poemas alados de los bosques nativos del sur de Chile”. En dicho trabajo, se evidencian los vínculos tradicionales existentes entre las aves y la cosmogonía mapuche, reflejando además aspectos sociales, ecológicos y terapéuticos presentes en el uso de los elementos naturales por parte de las comunidades (Aillapán y Rozzi, 2004: 420).

Consideramos relevante señalar que la naturaleza tiene un rol fundamental en el universo sonoro de la tradición mapuche. Los apellidos onomatopéyicos y el vocabulario etnobiológico son algunos ejemplos que muestran este vínculo, también visible en prácticas contemporáneas como las radios comunitarias y su esfuerzo por recrear un paisaje sonoro que evoque el espacio del *Wallmapu* (García, 2016: 140).

MÚSICA E IDENTIDAD EN LA REGIÓN DE LOS LAGOS

La perspectiva territorial es un aspecto relevante en el estudio de la música popular en contextos regionales. Sobre esto, Vergara (2010: 167) menciona que la mirada territorial forma parte de un cambio profundo en el campo de las ciencias sociales a nivel epistemológico, que se evidencia en el tránsito desde la generación de conocimiento centrado en la palabra hacia uno centrado en el espacio. A partir de esta premisa, se entiende al territorio como una realidad de consistencia espacial, en la cual los individuos interactúan y construyen sus proyectos de vida, tanto materiales como simbólicos (Vergara, 2010: 168). Desde esta perspectiva, entendemos que los procesos de construcción de identidad que se articulan en la región de Los Lagos, se materializan en un territorio con presencia material y simbólica de lo mapuche, entrelazando los proyectos de vida que menciona Vergara con las prácticas que contribuyen a alcanzar dichos proyectos. Suponemos, entonces, que la música es una de esas vías.

Las expresiones musicales que examinaremos son realizadas por músicos mapuche y no mapuche de la zona, las que presentan elementos sonoros que se vinculan de manera pertinente con el territorio. Presumiblemente, estas son parte de un proyecto identitario común, ya que percibimos una inclusión relativamente consistente de ciertos imaginarios relacionados con lo étnico, estos últimos entendidos como manifestaciones identitarias basadas en percepciones colectivas de parentesco y familiaridad, elementos descritos por Giménez (2006: 141) como característicos de la etnicidad. Al respecto, Jenkins (2008: 169) menciona que la etnicidad es un fenómeno que presenta cuatro pilares: se manifiesta en procesos o instancias de “diferenciación cultural”; se fundamenta en “nociones comunes sobre la [propia] cultura”; posee directrices que “no son más fijas que la forma de vida [de la sociedad o cultura] de la cual es parte”; y es un asunto “tanto colectivo como individual, que es externalizado en la interacción social y la categorización de otros, e internalizado en la auto-identificación personal”. Sobre este punto, Parsons (1975: 65) sugiere que la identidad étnica se articula sobre la base de “símbolos” que adquieren una significación cultural, debido a su “singularidad dentro de contextos más amplios”. Glazer (1975: 16) lo complementa al señalar que la “identificación étnica” ocurre por la necesidad de los individuos de pertenecer a un grupo que provea una lealtad “familiar”, así como un sentido de pertenencia a

una identidad “más pequeña que la del estado, [pero] más grande que la de la familia”.

Si atendemos a la pertinencia territorial señalada, existe una serie de estudios que establecen algunas problemáticas propias de la región de Los Lagos, donde se abordan, a través de una concepción situada de los fenómenos, temáticas que posibilitan la generación de un conocimiento que posiciona el espacio como factor central. En esta línea, las experiencias de Forno y Soto (2015) y Soto-Silva (2017; 2018; 2019) dan cuenta de investigaciones situadas, en las cuales se revisan una serie de documentos que han sido difundidos a través de mecanismos que transcurren al margen de la academia, principalmente en sitios web dedicados a la divulgación de la cultura mapuche *williche*. Este aspecto es particular, ya que nos muestra una forma de divulgación del conocimiento que no solamente se circunscribe a los círculos académicos tradicionales. Un ejemplo de esto es lo realizado por los integrantes de Wechemapu, quienes han generado una serie de escritos autobiográficos asociados a la cultura mapuche (Wechemapu, 2009; Mapuexpress, 2016). Por otra parte, a nivel regional podemos encontrar otros estudios que utilizan una perspectiva territorial y que, desde la academia, indagan en la música popular en contexto no mapuche. Aquí encontramos los trabajos de Garrido, Bendrups y Hayward (2018), y de Delgado y Álvarez (2015). Cabe señalar que el trabajo de Garrido, Bendrups y Hayward (2018), a su vez, complementa los estudios de Hayward y Garrido (2011) y Garrido y Bendrups (2013).

En relación con los estudios que abordan las problemáticas de las comunidades mapuche, podemos encontrar las experiencias de Forno y Soto (2015), y Soto-Silva (2017; 2018; 2019). En el primer caso, Forno y Soto (2015) realizaron una investigación con profesores de lengua y cultura mapuche, que declararon incorporar elementos musicales en sus procesos de enseñanza. En aquella experiencia, se encontró como elemento común el uso de una estrategia metodológica basada en la incorporación de audiciones de agrupaciones musicales urbanas, como mecanismo para el aprendizaje de la lengua y la cultura mapuche. De esta manera, el estudio concluye que existe un tránsito desde el uso de la música popular hacia la música tradicional mapuche, como una estrategia que posibilita un mayor interés por parte del alumnado en sus procesos de formación. El trabajo de Forno y Soto (2015) permite identificar dos casos de agrupaciones que son relevantes para este artículo: Kaikül y Wechemapu.

Por otra parte, Soto-Silva ha dado cuenta de dos experiencias que han sido publicadas entre 2017 y 2019. En el caso del primer estudio (Soto-Silva, 2017), observamos un análisis de las relaciones entre música y activismo político, donde se visibiliza la emergencia de discursos de resistencia que se manifiestan en los espacios de circulación de los músicos, y en las temáticas que abordan sus trabajos. En tal sentido, una perspectiva descolonizadora es el eje vertebral en las prácticas de las agrupaciones estudiadas, la que se evidencia en la presencia de las reivindicaciones territoriales, y en el activismo contra los proyectos hidroeléctricos que se están emplazando en territorios considerados como sagrados para las comunidades. Además, se observan puntos de encuentro entre músicos de diversas estéticas y estilos, con narrativas que establecen que la

hibridación presente en sus trabajos, así como la adopción de estéticas y temáticas asociadas a las problemáticas de estas comunidades, representan un aspecto identitario en sus formas de entender y dar sentido a sus procesos de creación.

Posteriormente, en Soto-Silva (2018; 2019), el autor amplía los hallazgos informados en 2017, hacia el establecimiento de tres categorías de análisis: reafirmación étnica, hibridación y resistencia. En relación con el primer punto, el estudio indica que la recuperación lingüística y la resignificación de prácticas tradicionales –como es el caso del *ülkantun* o canto mapuche–, funciona como un elemento que permite comprender –desde una perspectiva poscolonial– sus prácticas musicales. Estos procesos de reinterpretación de las formas tradicionales nos llevan hacia la segunda categoría: la hibridación. Al respecto, el investigador señala que “las estrategias de hibridación vienen a constituir herramientas que tienen por objeto recontextualizar las manifestaciones musicales mapuche en el ambiente social actual” (Soto-Silva, 2018: 237). De esta forma, la reafirmación étnica se materializa en la incorporación de ciertos elementos híbridos, que configuran procesos de apropiación cultural en estéticas que pueden ser categorizadas como híbridas. Finalmente, el estudio profundiza en lo publicado previamente por el autor (Soto-Silva, 2017), puntualizando la posibilidad de comprender estos procesos de resistencia sociopolítica como un dispositivo y un contra dispositivo foucaultiano.

Si bien los estudios sobre la música popular en la Región de Los Lagos no son particularmente numerosos, para los fines de esta experiencia es significativo identificar otras dimensiones del quehacer musical urbano. Estas dan cuenta de cómo, a través del tiempo, se han establecido mecanismos de construcción identitaria que permiten, en el marco de esta indagatoria, analizar categorías afines con el trabajo que hemos realizado. En *Historia del jazz en Osorno: el jazz como instrumento social*, Delgado y Álvarez (2015) exponen un estudio sobre la función social de las prácticas jazzísticas en la ciudad de Osorno. Se reporta que las primeras evidencias sobre la formalización de estas prácticas datan de 1970, cuando se creó el primer club de jazz en la ciudad. Los autores indican que las presiones que surgieron a propósito de la dictadura militar en Chile, hicieron que la circulación de expresiones musicales de estas características no haya tenido el impacto que se esperaba por parte de quienes fundaron aquel club. Fue recién en la década de los ochenta y principalmente a finales de la dictadura militar, cuando el circuito del jazz osornino se comenzó a reactivar, de la mano de la South Side Jazz Band. Los autores concluyen reflexionando sobre el impacto de la dictadura militar chilena en la consolidación de un movimiento jazzístico en la ciudad.

Otros estudios relevantes son los desarrollados por Garrido, Bendrups y Hayward (2018), que complementan las investigaciones de Garrido y Bendrups (2013), y Hayward y Garrido (2011). En dichos estudios se desarrolló una investigación sobre la música popular en la Isla Grande de Chiloé. Aquellas experiencias se tradujeron en el libro *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*, donde los autores realizan un análisis de las prácticas musicales de la isla a través de la perspectiva del desarrollo económico y turístico.

Es de interés observar las formas en las cuales la industria salmonera ha impactado en los procesos sociales de la isla y, en consecuencia, ha contribuido a que los músicos contemporáneos visibilicen sus problemáticas a través de su trabajo creativo. Garrido, Bendrups y Hayward plantean que la inclusión de elementos sincréticos e híbridos en la música chilota, responde a los procesos que han vivido sus pobladores durante siglos. Asimismo, los autores indican que pareciera ser que la música mapuche ha tenido un impacto en las prácticas de Chiloé, y viceversa. En esa línea, podemos reconocer la existencia de diversas agrupaciones que aluden a la identidad mapuche, tales como los grupos Armazón o Trifulka.

Por último, podemos visibilizar una perspectiva territorial en lo que se refiere a la música popular a través de los escritos autobiográficos y otras fuentes que se encuentran disponibles en medios digitales, las que promueven la cultura y las prácticas musicales mapuche en formatos y circuitos externos a la academia. Esto también es interesante, ya que muestra que los posicionamientos descolonizadores se fundamentan en la apertura de espacios de difusión del conocimiento que escapan a las lógicas hegemónicas. De esta forma, sitios como *mapuexpress* o *fütawillimapu.org* ofrecen información relevante sobre algunos mecanismos utilizados por las comunidades para divulgar reflexiones sobre sus prácticas culturales. Asimismo, se constituyen en material importante para dar forma a un conocimiento que no ha sido sistematizado por la etnomusicología. Al respecto, la agrupación Wechemapu (2009) ha publicado en *fütawillimapu.org* un relato autobiográfico que nos entrega información relevante respecto a sus prácticas musicales, y que es complementado con artículos de medios digitales, como es el caso del reporte de *mapuexpress* (2016) sobre la banda. En este sentido, es interesante constatar un hecho que se correlaciona con lo reportado por Delgado y Álvarez (2012).

En ambos casos, evidenciamos una influencia importante de la dictadura militar en la ralentización y la semi clandestinidad de sus prácticas musicales. Wechemapu indica que, entre 1975 y 1979, la actividad de la agrupación se vio reducida, principalmente, a presentaciones en espacios semi clandestinos. Las más importantes fueron las peñas organizadas por la FREDER (Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural). Por otra parte, en ambos casos se observa un interés importante por la reafirmación identitaria a través de prácticas musicales híbridas, que se vinculan de manera directa al mundo rural pero que circulan con mayor intensidad en contextos urbanos al interior de la ciudad de Osorno. Lo anterior nos permite pensar que existe un conocimiento reducido respecto a las prácticas musicales urbanas a nivel regional, y que los procesos de construcción identitaria, en la mayoría de los casos, surgen como una respuesta posterior al período comprendido entre 1973 y 1989. De esta forma, la construcción de elementos que relacionan a los músicos con su entorno pareciera ser parte de un proceso de reconocimiento de los aspectos que los identifican. Suponemos que la mimesis musical podría formar parte de este fenómeno de apropiación, que tiene como objeto reinterpretar las formas con las cuales los músicos se relacionan e identifican con su entorno.

CASOS ESTUDIADOS

Los casos que hemos identificado han sido analizados a partir de la delimitación de los fragmentos que incorporan recursos musicales miméticos y otros elementos discursivos que contribuyen a reafirmar la relevancia de ese aspecto. Hemos recurrido a las grabaciones de las canciones disponibles en medios digitales, principalmente YouTube. La organización de los ejemplos tiene relación con dos dimensiones de expresiones de mimesis que hemos identificado. En primer lugar, se encuentra el caso de Kaikül, que plantea un acercamiento hacia la poética de Lorenzo Aillapán a través de la canción *Uñumche*. Por otra parte, se presenta el caso de Armazón, quienes incorporan elementos vinculados con la naturaleza. Finalmente, Wechemapu, en la canción *Yafkun Pitiu*, muestra una aproximación diferente al uso de la mimesis musical, la cual se acerca a las características tradicionales señaladas por Pérez de Arce (2020) a través del uso de la onomatopeya como aspecto identitario.

1. Kaikül (2012). *Uñumche*. En *Cosmofonía*. Puerto Montt: Refugio Sonoro.

Kaikül es una agrupación de la comuna de Puerto Montt, Chile, que inicia su actividad musical el año 2012. Se caracteriza por un estilo cercano al *folk*, e incorpora elementos del rock progresivo y algunos aspectos organológicos y discursivos asociados a la cultura mapuche. La canción que abordaremos se denomina *Uñumche*.³ Pertenece al disco “Cosmofonía” (2012), el cual posee diversos elementos a nivel iconográfico que permiten asociar el concepto de “cosmofonía” con la cultura tradicional. Desde esta perspectiva, es posible identificar un vínculo entre las alusiones a la cultura de dicho pueblo originario, y la naturaleza como un elemento que configura símbolos de identidad étnica (Parsons, 1975: 65). En tal sentido, esta premisa es observada tanto a nivel visual como también musical. Sobre lo primero, es posible identificar cuestiones interesantes en la carátula de “Cosmofonía”:



Ilustración 1: Carátula de “Cosmofonía” (2012), de Kaikül.

Diseño gráfico: Rodrigo León. Fuente: Imagen escaneada por los autores.

3 A diferencia de la denominación utilizada por Aillapán -*uñumche*-, la canción de Kaikül no incluye la diéresis en las u. De esta forma, nos referiremos a *Uñumche* para indicar la canción, y al *uñumche* para referir a Lorenzo Aillapán.

En primera instancia, es visible la presencia del *kultrun* entrelazado con las raíces de un árbol. Este vínculo entre el instrumento musical y las raíces es relevante, pues la asociación entre las raíces/naturaleza y el *kultrun*/música constituye un aspecto significativo en dicho trabajo. Como se expuso anteriormente, Villagrán et al. (1999: 606) reportan que las alusiones a las aves en los apellidos mapuche es un aspecto común, y tienen su origen en el vínculo de las comunidades con la tierra. Tanto Díaz-Collao (2020) como Pérez de Arce (2020: 19) observan la relación sonora entre la cultura mapuche y su entorno natural, como un aspecto que caracteriza el vínculo entre lo mapuche y otras dimensiones de su experiencia cotidiana. A partir de esto, no es de extrañar que los signos que relacionen a la música con el territorio surjan mediante la homologación de la idea del territorio con la naturaleza. Sobre la base de esto, la canción *Uñumche*⁴ nos proporciona información para las futuras etapas de esta investigación, particularmente, debido a que se pueden manifestar los principios del concepto de identidad étnica que reporta Parsons (1975: 65).

En el caso del tema *Uñumche* de Kaikül, identificamos algunos aspectos de interés en materia discursiva. En primer lugar, la influencia de la poética de Lorenzo Aillapán es significativa. Aillapán es conocido como “El hombre pájaro” (*ünümche*), y es presentado como un gran conocedor y exponente de la cultura mapuche y sus manifestaciones ancestrales. Para él, las aves entregan mensajes, y al imitar sus sonidos –*wünül* o lenguaje onomatopéyico pajaril–, se sumerge en un todo donde estos son un canto, poesía y saberes ancestrales que lo conectan con las fuerzas de la naturaleza y con la sabiduría de la sanación. El poeta reporta que su ser *ünümche* se reveló desde niño a través de un sueño; los más sabios de su comunidad vieron que era especial, que estaba destinado a recibir y preservar el conocimiento ancestral. Esta idea es coherente con la cosmovisión mapuche, pues el canto de las aves es un lenguaje universal, y el *ünümche* es una especie de mensajero que interpreta este lenguaje (Aillapán y Rozzi, 2004: 420).

En la canción, la mimesis musical se produce en la introducción (13’ 46”⁵ - 15’ 15”). En esta sección, los músicos emulan el canto de aves y del entorno, fundamentalmente el viento. El proceso de mimesis se configura a partir de la utilización de una serie de recursos musicales y de producción sonora que contribuye a establecer un ambiente que simula un paisaje sonoro de la naturaleza. De esta forma, es posible observar el uso de la flauta traversa soprano en un registro agudo, pasajes melódicos basados en arpeggios, y el uso de efectos tales como *whistle tones* y sonidos eólicos.⁶ La flauta y el violín, por sus tesituras, son los instrumentos que aparentemente simbolizan el canto de las aves. Además, los músicos adicionan otros elementos de manera incidental tales como un palo de agua, cortinilla, ocarinas, un pájaro de agua⁷ y una “ranita” de madera.⁸

La relación de estos eventos con el trabajo de Aillapán se evidencia en una suerte de equivalencia entre la onomatopeya del poeta, con los recursos miméticos asociados a los instrumentos. La onomatopeya como expresión de mimesis es representada, en este caso, mediante los instrumentos musicales señalados, quienes imitan el sonido de los pájaros en un ejercicio de aproximación a las prácticas del poeta. De esta forma, la onomatopeya de Aillapán viene a configurar símbolos que adquieren su significancia cultural por su vínculo con la imagen del *ünümche*. Antivero (2020: 1108) refiere a ésta como un signo lingüístico que puede constituir un símbolo sonoro. Así, se cumple con uno de los aspectos de la articulación de la identidad étnica que define Parsons (1975: 65), por cuanto la mimesis musical simboliza la identidad mapuche y la relación entre el mapuche y la naturaleza, mediante la alusión al discurso onomatopéyico del poeta, quien afirma un discurso asociado al vínculo mapuche-naturaleza. Esto nos permite inferir que la mimesis se transforma en un símbolo de identidad étnica, que vincula a los músicos con el territorio que habitan.

2. *Armazón (1999). Traweli campana*.⁹ En *Gülkantun: canto ceremonial mapuche*. Castro: Fondart-Consejo general de Caciques de Chiloé.

En el segundo ejemplo, es posible identificar ciertas ideas ligadas al indigenismo en ciertos elementos de orden discursivo musical. Al respecto, Silva-Zurita (2017: 9-10, 95-96) explica que son varios los movimientos sociales, políticos, académicos y artísticos que han adoptado de manera implícita o explícita un enfoque indigenista, con el objetivo de desarrollar formas de comprender las prácticas musicales a partir de las reivindicaciones del pueblo mapuche. En un estudio etnográfico centrado en prácticas musicales mapuche ligadas a la tradición y, en particular, a las desarrolladas por una serie de “cultores competentes”, Silva-Zurita (2017) reconoce y describe algunas características del indigenismo señaladas por Niezen (2003: 9-13), Graham (1990: 3) y Knight (1990: 95-96). Entre ellas, se encuentran la exaltación e idealización de lo vinculado a la tradición musical mapuche; la atribución de connotaciones negativas hacia los elementos considerados “chilenos”, foráneos, mestizos y contaminados; la articulación de elementos identitarios por parte de una minoría que recrea aspectos históricos en oposición al estado-sistema dominante; y la conexión de ciertas cualidades musicales mapuche con componentes sobrenaturales, supeditados a la pertenencia étnica y/o territorial (Silva-Zurita, 2017: 9-10, 45, 95-96). En el caso de la obra analizada, podemos encontrar aspectos identitarios mapuche, representados principalmente en elementos métricos y organológicos vinculados con la música tradicional.

La canción *Traweli campana*¹⁰ tiene una duración de 6 minutos y 54 segundos. Desde una perspectiva descriptiva, se distingue la voz de una cantante y un texto principalmente en lengua mapuche –que en esta ocasión no será analizado–, con la inclusión de algunas palabras en español. Desde el punto de vista organológico, se observan flautas traversas, una guitarra electroacústica, piano, platillos, un

4 Ver: Kaikül (2012). *Uñumche*. En *Cosmofonía*. Puerto Montt: Refugio Sonoro. Disponible en: <https://youtu.be/KR3Xed91Fec?t=664> (revisado el 1 de julio de 2020).

5 Ver: <https://youtu.be/KR3Xed91Fec?t=827> (revisado el 15 de octubre de 2020).

6 Una definición extensa de dichos efectos puede ser encontrada en Adler (2016: 185-186).

7 Silbato de cerámica al que se le añade agua en el interior y, al soplar, genera un efecto de trino.

8 Un güiro pequeño que imita el croar del anfibio.

9 En lengua mapuche, suenan las campanas.

10 *Armazón (1999). Traweli campana*. En *Gülkantun: canto ceremonial mapuche*. Castro: Fondart-Consejo general de Caciques de Chiloé. Disponible en: <https://youtu.be/5FyV07Bhl7k> (revisado el 15 de octubre de 2020).

tambor –que aparentemente es un *kultrun*–, y una serie de sonidos usados de manera ambiental. La canción se inicia con una sección de casi un minuto de duración, que está compuesta por dos flautas traversas que presentan un uso marcado de efectos sonoros como el *frullato* y el *jet whistle*.¹¹ Lo ejecutado por las flautas constituye un bloque que pareciera retratar un paisaje sonoro formado por el viento en el bosque. Al final, se presenta el sonido de una cuerda rasgada suavemente con algún objeto, como una uñeta, lo que se acompaña con otros sonidos y efectos realizados por instrumentos de viento. Al igual que en el caso de *Kaikül*, observamos el uso de recursos técnicos asociados a la recreación de paisajes sonoros naturales. Los sonidos eólicos y el uso de la flauta son recurrentes en los primeros dos casos, y pareciera ser que dicho instrumento tiene un rol importante como un agente que contribuye a la materialización de los procesos de mimesis que acontecen en aquel trabajo.

El inicio de la segunda sección se superpone con el final de la primera, produciendo un cambio sonoro con la introducción de la guitarra y el piano, que ejecutan arpeggios, acordes y frases breves, mayoritariamente consonantes en torno al acorde de do menor; un tambor que marca principalmente corcheas en 6/8 y platillos que refuerzan ciertas instancias de la canción. Además, percibimos algunos sonidos y efectos similares a los utilizados anteriormente. En el minuto 2'26",¹² comienza una tercera sección caracterizada por la incorporación de la voz que realiza una serie de patrones melódicos, utilizando un material tonal comprendido por *sib3 – do4 – mib4 – fa4 – sol4 – sib4*; el resto de los instrumentos no presenta cambios significativos con respecto a lo ya expuesto. La tercera sección finaliza con el término de los patrones melódicos ejecutados por la cantante en el minuto 5'20",¹³ lo que da paso a la cuarta y última sección que se inicia con una serie de acordes en el piano y un *fade out*, el que incorpora un cambio de textura al ir quitando instrumentos de manera progresiva para dejar solo ciertos efectos sonoros al final de la pista.

Podemos concluir que los eventos de mimesis se configuran, principalmente, a través del uso de recursos técnicos ejecutados por la flauta en la introducción de la canción –de igual forma a lo señalado en el caso de *Kaikül*–. El uso del *frullato*, el *jet wistle* y los sonidos eólicos, parecen contribuir a la creación de estos símbolos de identificación étnica que reporta Parsons (1975: 65). Relacionamos el uso de la flauta con los aspectos que definen a la estética *new age*, en tanto se consuma la relación de este instrumento con los pueblos originarios y estos, a la idea de la naturaleza como fuente de sanación (Grove Hall, 1994). Más allá de ideas asociadas a la sanación, las alusiones a la naturaleza son comunes en el campo literario vinculado a la cultura mapuche y son caracterizadas por Espinoza (2020) como parte significativa en la configuración de un discurso de conciencia ecológica. Así, la mimesis pareciera apuntar a dicha conciencia ecológica en tanto mecanismo de reidentificación con lo mapuche. Observamos que los símbolos señalados por Parsons se configuran a partir de la interpretación de la naturaleza con códigos que son, en

apariciencia, más cercanos a la música de Occidente, o a la interpretación de lo tradicional a través de mecanismos musicales propios de la cultura occidental.

3. *Wechemapu* (2005). *Yafkun Pitiu*.¹⁴ En *El nuevo canto de la tierra*. Osorno: Fondart.

El grupo *Wechemapu* inició sus actividades el año 1975 en Cumilelfu, localidad rural ubicada en la comuna de San Juan de la Costa, Osorno. Sus composiciones evidencian componentes propios de la cultura *williche*, entre ellos la lengua, instrumentos característicos como el *bandio* o banjo *williche* (Soto-Silva, 2018: 156), y temáticas que se relacionan con cuestiones identitarias y vivenciales de la cultura. Cabe señalar que *Wechemapu* tiene un rol activo en la lucha por reivindicaciones de sus comunidades, como la recuperación lingüística y el fomento de algunas prácticas culturales *williche* (*Wechemapu*, 2009).

*Yafkun Pitiu*¹⁵ pertenece al disco “El nuevo canto de la tierra”, editado y publicado en 2005. Algunas canciones pertenecientes a este álbum utilizan ritmos derivados de danzas tradicionales de la región, como la *sajuria* y la *guaracha*. En tal sentido, en algunas de sus composiciones se encuentran presentes la lengua mapuche, ritmos asociados a la tradición mapuche e instrumentos como la *trutruka*, el *trompe*, el *kultrun* y la *pifilka*. Al igual que en el caso de *Kaikül*, los aspectos gráficos del disco también remiten a la naturaleza.



Ilustración 2: Carátula de “El nuevo canto de la tierra” (2005), de *Wechemapu*. Propietario: *Wechemapu*. Fuente: <https://www.mapuexpress.org/2016/05/15/el-legado-musical-de-wechemapu-recopilacion-de-videos/> (revisado el 14 de julio de 2021)

En relación con la canción analizada, el texto se asocia al ave pitío o *pitiwe* (*Colaptes pitius*), considerada por la cultura mapuche como un ave anunciadora. Su nombre es una onomatopeya de su canto, ya que el animal emite un sonido agudo, que los mapuche interpretan como *pitiwe* (Navarro, 2014: 22). Esta ave es una especie de pájaro carpintero, cuyo canto –para la cultura mapuche–

11 Ver: Adler (2016: 185-186).

12 Ver: <https://youtu.be/5FyVO7Bhl7k?t=146> (revisado el 15 de octubre de 2020).

13 Ver: <https://youtu.be/5FyVO7Bhl7k?t=320> (revisado el 15 de octubre de 2020).

14 En lengua mapuche, canta el pitío.

15 Ver: “El nuevo canto de la tierra” (2005). *Yafkun pitiu*. Disponible en: <https://youtu.be/-5ld9RLTrI> (revisado el 12 de octubre de 2020).

se asocia con el anuncio de visitas o la muerte de algún miembro de la familia (Barbosa, Cornelius y Cortez-Echeverría, 2016). El uso de una temática relacionada con el canto de un ave, evidencia un aspecto señalado por Pérez de Arce (2020: 19), por cuanto los sonidos de la naturaleza son relevantes para las comunidades, ya que permiten la comprensión sonora de su entorno. De esta manera, es posible relacionar el canto del pitío con cuestiones identitarias propias de la cultura, debido a la importancia que tienen las aves en la cosmovisión mapuche. Antivero (2020) menciona que las onomatopeyas presentes en la lengua mapuche apuntan principalmente a los nombres de los animales, por lo que dicha imitación se puede entender como parte de un aspecto identitario dentro de la cultura tradicional. Así, el interpretar los sonidos de sus cantos les permite integrarlos en distintos aspectos de sus vidas. Este parece ser un aspecto relevante para la configuración del imaginario creativo de la agrupación Wechemapu, quienes reportan, como uno de los objetivos de su quehacer artístico, la revitalización de distintos aspectos y prácticas de su cultura.

Una de las formas en las cuales se manifiesta esto es a través del texto literario de *Yafkun pitiu*. En él se relata el anuncio de la muerte de una persona a través de una forma determinada del canto de esta ave. El utilizar el conocimiento ancestral, en cuanto al significado del canto para la cultura *willliche*, nos muestra que son portadores de este saber, lo apropian y lo transmiten a través de sus procesos creativos.

Al respecto, y para reafirmar el aspecto identitario y de apropiación cultural a través de la canción, podemos mencionar lo señalado por Silva-Zurita (2017: 99-104), que se refiere a los términos *wünül* y *dungun*, ambos ligados a la tradición mapuche. El primero –*wünül*– alude a la naturaleza onomatopéyica del sonido, a algo que no puede expresarse en palabras, por lo que el canto de las aves tiene *wünül*. Este término también se relaciona con la música tradicional, ya que se utiliza para mencionar las cualidades de esta. Por tal motivo, Silva-Zurita (2017: 99-104) señala que este concepto suele traducirse como “sonido mapuche”, “melodía mapuche” o “tono mapuche”. En el caso de *dungun*, el término refiere a un sonido que posee un significado que puede expresarse en palabras. La relación de estos conceptos con el sonido o canto de las aves se evidencia por la particularidad de que estos sonidos “tienen” *wünül*, pero que también podrían “llevar” *dungun* al considerar que entregan un mensaje que puede expresarse en palabras (Silva-Zurita 2017: 99-104). De esta manera, el canto del ave, tal como indica la tradición, provee un significado que está relacionado con el sonido onomatopéyico de esta.

El sonido onomatopéyico del canto del pitío es expresado mediante la imitación de este a través del silbido realizado por la voz humana (00’ 11” - 00’ 15”¹⁶), elemento que –en nuestra interpretación– constituye una expresión de mimesis. Esto posibilita una construcción musical que involucra un relato que dialoga con elementos de conocimiento ancestral, lo cual da cuenta de la conexión profunda de esta cultura con el entorno, a través del uso de recursos sonoros que evocan sonidos naturales.

Para efectos de este ejercicio, y teniendo presente que se trata de una reinterpretación de los elementos miméticos de la composición, podemos relacionar el carácter anunciador de esta ave con la aparición de su “canto” en diversos momentos de la obra, en los cuales el texto alude a la muerte como consecuencia de alguna enfermedad. Por ejemplo, este sonido aparece antes de enunciar ideas que hablan del “fin del hombre”, entendiendo el “fin” como la muerte (00’ 11” - 00’ 38”). Posteriormente, en el relato hablado, aparece el canto del pitío cuando se señala un mal augurio al “sentirlo llorar” (01’ 20”- 01’ 42”¹⁷). El texto hace referencia al Taita Huenuleo, un anciano que ha enfermado. En la siguiente sección, se confirman los malos augurios con la muerte de Huenuleo (01’ 52”- 03’ 02”¹⁸ y 02’ 44”- 02’ 56”¹⁹). Finalmente, el texto “así todos tendremos un final”, es acompañado simultáneamente por el sonido del ave (03’ 01”- 03’ 43”²⁰), y reafirma el carácter anunciador de ésta. El elemento mimético que aparece durante toda la composición –referido a la onomatopeya del canto del pitío–, resalta la identificación de la agrupación Wechemapu con elementos de su cultura.

Referente a los elementos sonoros, la utilización de instrumentos como las *kascawillas*, cuya sonoridad parece evocar el sonido de las olas del mar (00’ 07” - 00’ 19”), permite que los músicos relacionen ciertos recursos instrumentales con un paisaje sonoro natural, en lo que podríamos interpretar como expresión de territorialidad. En relación con los dos componentes miméticos observados, es decir, el canto del pitío y el sonido de las olas del mar, podemos identificar que, al parecer, los elementos que relacionan a estos músicos con su entorno forman parte de un proceso de reconocimiento de los aspectos que los identifican, convirtiéndose, tal como señala Parson (1975: 65), en símbolos que conllevan una significación cultural. De tal modo, las expresiones de mimesis podrían formar parte de un signo de identidad territorial, que nos muestra una manera de expresar su pertenencia al espacio, a través de su texto literario y las reproducciones de sonidos naturales –como el canto del ave y el sonido del mar–.

16 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=12> (revisado el 12 de octubre de 2020).

17 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=82> (revisado el 12 de octubre de 2020).

18 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=112> (revisado el 12 de octubre de 2020).

19 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=164> (revisado el 12 de octubre de 2020).

20 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=181> (revisado el 12 de octubre de 2020).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La mimesis musical, entendida como la imitación de la naturaleza a través de recursos musicales, es observada en los ejemplos analizados a partir de dos dimensiones. Por una parte, nos encontramos con la expresión de esta mediante la imitación de paisajes sonoros naturales y de aves; y, por el otro, se observa el uso de la onomatopeya como un recurso sonoro que vincula prácticas tradicionales mapuche con imaginarios de identidad, sustentados en la relación del músico con la naturaleza.

Sobre el primer punto, tanto Pérez de Arce (2020: 19) como Villagrán y Videla (2018: 264) presentan, en sus estudios, una visión de la cultura mapuche vinculada a la construcción de un relato cercano a la naturaleza. Es posible constatar que, al igual que lo señalado por Garrido, Bendrups y Hayward (2018), la aproximación de Kaikül y Armazón nos remite a la representación icónica de las aves como símbolos de identidad cultural. La expresión de aquella estrategia sugiere que la relación entre la naturaleza y las comunidades es un aspecto discursivo relevante en la

idealización de lo mapuche por parte de músicos urbanos. Esto pareciera ser significativo en el establecimiento de un vínculo entre la música, el territorio y las percepciones de identidad.

Por otra parte, la onomatopeya es representativa en la identidad mapuche –un ejemplo de esto es lo reportado por Navarro (2014: 27) en relación con los apellidos–, estableciendo una conexión entre la lengua y la naturaleza. La presente experiencia permite concluir un cierto uso de elementos de la cultura tradicional mapuche por músicos urbanos, como un mecanismo de identificación étnica; tal es el caso del recurso onomatopéyico utilizado por Wechemapu. Estos generan un sentido de pertenencia identitaria (Glazer, 1975: 16), y propician la emergencia de símbolos en los grupos musicales que fueron objeto de estudio. En este sentido, la mimesis y la onomatopeya son elementos que, en conjunto a los discursos estéticos asociados, funcionan como un símbolo de identidad para los músicos populares (Parsons, 1975: 65). Esto puede ser resumido de la siguiente manera:

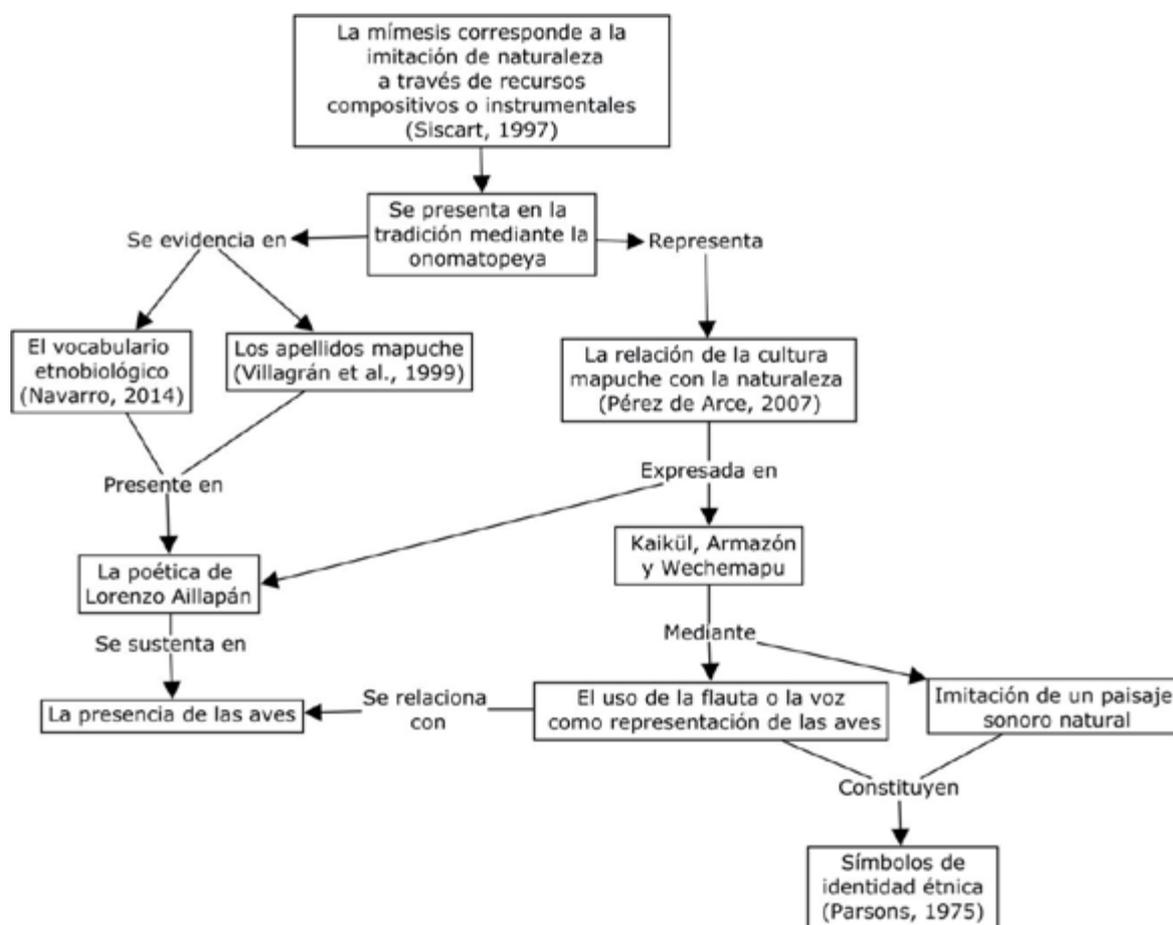


Ilustración 3: Resumen de los resultados del estudio.
Propietario y autor: Elaboración propia.

Podemos señalar que el uso de la mimesis pareciera estar vinculado con elementos propios de la cultura mapuche, a través de la comprensión de la onomatopeya como una manifestación de mimesis. Por otra parte, los músicos urbanos estudiados parecieran vincular su producción musical con la cultura mapuche a través de la mimesis, con el objetivo principal de posicionar un discurso relacionado con la naturaleza. En este sentido, los músicos parecen comprender que la relación del mapuche-*williche* con la naturaleza, y particularmente con las aves, es parte de un imaginario de identidad tradicional. Esta suerte de romanticismo, visualizado en la relación naturaleza-identidad, pareciera tener relación con la construcción de un discurso cercano a las interpretaciones *new age* o al *world music*, que observaron Garrido, Bendrup y Hayward (2018). La flauta cumple un rol importante en este aspecto, como se evidenció en los casos de Kaikül y Armazón. La mimesis musical se relaciona con la identidad mapuche a través de la emergencia de una serie de símbolos de identidad étnica que se materializan en la utilización de elementos musicales míméticos que refieren a aspectos culturales relevantes para las comunidades mapuche *williche*. Planteamos que este fenómeno puede ser analizado como una representación musical. Bohlman (2006: 205) menciona que la etnomusicología comprende a la música como representación, y es a partir de esa premisa que podemos aproximarnos a la música como una forma de entender lo que esta representa más allá de su organización sonora. El enfoque de Bohlman supone la identificación de una serie de metalenguajes representacionales que nos permiten entender diversos aspectos sobre el discurso musical, por lo que los discursos identitarios podrían formar parte de dichos metalenguajes, y a partir de estos podríamos rastrear los aspectos musicales que se vinculan con dichos relatos. Este aspecto es relevante a la hora de cuestionarnos lo observado en el presente artículo; si bien esta experiencia es principalmente descriptiva, abre una línea de análisis más profundo de los aspectos musicales implicados en los procesos de reafirmación identitaria.

En este sentido, quisiéramos reflexionar sobre las limitaciones y proyecciones de esta aproximación preliminar. En primer lugar, consideramos como una proyección del estudio, profundizar en los elementos que se manifestarían a través de la influencia de los discursos “neoindigenistas” latinoamericanos utilizados en ciertos contextos sociales urbanos, vinculados con prácticas *new age* (Sarrazin, 2008: 140). Estos podrían adoptar sistemas eclécticos que condicionan creencias y hábitos de consumo, incorporando elementos “a la medida”, importados de culturas orientales y otros pueblos originarios, en franca oposición a la cultura occidental. En esta línea, planteamos que una indagación centrada en las percepciones respecto a la espiritualidad mapuche nos permitirá comprender el vínculo entre el indigenismo y su relación con la naturaleza como ícono de lo espiritual.

Por otra parte, consideramos relevante incorporar en las siguientes etapas del estudio la dimensión discursiva asociada a los relatos de los intérpretes y compositores, ya que la interacción con los músicos permitirá contrastar aquellos discursos que han surgido a través del análisis de su producción. De esta manera, la identificación y el contraste de aquellos símbolos de identidad étnica, nos acercarán a una mayor comprensión sobre las relaciones exis-

tentes entre las prácticas musicales y los imaginarios que surgen en los territorios. Finalmente, los resultados de esta fase han favorecido procesos reflexivos respecto a cómo esta estrategia contribuye a la reconstrucción de una identidad mapuche-urbana. Los fenómenos de reconstrucción identitaria parecieran favorecer la reinterpretación de las tradiciones en un proceso de recuperación que tiene su génesis en la comprensión de los espacios territoriales, como un aspecto trascendente en la identificación de los músicos. El análisis de esto nos permite inferir la existencia de un proyecto identitario común, en el cual los imaginarios creativos vinculan el territorio con la identificación étnica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, S. (2016). *The study of orchestration*. New York: W.W. Northon & Company, Inc.
- AILLAPÁN, L. Y ROZZI, R. (2004). Una etno-ornitología mapuche contemporánea: Poemas alados de los bosques nativos de Chile. *Ornitología Neotropical*, 15, 419-434.
- ALONSO, S. (2000). Mímesis y onomatopeya en el texto musical. *Moenia*, 6, 211-249.
- ANTIVERO, E. (2020). Relaciones léxicas en la terminología de voces de animales en lengua mapuche. En: *VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel*. Bahía Blanca, Argentina.
- BARBOSA, O.; CORNELIUS, C.; CORTEZ-ECHEVERRÍA, J. (2016). *Guías de Campo de Fray Jorge. Tomo I*. Coquimbo: Centro de Estudios Avanzados en Zonas Áridas (CEAZA).
- BOHLMAN, P. (2006). Music as Representation. *Journal of Musicological Research*, 24 (3-4), 205-226.
- DELGADO, H. Y ÁLVAREZ, E. (2015). Historia del jazz en Osorno: el jazz como instrumento social. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 8 (1), 70-82.
- DÍAZ-COLLAO, L. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- FLORES, E. (2014). El altar más alto. Conversación con Lorenzo Aillapán. *Revista de Literaturas Populares*, 14 (1): 225-277.
- FORNO, A. Y SOTO, I. (2015). Transiciones curriculares en educación intercultural: Desde el rock y el hip-hop, al canto tradicional mapuche (üi). *Alpha (Osorno)* (41), 177-190. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000200013>.
- GARCÍA, E. (2016). Imágenes y sonidos del Wall Mapu. El proyecto de descolonización del universo visual y sonoro del Pueblo Mapuche. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, (35), 123-149.
- GARRIDO, W.; BENDRUPS, D. Y HAYWARD, P. (2018). *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*. Londres: Rowman & Littlefield.
- GARRIDO, W. Y BENDRUPS, D. (2013). Transcultural Latino: Negotiating Music Industry Expectations of Latin American Migrant Musicians in Australasia. *Musicology*. Australia 35 (1), 1-5.
- GIMÉNEZ, G. (2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y representaciones sociales*, 1 (1), 129-144.
- GLAZER, N. (1975). The Universalization of Ethnicity. *Encounter*, 2, 8-17.
- GRAHAM, R. (1990). Introduction. In *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, edited by Richard Graham. Austin: University of Texas Press, 1-5.
- GROVE HALL, S. (1994). New Age Music: An Analysis of an Ecstasy. *Popular Music & Society*, 18 (2), 23-33. <https://doi.org/10.1080/03007769408591552>.
- HAYWARD, P. Y GARRIDO, W. (2011). Chiloé: An Offshore Song Culture. In *Island Songs*, Baldacchino, G. (ed.). Plymouth, UK: Scarecrow Press, 157-170.
- HENRÍQUEZ, M. Y SALAMANCA, G. (2012). Rasgos prominentes de fonología segmental del chedungun hablado por escolares del Alto Bío-Bío. *Alpha*, 34, 153-171.
- JENKINS, R. (2008). *Rethinking Ethnicity: Arguments and Exploration*. London: SAGE Publications.

- KNIGHT, A. (1990).** Racism, Revolution and Indigenismo. In *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, edited by Richard Graham. Austin: University of Texas Press, 71-113.
- LINCONAO, P. (2011).** Rock Mapuche. Hibridación cultural-memoria histórica. Ñuke Mapuförlaget.
- MAPUEXPRESS. (2016).** El legado musical de Wechemapu: Recopilación de videos. Recuperado de <https://www.mapuexpress.org/2016/05/15/el-legado-musical-de-wechemapu-recopilacion-de-videos/>.
- NAVARRO, H. (2014).** El léxico etnobiológico en lengua mapuche. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (23), 13-28.
- NIEZEN, R. (2003).** *The Origins of Indigenism: Human Rights and the Politics of Identity*. Berkeley: University of California Press.
- PACHECO, S., Y PAILAHUAL, K. (2018).** Identidad, autorepresentación y discurso decolonial en las letras del álbum debut del grupo Mapuche Peumayen. *Arte y Políticas de Identidad*, 19(0), 183-200. <https://doi.org/10.6018/reapi.359871>.
- PARSONS, T. (1975).** Some Theoretical Considerations on the Nature and Trends of Change of Ethnicity. In *Ethnicity: Theory and Experience*, editado por Nathan Glazer and Daniel Moynihan. Cambridge: Harvard University Press, 53-83.
- PÉREZ DE ARCE, J. (2020).** *Música Mapuche*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (S.F.).** Onomatopeya. *Diccionario de la lengua española (23.3a ed.)*. Recuperado de <https://dle.rae.es/onomatopeya>.
- REKEDAL, J. (2014).** El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, (16), 7-30.
- _____ (2019). Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu. *Ethnomusicology*, 63(1), 78-104.
- ROJAS-BAHAMONDE, P., BLANCO-WELLS, G., & MELLADO, M. A. (2020).** Towards an Anthropology with Flow: Steps To Go Beyond the ‘Ontological Turn’. *Visual Ethnography*, 9(1).
- SARRAZIN, J. (2008).** La “espiritualización” de los discursos neindigenistas en Colombia. *Trace. Travaux et recherches dans les Amériques du Centre*, (54), 77-91.
- SEPÚLVEDA, E. (2011).** *Música Mapuche Actual. Recuperación, cultural, resistencia, identidad*. Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget, acceso el 20 de noviembre de 2020, http://www.mapuche.info/wps_pdf/sepulveda20111127.pdf.
- SISCART, M. (1997).** Notas sobre la evolución del concepto de “mímesis”. En La teoría musical española del XVIII. *Revista de Musicología*, 20 (1), 393-400. doi:10.2307/20797426
- SILVA-ZURITA, J. (2017).** *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music*. Tesis doctoral, Monash University.
- _____ (2014). Music and Cultural Identity: an Ethnically-based Music Program in a Mapuche-Pewenche School. *Eras*, 16.
- _____ (2010). Music and the Promotion of Cultural Identity: A Case Study of an Indigenous Music Program Introduced to the Curriculum of a Pewenche Community School at Alto Bio-Bio in Chile A Research Report. Tesis de master, The University of Melbourne.

SOTO-SILVA, I. (2020). Reseña del libro *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*. Londres: Rowman & Littlefield, de Garrido, Bendrups y Hayward". *Resonancias* 24(47): 232-237

_____ (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. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/26661414>.

_____ (2018). Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

_____ (2017). Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche. *Revista Vórtex*, 5 (3). Recuperado de <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2163>.

VERGARA, N. (2010). Saberes y entornos: Notas para una epistemología del territorio. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1 (31), 163-174. doi: <http://dx.doi.org/10.32735/S0718-2201201000031%x>.

VILLAGRÁN, C.; VILLA, R.; HINOJOSA, L. F.; SÁNCHEZ, G.; ROMO, M.; MALDONADO, A.,... Y PAPIĆ, C. (1999). Etnozoología mapuche: un estudio preliminar. *Revista Chilena de Historia Natural*, 72, 595-627.

VILLAGRÁN, C. Y VIDELA, M. A. (2018). El mito del origen en la cosmovisión mapuche de la naturaleza: Una reflexión en torno a las imágenes de filu-filoko-piru. *Magallania (Punta Arenas)*, 46 (1), 249-266.

WEHEMAPU. (2009). *Autobiografía de un imaginario*. Documento de trabajo futawillimapu.org. Recuperado de http://www.futawillimapu.org/pub/Wechemapu_autobiografia_de_un_imaginario.pdf.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

ARMAZÓN. (1999). Traweli campana. En *Gülkantun: canto ceremonial mapuche*. Castro: Fondart-Consejo general de Caciques de Chiloé.

KAİKÜL. (2012). Uñumche. En *Cosmofonía*. Puerto Montt: Refugio Sonoro.

WEHEMAPU. (2005). Yafkun Pitiu. En *El nuevo canto de la tierra*. Osorno: Fondart.