

La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos

por

Jorge Martínez Ulloa

*Magíster en Artes mención Musicología
Facultad de Artes, Universidad de Chile*

"Yo no sé por qué los winkas insisten en vernos como éramos hace 500 o 400 años: con lanzas y flechas, en rucas... Nosotros no los vemos a ellos con armaduras y caballos y arcabuces..." (opiniones de músicos mapuche de Santiago).

OBERTURA

La música indígena presenta grandes problemas teóricos: ¿El concepto de "música" usado en la/s cultura/s occidental/es y urbana/s es similar —o por lo menos comparable— al usado por las etnias ágrafas? ¿El sonido, núcleo de la reflexión musicológica, existe con las mismas características conceptuales y fenomenológicas en la musicalidad indígena? Dado que nuestra percepción está determinada en gran parte por la propia cultura —mediante las descripciones de "lo real"—, ¿se puede afirmar que individuos pertenecientes a culturas diferentes comparten el mismo entorno, la misma realidad? ¿La música indígena resuena para el observador externo también? ¿Qué percibimos cuando nos enfrentamos a una musicalidad "otra"? Finalmente, ¿qué o quién es un indígena?

Desde el instante mismo que se afirma la propia humanidad, se afirma, *volente* o *nolente*, la propia limitación lingüística: se conoce lo que se puede o se logra nombrar y esto determina la particular relación con la realidad. Se conoce a través de las descripciones y es el *lenguajear*¹ lo que determina la calidad de la relación con la realidad y, por supuesto, con otros seres humanos; sin embargo, el mismo *lenguajear* supone, por vías quizás indirectas, un cierto desarrollo sensible que desestabiliza constantemente los propios límites culturales. El ser humano *sabe que sabe* y es esta calidad, posiblemente, la base de su humanidad; se relaciona con la realidad mediante descripciones, pero, justamente, sabe que son descripciones,

¹Para Humberto Maturana este término define las "distinciones recurrentes en un dominio de coordinación de coordinaciones conductuales consensuales" (Maturana 1994:179).

signos o interpretaciones. Con la manipulación de su *lenguaje*, de su *saber que sabe*, puede generar nuevos espacios descriptivos, nuevas realidades sensibles, puede, en fin, innovar su *texto* cultural para generar datos epitextuales² con los cuales puede “sospechar” “entrever” nuevas realidades, jamás antes nombradas: lo inaudito, lo in(m)-previsto. Las culturas, según Lotman³, poseen una funcionalidad doble: la generación de reglas y un sistema para comprender y significar –nombrar– lo conocido y un sistema de sondas para poder integrar cosas nuevas.

La posibilidad de conexión, por así decir, translingüística, produce el dinamismo del sistema signifiante. La observación de los datos epitextuales se produce al interior de un proceso comunicativo⁴ y permite la interacción entre entorno e individuo, la epigénesis⁵ del organismo cultural con su entorno: *lo otro* puede ser algo más que la negación de *lo propio*.

Otro orden de dificultades al considerar la “música indígena” se verifica en la “otredad” contemplada sólo como posibilidad de negación del propio sistema cultural: el otro como negación del sujeto. Es así que se termina por considerar al “otro musical” –a música indígena– sólo como la oposición de lo que se considera la propia condición musical: *lo ex-ótico*, *lo ex-traño*.

La preocupación de muchos estudiosos criollos⁶ por la “pureza” en las manifestaciones culturales indígenas los lleva a negar todo valor a las manifestaciones consideradas “contaminadas” respecto de esta virginidad paradigmática. Esta posición es simétrica con un sistema valorativo ideologizado que niega al “otro” la posibilidad de ser algo más que la negación de la propia cultura criolla, en síntesis, de ser “uno” y sujeto de su propia evolución. Esta subalternidad de “lo otro” re-envía a la rigidez –también ideológica– con la que se considera la propia situación cultural –y musical– como algo estático y autorreferente.

Lo indígena y su música –obviamente definida desde la propia etnocéntrica descripción– aparece al criollo como el lugar arcaico⁷ de la pureza y simplicidad espiritual, relacionada con fuerzas sobrenaturales mágicas e incomprensibles, en un naturalismo romántico que le niega a esta música “otra” todo lo que el criollo desea para la propia música: ser vehículo de la actual situación social y existencial, desarrollarse y vivir junto con él. La crítica citada al inicio de estas líneas, expresada por músicos mapuche de Santiago, es bastante clarificadora.

El foco de este artículo está compuesto por algunas reflexiones sobre la condición actual de los músicos mapuche de Santiago y el papel que lo que ellos

²Se definen como aquel conjunto de signos que, sin conformar una parte del sistema signifiante, son, sin embargo, directamente perceptibles; datos que aún antes de cualquier codificación asumen una realidad mental, antes quizás de poseer una forma determinada (Martínez 1996:209-218).

³Lotman 1995:62-64.

⁴Eco 1975:19-20.

⁵Maturana define la epigénesis como el mecanismo homeostático que asegura la estabilidad funcional de un organismo complejo en interacción con su entorno, esto es, el proceso que permita a cada individuo integrar la mayor cantidad posible de interacciones con el exterior y hacerlo de modo estable. Este proceso modifica al individuo y al entorno (Maturana: 1994:45).

⁶Conceptos tales como occidental, criollo son utilizados en el sentido más común.

⁷García-Carclini 1990:195-196.

definen como "música mapuche" juega en la afirmación de la propia identidad y reproducción de la propia cultura, en tensión e intercambio con una situación de subalternidad económica y sociopolítica. Esta situación límite para cualquier musicología pone en tela de juicio las sondas hipotéticas que hasta ahora han definido el "discurso sobre la música" en la cultura criolla chilena.

El lugar de la música mapuche, sus mutaciones y epigénesis, su situación de alteridad y subalternidad respecto de la cultura hegemónica criolla, su dinamismo comunicativo motivan una reflexión sobre el papel de la música en general como espacio de la reproducción social y cultural: *mucho se ha escrito sobre como la cultura y la sociedad determinan a la música que producen, un poco menos sobre como ésta reproduce la sociedad que la contiene.*

La música de los mapuche urbanos, sus manifestaciones rituales, géneros y especies musicales son una buena ocasión para reafirmar la permeabilidad de todas las culturas, el dinamismo de la reproducción musical-cultural.

1. LOS MAPUCHE: ¿MIGRANTES O CIUDADANOS?

1.1. A partir de los años '30 se ha ido generando un flujo sostenido y creciente de migración de los mapuche desde sus comunidades de origen, en las áreas rurales del sur de Chile, hacia Santiago y las principales urbes. Este proceso ha comportado niveles muy grandes de aculturación y pérdida de la identidad cultural y musical de los migrantes⁸. Los resultados del Censo General de Población realizado en 1992⁹ confirman que la mayoría de los ciudadanos chilenos que declaran su pertenencia a la etnia mapuche habitan en conglomerados urbanos, particularmente el Area Metropolitana, la ciudades de Temuco, en la IX Región, y Valparaíso y Viña del Mar, en la V Región.

El aprendizaje, uso y mantención del idioma, las costumbres, los ritos y prácticas musicales y culturales tradicionales, así como la generación de estructuras asociativas propias han caracterizado la lucha de los mapuche por mantener sus raíces culturales en la gran urbe¹⁰.

Evidentemente, este proceso ha causado una refuncionalización de casi todas las manifestaciones antes señaladas: el idioma no es aprendido sólo como lengua materna y en el ámbito familiar, sino que en escuelas especializadas y/o agrupaciones indigenistas; de la misma forma las prácticas musicales tradicionales no obedecen a las necesidades comunicacionales originales del ambiente rural. Las estructuras asociativas han ido adquiriendo una característica territorial-vecinal y ya no responden sólo a los paradigmas asociativos de la cultura huinca –asociaciones religiosas cristianas, políticas o sindicales–, sino que obedecen a las formas tradicionales mapuche de los consejos familiares ampliados, los *lofche*¹¹.

La situación de la cultura mapuche en Chile ha sido muy difícil. Desde los procesos de "chilenización" hasta las acciones militares de la "pacificación", el

⁸Bengoa 1985:390.

⁹INE 1993.

¹⁰Kilaleo 1992:11.

¹¹Ancan 1997, Martínez 1997, Curivil 1995 y Parker Gumucio 1995.

Estado chileno ha desconocido su calidad de multinacional tratando, en varias formas, de negar y aplastar todas las manifestaciones mapuche. En el contexto de las grandes urbes "La situación de postración generalizada en que se debate la sociedad mapuche postreduccional ha traído como una de sus principales consecuencias una supuesta 'integración' al estado chileno. Esta integración se ha dado sin embargo en un contexto de desigualdad y conflictividad latente entre ambos sectores..."¹². En tal coyuntura algunos grupos e individuos de origen mapuche viven una situación de identificación negativa: desprecio de su propio origen y herencia cultural, lo que les llevará a procesos de desagregación y aculturación y, en casos extremos, a disturbios psicofísicos: enfermedades mentales y alcoholismo¹³. Se verifican también tendencias a la agregación social y cultural en comunidades más o menos excluyentes, con referencias a una identidad estática y cristalizada, con la creación de grupos culturales de "proyección artística" donde "lo mapuche" aparece como un guión para ser representado, como evocación de una existencia rural mitificada y negación de la posibilidad de vivir la propia cultura en el ámbito urbano.

El cuadro general de la urbanidad para los mapuche determina una situación de subalternidad cultural, causa de identificaciones negativas y tendencias a la creación de formas culturales rígidas, estáticas, por así decir, folclorizadas. Algunos grupos de mapuche urbanos, en cambio, producen una refuncionalización de sus manifestaciones culturales identitarias generando, al interior del contexto cultural criollo, espacios de semantividad alternativa: es el caso de las manifestaciones y rogativas como *nguillatun* o *palin* realizadas en la periferia de las urbes y que tienen como objetivo declarado "reforzar el *newen*": la fuerza mapuche. En dichos espacios los criollos invitados pueden, si lo desean, reconstruir el propio concepto de "lo mapuche", generando las condiciones para una relación más equilibrada entre ambas culturas. Estos espacios de transculturalidad poseen fuertes trazos distintivos musicales y espirituales. La música, como vehículo de la espiritualidad, puede generar las condiciones para una identificación positiva en el mapuche inmigrado, el orgullo por su cultura, así como constituirse en el espacio privilegiado para la solución de las múltiples taras sociales que la marginalidad, la identificación negativa y la subalternidad provocan en los mapuche urbanos.

1.2. Desde un punto de vista teórico, la refuncionalización de las formas culturales y comunicativas de los espacios musicales mapuche constituye el foco de este estudio. Para ello, será menester aclarar cuáles pueden ser las motivaciones profundas de dicha refuncionalización y presentar un modelo explicativo musicológico. Dicho modelo abarca los aspectos motivacionales, significativos y comunicativos de la musicalidad mapuche urbana, pero puede servir como modelo general de los mecanismos que relacionan el texto y el contexto en la vida musical de una cultura dada.

Desde el momento en que la música o aquel conjunto de prácticas culturales que aquí se define como "lo musical" cumplen una función en la reproducción de la cultura, ya sea en sus aspectos simbólicos, como en aquellos típicos de una

¹²Ancan 1997:308.

¹³Briones de Lanata 1992 y Biederman 1992.

pragmatis social, es evidente que existen fuertes motivaciones para la presencia de ciertas conformaciones de "lo musical" en lugar de otras, ciertas manifestaciones musicales hechas en una forma dada en vez de otras. Un estudio de las relaciones entre el contexto, considerado como un sistema signifiante, lugar de las competencias generales del "hacer música" y el texto, considerado como el modelo abstracto coyuntural de esas mismas competencias y que se verifica en un proceso comunicativo, permite situar el papel de la innovación y la tradición en música, la creación individual y la práctica colectiva, la continuidad y el cambio. Obviamente este estudio no puede despreciar el lugar que ocupan las motivaciones y funciones socioculturales del "hacer música": si los grupos humanos crean sistemas significantes, si generan procesos comunicativos, es para reproducir las condiciones que hacen posible la existencia de la propia cultura como tal y la identificación de los individuos que en ella se reconocen. Este lugar es definido como pretexto, entendiendo que las motivaciones y funciones sociales de "lo musical" predeterminan la creación de textos musicales y, en forma indirecta, como suma histórica de los textos, el propio contexto musical. La relación que se supone dinámica entre pretexto, texto y contexto se cierra con el papel que juega el contexto, como cuadro de las competencias generales, en la definición de las motivaciones sociales del hacer música: *lo que se sabe hacer determina, en gran medida, lo que se considera necesario hacer.*

El marco teórico propuesto permite aclarar el papel de las mutaciones y refuncionalizaciones en las manifestaciones musicales de los mapuche urbanos, así como las funciones que los espacios musicales juegan en la reproducción de lazos identificatorios positivos o negativos. Hasta ahora los estudios musicológicos —con la honrosa excepción de los escritos de la antropología de la música¹⁴— enfocaban de manera separada los elementos, por así decir lingüísticos, de los aspectos motivacionales. Esta práctica musicológica ha comportado un cierto aislamiento de la disciplina al interior de las ciencias sociales y humanas, pues ha traído como consecuencia la subvaloración de "lo musical" como espacio de la reproducción cultural y, por ende, social. Sin caer en un mecanicismo determinista o en un "universalismo" no-científico, se puede suponer la presencia de relaciones entre las necesidades de reproducción cultural y "lo musical". Estas relaciones, dadas las características no-verbales de la comunicación musical y dada la peculiar semanticidad de lo musical, se presentan como no-aparentes, o no directamente descriptivas; sin embargo, nadie puede negar el papel central que puede jugar la música en la autoidentificación de los individuos y grupos con la propia cultura. Para que un estudio sobre la música pueda revelar dichas relaciones no-aparentes es menester superar el "fetichismo" de la nota y de la partitura o transcripción como único código y pensar al texto de lo musical como un cruce de códigos sonoros y extrasonoros. Si se considera al texto musical como tal, el contexto aparece entonces como el marco general de las competencias musicales, esto es, como una suma histórica o diacrónica de dichos textos, de dichos cruces de códigos. El contexto se presenta también como un cruce de códigos, ya no coyuntura-

¹⁴Blacking 1973, Grebe 1981 y Grebe 1991.

les, sino que generales, sociales. La relación entre contexto y texto es paralela o simétrica con la relación entre sistema signifiante y proceso comunicativo de lo musical en cada cultura.

1.3. Los textos de la musicalidad mapuche no se limitan a los sonidos como variaciones de alturas y tiempos, sino que contienen espacialidades específicas, dimensiones tímbricas y procesos de contracción-dilatación temporal que hacen particularmente complejo el proceso de transcripción de dichos textos. La proxémica, la kinésica y la antropología de Gregory Bateson¹⁵ son instrumentos disciplinarios válidos para comprender la polisemiotividad de los espacios musicales. La hipótesis es que dichos espacios generan textos musicales como cruces de códigos coyunturales, en tanto que el contexto musical aparece como el marco general de dichos cruces, como competencias policodificadas. La antropología permite aferrar en modo óptimo el pretexto musical, esto es, las motivaciones y funciones sociales del hacer música: los procesos de identificación, las modalidades de fruición de la manifestación musical y la semiótica permiten enfrentar la relación entre textos y contextos como procesos de significación y reproducción de competencias, como espacios de la reproducción cultural.

La presentación de un modelo tripartito de indole semiótica constituido por tres polos denominados pretexto, contexto y texto, definidos como los espacios de las funciones y motivaciones sociales del hacer música, como el sistema signifiante de "lo musical" y como su proceso comunicativo, respectivamente, constituye un aporte original de este artículo. Este modelo es la condición para poder encuadrar los momentos de creación colectiva y de creación individual, el papel de la tradición y la innovación, la presencia de competencias sociales de decodificación musical, por así decir paraconscientes, finalmente, y el papel de la identidad y de la comunicación transcultural en un proceso de permanencia y cambio.

Gracias a la aplicación de este modelo, la musicología puede generar un discurso sobre la sociedad, sobre la reproducción cultural desde lo específico musical. Este diálogo de la musicología con las ciencias sociales y humanas ha sido dificultado, hasta ahora, por un cierto "fetichismo sonoro" de la disciplina y que la ha llevado a concebir su objeto en términos muy lejanos a los utilizados por las otras ciencias sociales y humanas. Todos los musicólogos podrán reconocer que en sus congresos difícilmente participan estudiosos de otras disciplinas, y, cuando lo hacen, sus aportes son rápidamente puestos en duda por su "analfabetismo musical". Inversamente, los aportes de la musicología no son citados a menudo en los ámbitos de las ciencias sociales, hasta consolidarse la opinión de que los músicos y musicólogos no poseen un discurso sobre la sociedad o la propia cultura. Si el sonido es un signo y, como tal, el fruto de las mismas relaciones sistémicas significativas de todo el edificio cultural, es evidente que un espacio interdisciplinario entre la musicología y las otras ciencias debe partir de esta naturaleza signifiante del sonido.

¹⁵ Hall 1966, Birdwhistell 1973 y Bateson 1993.

2. PRETEXTO, TEXTO Y CONTEXTO DE "LO MUSICAL"

2.1. La existencia social de la música está asegurada solamente si, en la decodificación de su mensaje, se verifica la presencia de un sistema significativo que pueda englobar a productores y fruidores del mensaje musical. Estos deben poseer lo que Stefani¹⁶ llama "competencias", es decir, una serie de capacidades, aptitudes y conocimientos sociales del hacer música. Este conjunto de competencias, que se organizan como un sistema significativo, es lo que acá se define como contexto.

Ahora bien, ¿de qué contexto estamos hablando? Muchos autores parecen utilizar dicho concepto como sinónimo de todo aquello que siendo "no musical" o aun "no sonoro" está presente en un evento o hecho musical. Existen numerosas definiciones de contexto musical, desde aquellas estrictamente "musicológicas" hasta, en la ribera opuesta, las de carácter etnomusicológico y de antropología musical. En las primeras¹⁷, el concepto aparece sólo como un débil "telón de fondo" a las acciones inefables de músicos y espectadores; en las segundas¹⁸ son incorporadas cada vez porciones más grandes de "contexto" hasta casi disolver lo "específico musical" en la generalidad de las prácticas culturales. La primera definición de "contexto" opera al interior de una cultura donde los textos son en su mayoría de naturaleza escrita, esto es, basados en la segmentación y traducción gráfica de conceptos; en tanto, la segunda forma de considerar al "contexto" se ha visto limitada a áreas ágrafas o de tradición oral, donde muchas veces el concepto occidental o criollo de "música" es puesto en discusión por los propios cultores.

Ambas definiciones, sin embargo, poseen trazos comunes: una idea de "lo musical" como compuesto por sonidos, sin especificar ni profundizar mucho la naturaleza cultural de la definición de "sonido" y -relacionado con lo primero- el desconocer que lo definido generalmente como "sonido" es en realidad un signo. Característica del signo es "estar en lugar de otra cosa" -*aliquid stat pro aliquo*-, es decir, un signo es una representación de la realidad (en este caso acústica) y no la realidad misma; en fin, todo signo presenta, para poseer sentido, una relación

¹⁶Stefani 1982.

¹⁷En la musicología el interés por el contexto se ha limitado a considerarlo como una porción de datos "extramusicales" que no tienen una relación sistémica con el dato musical, contenido esencialmente en la partitura, ejemplo de ello son las posiciones de Heinrich Schenker, Eduard Hanslick, Guido Adler o Hugo Riemann. Actualmente Carl Dalhaus ha postulado una consideración más dinámica de lo social -contextual- en musicología.

¹⁸Se pueden citar cinco tipos de enfoques diferentes sobre el contexto en etnomusicología: 1. el de la antropología cultural, compuesto por autores como Alan Merriam y John Blacking, donde prácticamente el contexto cultural engloba el dato musical, hasta casi hacerlo desaparecer; 2. uno de tipo antropológico-semiótico, representado por Steven Feld o Regula Burckhardt-Qureshi; 3. uno de sentido opuesto, representado por Simha Arom, donde el objeto es el estudio de la música en cuanto sistema autónomo y porciones más o menos grandes de datos "extramusicales" -contextuales- que servirán para corroborar los datos musicales-textuales; 4. de tipo intermedio, como los enfoques de Mantle Hood o Kwabena N'ketia, que hablan de "culturas musicales", y 5. los estudios de Charles Seeger, para el cual toda musicología es etnomusicología, y ésta hace parte de una visión del mundo caracterizada por la dualidad musica/palabra.

sistémica con todo el conjunto de signos de una cultura y dicha cultura se reproduce justamente a través de esta relación sistémica. Al no definir "lo musical" como compuesto por signos, como posibles representaciones de la realidad, se está asumiendo que la propia definición de sonido aparece como "natural", como la única posible, porque es definida en base a la realidad y no a una representación de ésta. Poco importa cuál concepto de "entorno musical" o contexto se posea, cuán amplio o estrecho sea el concepto de texto, de sonido, si se asume que éste es la realidad, entonces toda la definición de "lo musical" reposará sobre la postura ideológica de que el propio concepto de sonido es el único posible, porque es natural.

El contexto, como ha sido definido por la musicología hasta ahora, no tiene límites conceptuales, no tiene una forma ni una naturaleza determinada, no se aclara si es un conjunto de ideas, de cosas, de elementos físicos o sistémicos. Lo único sobre lo cual parecen concordar todos los estudiosos es que comienza allí donde termina la "música"¹⁹.

2.2. El contexto es un sistema significativo general, no está compuesto de cosas ni por datos fijos ambientales o físicos, sino que por signos y por las relaciones que ellos generan entre sí. Estos signos pueden ser semánticas musicales, gramáticas musicales, teorías, competencias, comportamientos, aptitudes, estrategias perceptivas, etc., que son patrimonio de toda una comunidad (en el sentido de "agrupación que se comunica consigo misma").

2.3. La presencia de este sistema significativo es verificada al interior de un proceso comunicativo. Este proceso está compuesto, igualmente, por signos de la misma naturaleza de aquellos que componen el contexto, pero que obedecen a una ocasión coyuntural y única del hacer música y no constituyen patrimonio de toda una comunidad²⁰. El producto de este proceso comunicativo es el hecho musical como espacio comunicativo. En este espacio se define el texto como el *conjunto de las innovaciones a las prácticas y elementos del contexto*.

Si el contexto es general, el texto es específico. Ambos operan como modelos que generan ocurrencias concretas: en el caso del contexto la ocurrencia concreta es el hecho musical como hecho social, en el caso del texto, el hecho musical como hecho individual, único.

2.4. Ambos polos, texto y contexto, existen sólo en la medida que la sociedad encuentra fuertes motivaciones para reproducirse a través de determinados procesos comunicativos. La reproducción de una sociedad opera a través de la reproducción de la cultura que la explica, y la reproducción de la cultura, a través de la generación de signos. La música existe más allá de la capacidad del observador para distinguir un fenómeno con ese nombre como hecho social, en la medida que es un espacio de la reproducción cultural de una sociedad, por ende, de la sociedad misma. La música cumple con toda una serie de motivaciones y funcio-

¹⁹Supicic 1987.

²⁰Quizás esta sea la razón por la cual es posible discriminar un texto como algo único, distinto, nuevo, como una combinación inédita de competencias sociales y que, por lo tanto, se convierte en una nueva competencia.

nes de reproducción de los mecanismos sociales. Para poder reconocer esta función de la música es necesario concebirla como compuesta por signos, algunos de los cuales serán de índole acústica y otros no. *El conjunto de las motivaciones y funciones sociales del hacer música es definido en este modelo teórico como pretexto.*

El pretexto determina, en última instancia, la existencia de contexto y texto. Los tres polos del modelo están relacionados en modo dialéctico, pues, si bien existe una determinación general del pretexto, de hecho es la capacidad de una cultura para generar ciertos textos y contextos lo que condiciona las funciones y motivaciones sociales: *lo que podemos concebir condiciona lo que deseamos.*

De hecho, si bien el contexto genera el texto como una negación de sí mismo, a su vez el texto, o la suma histórica de textos, va generando el contexto: la estabilización diacrónica de una práctica –textual– constituye el material de base para el contexto. Las modalidades del hacer música de toda sociedad condicionan, a su vez, las formas de la reproducción y, en caso límite, las expectativas de la sociedad. Es evidente, sin embargo, que el elemento dinámico y *determinante en última instancia* no estará dado por las improbables innovaciones textuales ni por el sistema contextual, fruto de aquellas, sino que por las motivaciones y funciones de reproducción cultural y social, es decir, el pretexto.

Es a partir del estudio del pretexto que la musicología puede generar un espacio interdisciplinario, un discurso sobre la sociedad desde el específico punto de vista de la música. Si se considera “lo musical” de una sociedad como compuesto por signos, entonces será posible determinar, por ejemplo, cómo otros sistemas de signos, en principio extramusicales, puedan ejercer una influencia sobre los sistemas de signos propiamente musicales; esta capacidad de los sistemas de signos de actuar por analogía, en dimensiones significantes diferentes, es una de las formas como se crean –mediante la exportación– nuevas organizaciones de los sistemas simbólicos ¿No es el caso de buena parte, si no de todos, de los procedimientos compositivos de la música docta occidental? Esta capacidad analógica de los sistemas ha sido analizada en el ámbito de semiosis general por Ch. S. Peirce²¹. La “invasión” del campo musical de sistemas simbólicos, procedimientos, esquemas, organizaciones “extramusicales” explica cómo una sociedad se genera, qué fuerzas actúan en su interior y están presentes en el hecho musical, concebido, no ya como una serie de organizaciones sonoras, sino que como un espacio semiótico que relaciona textos, contextos y pretextos de “lo musical”. No es casualidad si a la precisión cartesiana del Barroco corresponde una tendencia de la música de aquel tiempo por fijar, en modo muy preciso, lo que hasta entonces era dejado a la costumbre interpretativa: claridad y contornos definidos tanto en filosofía como en música. El imperio del número, de la racionalidad matemática acompañará al desarrollo europeo del sistema bancario y de la economía mercantil simple y al auge de una mercadería muy particular –el dinero– que tiene como único objetivo servir de significante general, por así decir, del proceso de intercambio de bienes. Este ambiente acompañará al desarrollo de la figura del compositor como

²¹Peirce 1980.

demiurgo de las significaciones musicales, desligándolo de una función instrumental específica; el resultado musical serán, típicamente, las macroestructuras de un Bach o un Vivaldi, por citar dos ejemplos.

Obviamente sería posible citar otros casos de relación entre sistema reproductor sociocultural y música²². Es necesario poner en guardia, sin embargo, de cualquier analogía fácil. Los procesos citados son muy complejos y solamente mediante un estudio concreto sobre una realidad concreta es posible desentrañar la enmarañada red significativa de "lo musical" al interior de una sociedad.

Para ejemplificar de manera adecuada la aplicación del modelo semiótico así definido describiremos la reproducción de los mecanismos de anclaje musical tradicional y la generación de elementos de identidad positiva en mapuche habitantes en el área urbana, así como los espacios de comunicación transcultural que estas agrupaciones deben generar para poder existir como tales –y por ende reproducir las condiciones de la propia conciencia identitaria– al interior de un sistema significativo *winka*.

3. LO MUSICAL EN LAS AGRUPACIONES MAPUCHE URBANAS: ESPACIO DE LA REPRODUCCIÓN IDENTITARIA

3.1. La nueva realidad vivida por los grupos de mapuche urbanos los obliga a compartir un ambiente multicultural; más precisamente, los sitúa como un grupo social inserto en un sistema de dominación cultural criolla o *winka*. En su origen rural, aunque no existan comunidades tan aisladas como para considerarlas "puras" o incontaminadas, la cultura mapuche actúa preferentemente como un sistema societario global: un modo productivo agropecuario y hortofrutícola, una lengua –*mapudungun*– aprendida familiarmente y la persistencia de creencias, ritos y costumbres; en general, la existencia de un contexto significativo unitario²³. La producción de textos obedecerá a innovaciones y variaciones "en la norma", el pretexto obedece a motivaciones y funciones sociales en un proceso de cambio relativamente lento. Las funciones de la reproducción cultural/social mapuche se desarrollan en un ambiente relativamente homogéneo. Es posible definir la situación rural de la cultura mapuche como caracterizada por un contexto unitario, un texto compuesto por variaciones en la norma y un pretexto de cambio social relativamente lento. Este conjunto de características determina un espacio musical homogéneo, con una fuerte persistencia de los elementos tradicionales; los conflictos individuales y las tensiones sociales específicas son generalmente vehiculadas y resueltas eficientemente por los mecanismos de pertenencia e identificación tradicionales. A todo esto corresponde una relativa estaticidad de la evolución lingüístico-musical, el nivel de competencias individuales es bastante similar y sólo se destacan algunas figuras tradicionales: *longco*, *ngenpin*, *machi*, con papeles bastante definidos.

²²Al respecto, consúltese la amplia literatura de T. W. Adorno y Marotyi 1974:131-147, Attali 1985 o Boehmer 1985.

²³Bengoa 1985:17.

En una realidad urbana, el grupo mapuche debe luchar por su identidad, por su "comunidad" –como capacidad de comunicar–. Debe enfrentarse con otros pretextos y contextos en una posición subordinada y de desintegración, provocada por la negación que las formas culturales hegemónicas producen respecto de las mapuche²⁴.

La creación de un espacio reproductivo propio debe pasar por la aceptación de las instituciones dominantes y por la adecuación a las normas contextuales criollas, por la tentativa de refuncionalización de las formas culturales propias y de las hegemónicas, por la generación de nuevos textos de cultura musical mapuche, con una fuerte dosis innovadora y al mismo tiempo tradicionales. La última función es la condición para la definición de un espacio simbólico y comunicativo mapuche al interior del espacio criollo.

La definición de un espacio comunicativo mapuche al interior de un contexto criollo o *winka* es la condición misma de la sobrevivencia no digamos simbólica, sino que física de los grupos mapuche organizados. Como justamente señalan estudios especializados, el alcoholismo, las enfermedades psíquicas y somáticas que afectan a gran parte de la población mapuche urbana, sobre todo masculina, son el reflejo de la negación que el mapuche hace de sí mismo, de su cultura y de su identidad²⁵.

3.2. Los integrantes de la comunidad mapuche urbana no afirman entonces sólo el papel del individuo dentro la comunidad, como en el caso de las ceremonias en el ámbito rural, sino que la identidad del grupo como conjunto único e indivisible y opuesto al entorno criollo. La homogeneidad cultural desarrollada por las formas rituales no procede por dinamismos internos de la comunidad, como en un área rural, ya que tiende a establecer una identidad de tipo excluyente²⁶.

Podemos entonces verificar uno de los primeros niveles que caracterizan el pretexto cultural mapuche urbano: la superación de la idea de "comunidad", como suma de los elementos comunes de individuos diferentes, para afirmar un concepto de "identidad", definida en este sentido restringido como *agrupación de los individuos idénticos respecto de terceros no-idénticos*, en este caso, los no-mapuche. La identidad, así entendida, genera un espacio cerrado y autorreferente respecto a la sociedad que la contiene, es "exclusiva": "lo que nos distingue de...". Esta forma de existencia de la identificación parece ser la única posible para formas culturales subalternas. Para recortarse un espacio de reproducción societaria propia es menester delimitar muy precisamente, "exclusivamente", los elementos del sistema significativo que de ella harán parte –contexto– y los individuos que concurrirán con su acción comunicativa, de intercambio de signos –texto–, a reproducir la propia cultura.

El peligro de contaminación, de pérdida de los trazos identitarios es la razón para dicha afirmación identitaria excluyente. Paradójicamente, esta forma de iden-

²⁴Briones de Lanata 1992.

²⁵Biedermann 1992:105.

²⁶Riquelme 1992.

tificación representa una nueva forma de dependencia respecto de la cultura hegemónica: al afirmarse en forma exclusiva, estas agrupaciones crean un paradigma de "lo mapuche" al cual todos los individuos de la agrupación deben conformarse. Se produce, por así decir, una suerte de mapuche "reificado", cosificado; este actor del proceso comunicativo pierde la diversidad necesaria para la reproducción de toda cultura. La cultura tradicional ya no es vivida, sino representada. Los mecanismos de anclaje del bagaje identitario tradicional se solidifican, perdiendo la flexibilidad propia a todo proceso comunicativo.

La comunicación es afirmación de identidad variable, como suma de trazos comunes a individuos diferentes, como el espacio de intersección de diferencias. Es el proceso infinito de intercambio de diferencias. La cultura, en términos generales, sólo se puede reproducir a condición de manifestarse a través de este proceso comunicativo. Una cultura que se encuentra como patrimonio de un grupo cerrado, autorreferente, como la perpetuación de paradigmas rígidos en los cuales es limitada toda acción comunicativa, pierde su capacidad reproductiva para manifestarse sólo como *representación* y no, como sería lógico, como *reproducción*. Esta representación asume un papel como signo monosémico de la exclusividad, de "lo mapuche", en este caso. Esta vía genera nuevas formas de dependencia y subordinación cultural, pues es signo de la cristalización de una realidad subalterna y, a la vez, de impotencia reproductiva.

No todas las agrupaciones urbanas, sin embargo, definen su identidad en modo tan radicalmente exclusivo, en algunas de ellas es más fuerte el deseo de comunicación con el entorno *huinca*. A partir de esta consideración desarrollan nuevos espacios rituales y de reproducción culturales más abiertos, dando a los participantes no-mapuche un cierto papel, configurando nuevas situaciones de intercambio comunicativo. Entre estos polos oscilan las agrupaciones urbanas: la adhesión a un concepto de identidad como exclusión, con paradigma rígido, y la generación de espacios refuncionalizados, con participación y creación de papeles específicos para no-mapuche, en un concepto de identidad comunicativa. El primero de estos polos conduce a nuevas formas de dependencia y subordinación cultural, el segundo posibilita la reproducción de la cultura mapuche tradicional, no ya en sus formas exteriores, sino que a través de la mantención dialéctica de sus anclajes significativos: *como modo de hacer, decir y sentir mapuche*, más que por la exhibición de particulares signos de una mapuchidad cristalizada.

El primer caso se ejemplifica mediante la creación de grupos folclóricos mapuche, con una perfecta adhesión a gestos y signos fijados en forma rigurosa en conformidad a una tradicionalidad más declarada que real, proceso que se puede definir como la folclorización o espectacularización de la ritualidad mapuche. El segundo caso se manifiesta a través de la celebración de ritos y ceremonias de la cultura tradicional mapuche en espacios urbanos—cuestión que constituye la primera ruptura respecto de la tradición "canónica"—, con la participación funcional de invitados no-mapuche, con la creación de un espacio y un proceso comunicativo que no depende de una mapuchidad cristalizada. En esta dicotomía entre refuncionalización de las formas rituales y espectacularización del rito, se juega el pretexto de la "musicalidad" mapuche en el área urbana.

El pretexto, así definido, determina, en última instancia, el contexto y el texto de las manifestaciones musicales mapuche en área urbana.

3.3. El contexto, como sistema significativo, está compuesto de todas aquellas competencias, en este caso de pertinencia musical, que permiten a un mapuche reconocer una manifestación específica como tal: un *choyke purrun*, un *trile purrun*, un *tayil* como variedad de la especie / *choyke purrun*/, / *trile purrun*/ o / *tayil*/. Ahora bien, es evidente que el *choyke* específico que el observador contempla no es un *choyke* "general", sino que posee además trazos distintivos concretos, propios de la ocasión. Así como es posible hablar del / *choyke purrun*/ en este artículo como conjunto de trazos distintivos, por así decir generales, para el observador es posible poner en juego toda una serie de estrategias, teorías, gramáticas, semánticas, comportamientos, etc., que definen un *choyke* como especie. Para ello y sin necesidad de referirnos o hacer un sumario detallado de la *choykidad*, de sus elementos lingüísticos y estructurales²⁷, podemos asumir que un observador mapuche, plenamente consciente de su cultura tradicional, puede discriminar cuando un *choyke purrun*, por ejemplo, está fuera de contexto, cuando ese hecho musical específico es incapaz, como conjunto de trazos distintivos, de adecuarse a lo que la tradición o la costumbre le indican como característico de un / *choyke purrun*/.

En una comunidad rural mapuche, relativamente aislada, los contactos con individuos y elementos ajenos a la propia cultura son bastante esporádicos. El desarrollo del contexto, de la capacidad de significar como adecuado un determinado hecho musical es bastante homogéneo y su dinamismo es fundamentalmente endógeno. Las variaciones de los trazos distintivos y, por ende, de las competencias que facilitan la discriminación y su decodificación como signo cultural, pueden ser consideradas como microvariaciones. El contexto se presenta como un sistema significativo bastante homogéneo, de desarrollo relativamente lento, con presencia de microvariaciones. Por ejemplo, la asunción del acordeón o del clarín en los *nguillatun* han sido procesos relativamente lentos, con una dispersión geográfica relativamente limitada y en un lapso temporal extenso. Es común encontrar en la misma área geográfica comunidades que hacen uso de estas innovaciones y comunidades más conservadoras; lo mismo sucede con las *trutruka* hechas con tubos de plástico o de cañerías de cobre, enrolladas y no derechas como las originales. El proceso de adquisición y fijación de innovaciones es bastante lento y gradual, ya sea en el tiempo como en el espacio.

En las agrupaciones urbanas, los contactos con factores exógenos a la propia cultura son numerosos, tantos como para temer una contaminación y pérdida de identidad. Se produce entonces un mecanismo de imitación del contexto rural, sobre todo en sus aspectos de relativa estabilidad. El contexto rural es tomado como ejemplo de "mapuchidad": los trazos distintivos, cuando provienen de comunidades lejanas en el tiempo y el espacio a la situación urbana, son considerados como paradigmas. El relativo aislamiento de la comunidad rural es tomado como un factor legitimante, de este aislamiento se extrae la necesidad, falsa e ideológica, de que el único modo de preservar las características de la mapuchidad

²⁷Martínez 1996:268-283.

consiste en mantener invariados los trazos distintivos de los hechos musicales. Se llega por este medio a una especie de inmovilismo en la variación.

Para lograr esta situación de impermeabilidad de los trazos distintivos de la musicalidad mapuche, la agrupación urbana mantiene estos trazos invariados, como una suerte de guión, de libreto. Esta costumbre de fijar muy precisamente estos trazos genera una práctica que es completamente ajena a la tradición rural, la cual es fundamentalmente consensual y no necesita de guiones, por así decir, de legitimación, dependiendo para ello de los mecanismos naturales de la reproducción cultural y fijación tradicionales. Esta práctica de rigidez contextual en el área urbana es simétrica con una concepción de la propia identidad como excluyente: las fronteras del grupo mapuche son fijadas desde el interior y el grupo es visto por sus participantes como un individuo y no como conjunto de individuos. En la agrupación urbana se desconoce que en el contexto rural toda microvariación es de hecho una variación estructural; no es la magnitud de la variación lo que define su importancia en la determinación del contexto, sino que la funcionalidad de la misma y su peso sistémico.

La rigidez del contexto en estas agrupaciones urbanas comporta que el texto –innovaciones– es vivido como una substancial amenaza a la identidad y sobrevivencia del grupo. Es por ello que la tendencia principal es a reproponer grupos folclóricos que se legitiman por la “perfecta” representación de los elementos culturales tradicionales. Ahora es cuestión paradójica que esta rigidez en la comprensión de las diferencias entre contexto rural y urbano provoca el efecto contrario: el grupo folclórico que “representa” en un escenario el *choyke purrún* no lo hace al interior de las funcionalidades originales del *choyke*, sino que lo transforma en una danza, en un espectáculo. *Lo que fue echado por la ventana vuelve por la puerta, que se ha dejado abierta*. Copiar el hermetismo rural (natural e involuntario) en un ámbito urbano significa desconocer el peso real que el nuevo contexto posee, significa considerar la agrupación como un individuo, ente cerrado y autorreferente, y no como un conjunto de diversidades. Por esta vía se llega a nuevas subordinaciones y el grupo mapuche es rápidamente digerido por la cultura audiovisual urbana como expresión superficial de lo exótico, la *confesión se convierte en profesión*.

Algunas agrupaciones urbanas han comprendido que en un área urbana no se pueden evitar los contactos, que no es una característica de la cultura mapuche el ser cerrada, hermética o autorreferente. El afirmar la mapuchidad consiste, justamente, en aceptar una diversidad de las manifestaciones urbanas respecto de las rurales, en considerar el texto de “lo urbano” como una variación en la norma. Es más importante mantener la funcionalidad de los ritos y ceremonias que los aspectos exteriores y superficiales de éstos.

Cuando se realiza el *palín* en Cerro Navia son alterados varios de los trazos distintivos de ese rito respecto del contexto rural. La motivación declarada del rito sigue siendo, sustancialmente, la misma: *otorgar fuerza a los hombres de la agrupación*. La participación de no-mapuche en el rito es visto como un posterior refuerzo de esta significación como *rito de la fuerza azul*: son justamente estos participantes, en su calidad tradicional de *metrem*, quienes podrán testimoniar la reno-

vada fuerza de lo mapuche. Más allá del uso y presencia de trazos distintivos profundamente innovadores, el dato contextual se refuerza justamente por la afirmación de la funcionalidad tradicional del rito: la adquisición de la fuerza azul y su demostración.

En el citado *palin* se han podido observar instrumentos hechos de plástico, kultrunes hechos con vasijas de metal (lavatorios) y no por ello el *palin* deja de ser un espacio de la reproducción cultural tradicional. Más allá de la perpetuación de datos concretos lo que interesa es la conservación de signos, de funcionalidades simbólicas, pues es a través de ello que la cultura se reproduce y no gracias a la mantención de trazos distintivos defuncionalizados. Si se mantiene *un decir, un hacer y un sentir como mapuche*, más allá de las formas concretas que esto asuma, el pretexto de la reproducción cultural es asegurado; obviamente, si se toca con guitarras eléctricas la Canción Nacional de Chile al inicio del *palin* (situación que en conocimiento del autor no ha sucedido y es poco probable que suceda alguna vez) se tensiona el proceso comunicativo a niveles que podrían negar este pretexto, pero si las innovaciones permiten reconocer y discriminar –aun para observadores externos al rito– lo que allí sucede como intrínsecamente mapuche, poco importa entonces el material de construcción de los instrumentos.

Si, en cambio, se mantienen los datos originales tradicionales en un contexto que no lo es, se falsea el proceso comunicativo. La fidelidad a los trazos distintivos, a la superficie y no a la esencia, el descuidar las funcionalidades pretextuales se convierte en una negación del contexto significativo mapuche y coloca esta representación al interior de la espectacularidad *winka* y del contexto significativo *winka*. *La cultura se vive, no se representa.*

Cuando José Ancan²⁸ realiza videos sobre la juventud mapuche urbana retoma, en forma consciente y declarada, la calidad oral de la trasmisión cultural mapuche: el video se configura como el medio de una nueva oralidad mapuche urbana. No es coincidencia que estos videos, así como otros realizados por participantes de las agrupaciones de estudiantes mapuche, no se inspiren en la forma del reportaje, sino que en las formas cercanas al video musical, al videoclip. El valor social del *Nutram*, de la tradición conservada oralmente por los ancianos, viene repropuesto bajo una nueva forma de la oralidad urbana, con una fuerza que no posee idénticas manifestaciones criollas. Los videos de José Ancan son más fieles al contexto significativo mapuche, al hacer, sentir y decir como mapuche que cualquier manifestación y representación de tipo evocativo.

El texto, como innovación al contexto, no se limita a datos lingüísticos o sonidos. Si bien los “sonidos” del grupo folclórico pueden ser discriminados como mapuche, la ausencia de una funcionalidad mapuche los sitúa como textos de un contexto occidental: la representación de lo exótico en tiempos de la *world music*. El participante del grupo folclórico que se viste como “mapuche” para subirse al escenario cumple una función actoral bastante definida en la cultura occidental.

²⁸Durante el desarrollo del II Congreso Chileno de Antropología, realizado en 1995 en la Universidad Austral de Valdivia, José Ancan exhibió videos realizados con jóvenes mapuche urbanos, a lo que siguió un interesante debate sobre el video como soporte “oral” de las historias de vida.

Cuando, inversamente, el mismo individuo juega en un *palin* vestido con sus ropas de todos los días, sin disfrazarse, está realizando un texto mapuche, en un contexto significativo mapuche. Si es el papel del observador lo que permite diferenciar el rito del espectáculo, el actor del grupo folclórico mapuche representa la "mapuchidad" según esquemas occidentales: sabe que es observado y cumple, consciente o no, con las formalidades significativas del contexto occidental, en una funcionalidad de tipo espectacular. En el *palin* de Cerro Navia los *metrem* no-mapuche son integrados en el contexto significativo mapuche, la reproducción de la cultura tradicional sucede en el espacio mágico-ritual del *palin* y no en el escenario.

4. EL PALIN MAPUCHE

4.1. Existe un conjunto de definiciones de lo que es un *palin*; en primer lugar las históricas, descritas en cronistas como Sebastián de Covarrubias, Rodrigo Díaz de Caro o Núñez de Pineda y Bascañán. En autores más recientes como el padre Ovalle o Rosales se entregan definiciones de lo que ellos llaman *chueca*. Pascual Coña, cacique mapuche, en sus "memorias" transcritas por W. de Moeschbach entrega una visión émica de lo que debe ser considerado un *palin*. Finalmente, encontramos definiciones de este juego en Ernesto González, Latcham y Pereira Salas²⁹. Para resumir, podremos señalar que un *palin* consiste en el enfrentamiento de dos grupos de jugadores, los que mediante bastones de punta curva —*weñu*— tratan de hacer pasar una pequeña pelota de cuero —*pali*— por el fondo del campo rival —*tripalwe*—. Vence la partida el bando que logra hacer esto más de cuatro veces seguidas. El *palin* es precedido por una invitación que el grupo auspiciante hace al bando antagónico, mediante una rogativa que ambos grupos realizan. Las rogativas están conformadas por canciones —*palin-üt*— ejecutadas en momentos previos a la partida, en que los jugadores se saludan y entrecruzan los bastones o *afafan*. De ahí se procede a la partida propiamente tal, en la cual se enfrentan jugadores y músicos. El *palin* prosigue con el saludo ritual que hace la comunidad invitante a sus invitados —*metrem*— y por la comida final en que se consumen carnes y bebidas. El juego del *palin* se popularizó rápidamente entre los mestizos y españoles bajo el nombre de *chueca*. La *chueca* representaría la versión mestiza y criolla del original *palin*.

4.2. El contexto del *palin* urbano. El contexto del *palin* nos entregará, *grosso modo*, las condiciones a partir de las cuales un mapuche considerará un evento (o una serie de éstos) como un *palin*. Se puede afirmar que un *palin* está compuesto por sonidos y acciones espaciales, por lo que un criollo podría definir como "música", presente antes y después de lo que definiría como "juego":

²⁹Se pueden encontrar antecedentes sobre el juego *chueca* en los autores siguientes: Aeta 1930:140-144, Augusta 1991, Coña 1984, Curaqueo 1985, González: s/f, Latcham 1922, Lenz 1904, Isamitt 1935, Manquilef 1914:140-159, Medina 1889, Nahuelpan 1982, Pereira Salas 1947:125-137 y Román 1909.

“Se reúne toda una tribu en una pampa grande; allí bailan y hacen sonar todos sus instrumentos musicales, flautas, tambores, trutrukas. Luego escoge cada uno su rival para el *palin*; las parejas hacen sus apuestas y empiezan en seguida su lucha”³⁰.

El primer evento que antecede al *palin* propiamente tal, y rasgo común a todas estas descripciones, es la invitación. En el caso del *palin* urbano no se invitó a una sola comunidad, sino que a una cantidad bastante representativa de los grupos y comunidades del área metropolitana. Un segundo elemento es la rogativa, oficiada por un *ngenpin* o “dueño de la palabra” o una *machi*. Consiste en evocar la “fuerza azul” representada por *kalfulikan*, que también representa al jugador antiguo o *kuyfi palife*, poseedor de la fuerza de los antepasados. Dicha fuerza debería transitar hacia los jugadores, los *konas*. Las organizaciones formales de los cantos, que tienen lugar ya sea en la rogativa durante el *afafan* y el saludo ceremonial, son típicas de toda la música mapuche: repetición de una frase musical única, que va desglosándose en secciones suspensivas con perfil melódico descendente hasta terminar en una coda “tónica”. Los intervalos más usados son los característicos de la tritonía, con origen en los armónicos naturales producidos en la *trutruka*. Las células rítmicas son sobreposiciones de metros binarios con ternarizaciones, generando polirritmia. Los textos literarios pueden ser improvisados, agregando comentarios y reflexiones sobre una base temática tradicional. El uso de los espacios y tiempos es el típico de otras situaciones mapuche: determinación este-oeste; movimientos circulares en forma contraria a las manecillas del reloj. Existen espacios específicos para el juego, para las libaciones de *mudai*, para la rogativa y la comida final. Las ramadas ubicadas a un costado del campo de juego albergan a los *metrem* o invitados oficiales. En cuanto a la cronología, es también característica: invitación formal (según relaciones de linaje), rogativa, *afafan*, juego, saludo final, comida colectiva, danzas.

4.3. El texto en el *palin* urbano. Este es una realización coyuntural, quiere decir que, además de responder a la mayoría de las reglas ya señaladas (contextuales), cada vez que se realiza un *palin* se establecen nuevas acciones que, en algunos casos, tienden a perpetuarse en el tiempo. La fijación en el tiempo de ciertos usos específicos corresponderá a las necesidades pretextuales, a las motivaciones de cada comunidad y grupo para hacer un *palin*. En el caso del *palin* urbano de las comunidades de Santiago, el texto está constituido por elementos lingüísticos extraídos del contexto e innovaciones. Entre las últimas cabe citar la invitación no-tradicional, general y extensiva, incluso mediante la realización de volantes; la rogativa diurna (no nocturna como en el ámbito rural)³¹ y ejecutada por un *machi* autonombado. Los equipos fueron constituidos en el lugar mismo, siguiendo criterios geográficos y no de linaje, el *afafan* se realizaba al interior de cada equipo y no confrontaba a dos equipos adversarios. La parte sonora estaba constituida por dos momentos bien definidos: el momento de las canciones y el momento del juego, en el cual dos grupos de músicos ejecutaban un acompañamiento ininterrumpido por las acciones.

³⁰Coña 1984:28.

³¹González s/f: 245-263.

El texto del *palin*, además de estar compuesto por un conjunto de trazos significativos topológicos y cronológicos, de elementos sintácticos mapuche, de canciones más o menos entendidas en el sentido criollo del término, está compuesto por un flujo sonoro ininterrumpido y variable, en relación con las variaciones del juego mismo, y cuyos parámetros organizativos parecen ser relaciones de densidad/rarefacción sonora y contracción/dilatación del metro; todo ello en concomitancia con la existencia de lo que Robertson ha presentado como *chempralitun*, “el tono del crecimiento o del cambio”, esto es, una “tónica” cuya aparición está determinada por el pasaje de una fase del juego a otra, en analogía al pasaje de estados temporales presentes en el *tayil*³². El *chempralitun* en este caso estaría dado por la fundamental de una de las *trutrukas* presentes.

4.4. El pretexto del *palin*. Si se define el pretexto de lo musical como el conjunto de las motivaciones y funciones comunicativas que determinan el acto mismo de “hacer música”, de comunicar con la música, el pretexto del *palin* estará constituido por las razones que motivan a los participantes a hacer el *palin* y a hacer música dentro del *palin*. El *palin* se configura como una situación mágica, en el que un grupo, culturalmente homogéneo, convoca fuerzas y personajes míticos para dotarse a su vez de los elementos de la fuerza evocada. En la rogativa que precede al juego propiamente tal se realiza el *konkününguillatun*, allí ocupa un lugar central la “piedra azul” y la evocación de la fuerza de los *kuyfiपालife*. El *palin* es el lugar del sacrificio mágico para obtener la fuerza y la fortuna; históricamente, será el lugar de reunión para decidir y concordar acciones de guerra o la fortuna de los condenados; importantes ejemplos de ello son citados por cronistas e historiadores³³. En el caso del *palin* urbano de Santiago, el elemento central es dar fuerza y seguridad en sí mismos a los varones del Consejo Mapuche de Cerro Navia.

Cuando los jugadores se saludan –*afafan*– golpeando los bastones en alto, están representando el aspecto de la fuerza como fruto de lo colectivo; esta forma se presenta también en los episodios de curación chamánica, y es realizado, en ese caso, por los ayudantes/espíritus guardianes del chamán o *machi*.

La fuerza colectiva es la condición para generar un sentido de identidad positiva, cuando es la comunidad entera la que asume la función de reconstruir el lazo cultural de los migrantes y, a partir de las cambiadas condiciones de existencia, generar una práctica cultural/tradicional de identificación positiva: el orgullo de ser mapuche, la fuerza que da el sentirse *peñi* o “hermano”. El ritual fija y reproduce simbólicamente el papel de cada individuo en la comunidad, al reproducir las condiciones de identificación mítica y cultural/tradicional con el grupo. El *palin* como rito representa el lugar de la fuerza tradicional, de la “fuerza azul”, de la fuerza de los jugadores antiguos. Representa la identificación de cada participante con dicha fuerza, es el lugar de la identificación comunitaria con la fuerza colectiva, representado por el saludo o *afafan*. En el espacio urbano representa también un modo para hacer saber a los no-mapuche la renovada fuerza de lo mapuche, es la ocupación de un espacio físico y simbólico con los atributos de la cultura mapuche y constituye, por lo tanto, un modo de representación de “lo

³²Robertson 1979:411.

³³Augusta 1991:17-18, Pereira Salas 1947:128.

mapuche" para los *winka*. Para poder asumir este papel de representación se debe refuncionalizar la tradicional forma del rito para que los comportamientos identificatorios no constituyan sólo un proceso de identificación individual con la comunidad, sino que de la comunidad entera con respecto a los otros grupos que habitan la urbe. Interesa que aquellos grupos, y de especial modo los criollos -*winka*-, puedan reconocer la fuerza de la comunidad, de "lo mapuche"; que puedan reconocer y distinguir a cada mapuche aislado como parte de un mundo cultural complejo; que respeten y teman su fuerza colectiva. Es importante, además, que en todos los lugares en que este rito se represente pueda contener esos mismos trazos identificatorios y que sean reconocidos como trazos de una mapuchidad por los no-mapuche. El *palin* urbano se actúa como rito, para quien hace parte, el *peñi*, y a la vez como espectáculo³⁴, o mejor aún, como demostración para el criollo que asiste como espectador y puede constatar la existencia de "lo mapuche". Esta duplicidad semiótica del *palin* urbano, como rito y como demostración, representa el trazo más característico del pretexto.

Para resumir, es posible afirmar que el pretexto está constituido por todas aquellas funciones comunicativas que permiten a cada mapuche urbano decir, hacer y sentir como mapuche. El pretexto del *palin* es el decir, el hacer y el sentir la fuerza mapuche. Este pretexto puede ser descrito mediante un esquema de las funciones comunicativas implícitas. Inspirado en las funciones lingüísticas de Jakobson, el pretexto puede ser representado con el siguiente modelo:

I. El *palin* como un "decir mapuche":

- *Función informativa*: Se da a conocer al barrio la existencia de una comunidad mapuche fuerte, porque es respetuosa de su tradición.
- *Función identificativa*: Los mapuche en cuanto individuos pueden gozar de la fuerza tradicional por ser parte de esa comunidad, esto es, una identidad positiva.
- *Función discursiva*: No basta expresar que se es fuerte. Para ser creíble y auténtico hay que decirlo "al modo mapuche", esto es, con el rito de la fuerza azul: el *palin*.

II. El *palin* como un "hacer mapuche".

- *Función mediadora de acciones*: La música en el *palin* subraya el papel de la fuerza y la continuidad, la fuerza como el soplo guerrero de la *piñilka*; la continuidad como el pulso ininterrumpido de *kultrun*³⁵ y *wada*, idiófonos dominadores de las fuerzas elementales.

³⁴Es importante hacer notar que la calidad "espectacular" del *palin* de Cerro Navia es algo muy diferente de los "espectáculos" de los grupos folclóricos o de proyección mapuche, quienes representan, en un escenario y con funcionalidades escénicas, gestos y trazos del *palin* rural tradicional como una evocación.

³⁵Es sabido que el *kultrun*, comúnmente conocido como instrumento membranófono, posee en su interior diversos objetos duros. En la acción ritual la *machi* usa el *kultrun* como membranófono y/o como idiófono (Grebe 1971).

- *Función conativa*: Es la función que produce efectos, ordena y comanda. Evocación de la fuerza azul en los cantos, la mediación mágica del control de las fuerzas evocadas, a través de los instrumentos, la demostración de la existencia de dichas fuerzas en el juego como tal.

III. El *palin* como un "sentir mapuche".

- *Función de comunión*: El verdadero nombre del Consejo Mapuche de Cerro Navia en Santiago es "estar unidos por un solo pensamiento". En el *palin* se actúa y representa esta unión mítica.
- *Función reguladora de estados interiores*: El mapuche migrante se siente como mapuche al actuar como mapuche, al asumir la expresividad mapuche en un contexto significativo correcto.

CONCLUSIONES

El foco de este artículo está compuesto por algunas reflexiones sobre la condición actual de los músicos mapuche de Santiago y el papel que lo que ellos definen como música mapuche juega en la afirmación de la propia identidad y reproducción de la propia cultura, en tensión e intercambio con una situación de subalternidad económica y sociopolítica. Esta situación límite para cualquier musicología pone en tela de juicio las sondas hipotéticas que hasta ahora han definido el discurso sobre la música en la cultura criolla chilena. Para poder explorar y dar cuenta de este espacio transcultural es necesario generar un modelo teórico que incorpore la epigénesis del observador respecto de lo observado: un proceso de retroalimentación signica que desestabiliza el propio sistema signifiante y le permite incorporar los datos epitextuales, esto es, todos aquellos fenómenos que en la propia cultura son solamente "ruido" conceptual.

El *palin* es una de las manifestaciones de lo musical en la cultura mapuche. Como espacio comunicativo puede ser analizado en un sistema tripartito que contemple el texto, el contexto y el pretexto. El texto de "lo musical" se presenta como un conjunto de trazos distintivos particulares innovativos respecto de las competencias contextuales; el contexto, como un sistema significativo producido por la suma histórica de textos de una cultura dada y como marco que determina lo que se puede considerar como texto pertinente; y el pretexto es el conjunto de motivaciones y funciones comunicativas que hacen necesario, para una comunidad, el espacio comunicativo musical, esto es, "lo musical".

El pretexto del *palin* mapuche urbano está compuesto, en el análisis, por un conjunto de motivaciones que se pueden englobar en un "decir, hacer y sentir como mapuche", en una reproducción de los lazos identitarios con la cultura tradicional mapuche por parte de los mapuche migrantes. Esta necesidad es parte de la necesidad global que tiene el migrante de afirmar una identidad positiva.

Al cumplir con esta función comunicativa el *palin* urbano se caracteriza como rito, en cuanto representa el lugar mítico de la fuerza comunitaria mapuche, la fuerza azul, la fuerza de los ancestros y la identificación del individuo dentro de la cultura comunitaria. A la vez, se configura como demostración-espectáculo, en

cuanto, para los no-mapuche, debe constituir la expresión de una "mapuchidad" fuerte y positiva.

El análisis del *palin* de Cerro Navia, en Santiago, permite ejemplificar cómo una manifestación musical "indígena", definida no sólo desde la criollidad, sino que desde las propias opiniones de sus protagonistas, se convierte en el lugar de la reproducción identitaria, de la reproducción cultural y social para una comunidad. Esta manifestación, producida en un espacio simbólico de subalternidad, logra refuncionalizar el contexto tradicional mapuche, generando un nuevo contexto significativo de la mapuchidad urbana y creando las bases identitarias para una alternativa cultural a la subalternidad. No es casual que esta oportunidad se verifique cuando la mayoría de las personas que se definen como mapuche residen en áreas urbanas y cuando la conflictualidad en las comunidades rurales es el producto del impacto industrializador de compañías y consorcios madereros. Es de desear que la sociedad chilena y sus instituciones logren comprender la calidad multinacional y multicultural del Estado y puedan generar formas de convivencia entre criollos y mapuche aceptables y respetuosas, que se supere el racismo y se proteja y estimule la diversidad cultural, logrando condiciones de existencia dignas, propias de todo país moderno.

BIBLIOGRAFÍA

AETA, DANIEL

1930 *Juegos y deportes*. Santiago: Ed. Nascimento.

ANCAN, JOSÉ

1997 "Rostros y voces tras las máscaras y los enmascaramientos: los mapuche urbanos", *Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología*. Tomo 1. Santiago: Ed. Colegio de Antropólogos, pp. 307-314.

ATTALI, JACQUES

1985 *Noise: the Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ

1991 *Lecturas araucanas*. Primera edición, 1934. Temuco: Ed. Kushe.

BATESON, GREGORY

1993 *Una unidad sagrada*. Barcelona: Ed. Gedisa.

BENGOA, JOSÉ

1985 *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*. Santiago: Ed. Sur.

BIEDERMANN, NILS

1992 "Enfermedad mental e identidad cultural en la etnia mapuche en Chile", *Otras realidades, otras vías de acceso: psicología y psiquiatría transcultural en América Latina*. Editado por Horacio Riquelme. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, pp. 101-112.

BIRDWHISTELL, RAY

1970 *Kinesics and Context*. Filadelfia University of Pennsylvania Press.

BLACKING, JOHN

1973 *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

BOEHMER, KONRAD

1985 "Sociology of Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo 17. Londres: Macmillan, pp. 432-439.

BRIONES DE LANATA, CLAUDIA

1992 "Resistencia y consentimiento en la identidad étnica de los mapuche araucanos", *Sociedad y cultura mapuche: el cambio y la resistencia cultural*. Temuco: Ed. Lonko Kilapan-CIID, pp. 257-274.

COÑA, PASCUAL

1984 *Testimonio de un cacique mapuche*. Transcriptor Wilhelm von Moesbach. Primera edición, Santiago: Ed. Pehueno.

CURAQUEO, DOMINGO

1985 "El mapuche en la estructura social chilena", *Las culturas de América en la época del descubrimiento*. Madrid: Ed. Comisión Nacional del V Centenario, pp. 201-211.

CURIVIL, RAMÓN

1995 "Religión mapuche y cristianismo", *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?* Santiago: Ed. San Pablo-CERC, pp. 31-50.

ECO, UMBERTO

1975 *Trattato di semiotica generale*. Milán: Ed. Bompiani.

GARCÍA-CANCLINI, NÉSTOR

1990 "La puesta en escena de lo popular", *Culturas híbridas, estrategias para salir de la modernidad*. México: Ed. Grijalbo, pp. 195-196.

GONZÁLEZ, ERNESTO

s/f *Kallfülikan, un canto mapuche*. Separata. Santiago, s/ed.

GREBE, MARÍA ESTER

1973 "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico", *Revista Musical Chilena*, XVII/ 123-124 (julio-diciembre), pp. 3-42.1981 "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *Revista Musical Chilena*, XXXV/ 153-155 (enero-septiembre), pp. 52-74.1991 "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica", *Revista Musical Chilena*, XLV/175 (enero-junio), pp. 10-18.

HALL, EDWARD T.

1966 *La dimensión nascosta*. Milán: Ed. Bompiani.

INE

1993 *Censo General de Población 1992. Resultados oficiales*. Santiago: Ed. INE.

ISAMITT, CARLOS

1935 "Cantos mágicos de los araucanos", *Revista de Arte*, I/6, pp. 8-13.

KILALEO, FERNANDO

ca. 1992 "Mapuche urbano", *Feley Kam Felelay*, N° 3, pp. 7-12.

LATCHAM, RICARDO

1922 "La organización social y las creencias de los antiguos araucanos", *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, vol. 3, N° 2-3-4, pp. 245-868.

LENZ, RODOLFO

1904 "Chueca", *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago: Imprenta Cervantes.

LOTMAN, JURI M.

1995 *Tipología della cultura*. Traducción al italiano de R. Faccani y M. Marzaduri. Milán: Ed. Bompiani.

MANQUILEF, MANUEL

1914 *Comentarios del pueblo araucano II: la gimnasia nacional*. Santiago: Imprenta Barcelona.

MARÓTHY, JÁNOS

1974 *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian*. Budapest: Académiai Kiadó, pp. 131-144.

MARTÍNEZ, JORGE

1996 *Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuche urbanos*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

1997 "Mecanismos de anclaje de la identidad musical en mapuche urbanos", *Actas del II Congreso Chileno de Antropología. Valdivia 1995*. Tomo I. Valdivia: Ed. Colegio de Antropólogos, pp. 325-337.

MATURANA, HUMBERTO

1994 *El sentido de lo humano*. Santiago: Dolmen.

MEDINA, JOSÉ TORIBIO

1889 *Cosas de la colonia, apuntes para la crónica del siglo XVIII*. Serie 1^a. Santiago: Imprenta Ercilla.

NAHUELPAÑ, VÍCTOR

1982 *Ulkantun, como motivación del quehacer cultural del pueblo mapuche*. Villarrica: Ed. Universidad Católica.

PARKER GUMUCIO, CRISTIÁN

1995 "Modernización y cultura indígena mapuche", *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?* Santiago: Ed. San Pablo-CERC, pp. 99-136.

PEIRCE, CHARLES

1980 *Semiotica, i fondamenti della semiotica cognitiva*. Editado por M. Bonfantini. Turín: Ed. Einaudi.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1947 "Los juegos deportivos: la chueca", *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago: Zig-Zag, pp. 125-137.

RIQUELME, HORACIO

1992 "Consumo de alcohol y cultura cotidiana en la población chilena", *Otras realidades, otras vías de acceso, psicología y psiquiatría transcultural en América Latina*. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, pp. 18-20.

ROBERTSON, CAROL E.

1979 "Pulling the Ancestors: Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering", *Ethnomusicology*, XXIII/3 (septiembre), pp. 395-416.

ROMÁN, MANUEL

1909 "Chueca", *Diccionario de chilenismos y otras voces y locuciones viciosas*. Tomo II. Santiago: Imprenta de la Revista Católica.

STEFANI, GINO

1982 *La competenza musicale*. Bolonia: Ed. CLUEB.

SUPICIC, IVO

1987 "Subjects and Methods", *Music and Society: a Guide for the Sociology of Music*. Nueva York: Ed. Pendragon Press.