

WEUPIFE: ALTERNATIVAS DESDE EL SUR PARA DESCONGELAR LA HISTORIA MUSICAL DE NUESTROS PUEBLOS

Leticia Zucherino / zuclet@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano /
Historia de la Música 1. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Cecilia Trebuq / ceciliatrebuq@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano /
Historia de la Música 1. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Ayelén Paula Ferraro / alunel@gmail.com

Historia de la Música 1. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Rafael Urretabizkaya / rafaurretabzk@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

La historiografía musical hegemónica se conformó en el mismo momento en que en Europa confluían el imperialismo, el positivismo científico y la hegemonía capitalista de la burguesía. Basados en un modelo que hemos denominado *objetual-personalista* (Zucherino y otros, 2018), estos relatos contribuyeron a validar las músicas *cultas* centroeuropeas en términos universales, a partir de la confección de un pasado que delineara en términos de progreso su evolución histórica y que justificara su presente musical. Europa construye su propio yo occidental, civilizado, moderno y poseedor de historia, al mismo tiempo, a sus otros necesarios, bárbaros y primitivos *pueblos sin historia*. El aspecto más segregacionista de este modelo está en su ordenamiento a partir de la categoría de *estilo* mediante la cual quedarán excluidas todas aquellas músicas que no se ajusten a la estética dominante. Las manifestaciones sonoras de Latinoamérica serán relegadas a la *periferia* y las músicas de los sectores populares, inclusive de la propia Europa, a «los bajos fondos del arte» (Escobar, 2004, p. 96).

Sin embargo, estas producciones no escaparon al control teórico del poder. Por el contrario, fueron los sectores más conservadores de esa misma élite europea los que, exactamente en la misma época, se encargaron de construir un campo de estudios para estas músicas. Basada en un modelo concordante con el anterior, la disciplina folclórica se encargó, en plena emergencia del nacionalismo decimonónico, de construir, de definir y de controlar las prácticas *auténticamente* populares de cada nación. La *raza*, en cuanto *signo* que justifica la posición que ocupan los *no-blancos* en el entramado social y en la historia (Segato, 2013), se constituyó en el instrumento moderno más eficaz de dominación social y, al mismo tiempo, en la *marca en el cuerpo* que permite la jerarquización y la atribución de valor desigual a las producciones, los saberes, las normativas y las pautas de existencia de aquellos otros ubicados al margen de las fronteras de la civilización y el progreso modernos. El modelo explicativo generado para la cultura popular reemplazó, por ello, como categoría ordenadora, la idea de *estilo* por la de *raza*, el concepto de *obra* por el de *objeto etnográfico*. El folclore indagará así en la *autenticidad* de las músicas entendiéndolas como *supervivencias* que, detenidas en el tiempo, carecerán de *historicidad* y de *presentidad*, y la *conservación* de estas músicas se convertirá en una prioridad ante la inminente modernización de la sociedad que siempre amenaza con corromperlas.

Cómplices, la historiografía musical y el folclore se organizaron para excluir las prácticas vivas y mestizadas del mundo popular latinoamericano del entramado de la *Historia*. Asimismo, a finales del siglo XX, las tendencias musicológicas orientadas hacia el posmodernismo, autoerigidas en adalides del relativismo y de la diversidad cultural y musical, reciclarán este modelo que permanece vigente aunque camuflado en sus relatos.

Congelar y enclaustrar

La ambivalencia con la que los relatos dedicados a las músicas de nuestro país han tratado a las músicas del pueblo mapuche así como la reticencia a su inclusión dentro del canon folclórico argentino han estado vinculadas, principalmente, a un debate histórico sobre el *origen* de este pueblo. Sin lugar a dudas —y tal como lo evidencia el discurso oficialista del gobierno actual¹ respecto al caso Santiago Maldonado y Rafael Nahuel—, los acalorados debates en la

¹ Este artículo fue escrito durante los meses de septiembre y de octubre de 2019, bajo el gobierno de Mauricio Macri.

Argentina acerca de la procedencia del pueblo mapuche han estado íntimamente ligados a los también históricos intereses del Estado nacional por legitimar el genocidio originario así como la extracción de recursos naturales por emprendimientos extranjeros en los territorios que habitan. Justamente por ello, los argumentos utilizados para justificar su accionar han partido de un pensamiento nacionalista y de una mitología construida hace casi dos siglos —la *araucanización de la Pampa y la Patagonia*—, que adjudica una procedencia chilena a la población que se autodefine *mapuche* en nuestro país.

Asimismo, resulta notable que, incluso desde algunos discursos de corte *progresista*, los argumentos usados para desmitificar aquel relato y denunciar las injusticias, acumuladas durante siglos, siguen apelando a la búsqueda de los orígenes y la ancestralidad. Esta posición, además de improductiva, hace que se pierda toda posibilidad de percibir los procesos de transmutación mestiza que han atravesado no solo los mapuches, sino la mayoría de los pueblos que presentan larga tradición indígena en Latinoamérica. Como veremos, los discursos que sostienen que las comunidades indígenas que habitaron el sur del país se han preservado *puras* debido a un supuesto tardío contacto con el Estado caen por su propio peso si los cruzamos precisamente con algunos datos históricos.

Según José Alberto Velázquez Arce (2017), el pueblo mapuche es uno de los conglomerados indígenas más numerosos de América Latina y, en la actualidad, habita principalmente en Chile y en el sur de la Argentina. El Wallmapu designaría la región ocupada por las diversas parcialidades mapuche que, al momento de la conquista, funcionaban con autonomía unas de otras [Figura 1].

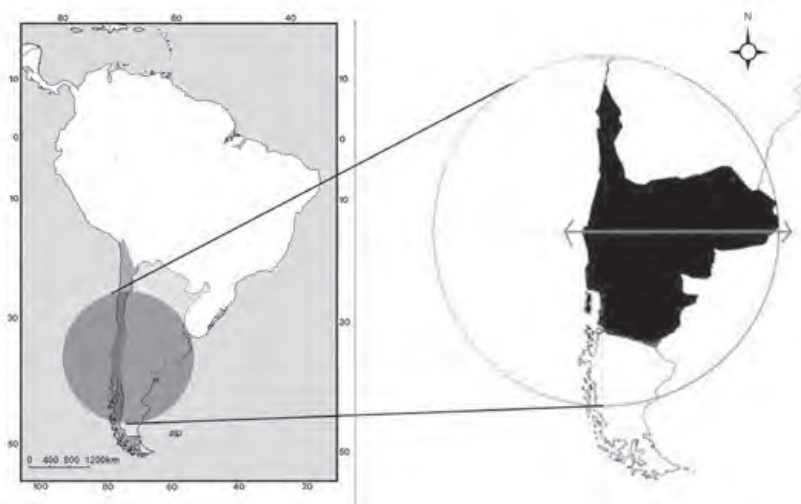


Figura 1. Mónica Berón, Ayelen Di Biase, M. Gabriela Musaubach y Florencia Páez.
Mapa del Wallmapu (2017)

Según Adrián Moyano (2010), en el siglo xv, una parcialidad mapuche ubicada al oeste de la cordillera de los Andes tuvo contacto con el Imperio inca que habría fracasado en el intento de incorporarla al Tawantinsuyu. A partir del siglo XVI, este territorio sufrió amputaciones de importancia. Con las incursiones de los españoles por el lado hoy chileno, se darán una serie de interminables enfrentamientos —y negociaciones— a ambos lados de la Cordillera entre

las poblaciones indígenas y los conquistadores, que obligarán a las distintas parcialidades del pueblo mapuche a confederarse para defenderse. Los mapuches aprenden a montar a caballo y a usar algunas armas, e incorporan algunas tácticas de batalla y de caballería. Asimismo, a instancias de los misioneros en los siglos XVI y XVII, se dio, en algunas de las configuraciones culturales, un cierto grado de sincretismo con la religiosidad cristiana. Según Maristella Svampa (2017), durante buena parte del siglo XIX, los pueblos indígenas y los Estados argentino y chileno alternaron políticas de guerra y de conflicto con la negociación y la coexistencia. A finales del mismo siglo, las campañas de matanza y de ocupación, conocidas como Pacificación de la Araucanía y Campaña del Desierto, significaron la expansión del capitalismo agrario y la consolidación del Estado nación. Según Mariano Nagy (en Svampa, 2017), quien investigó acerca del devenir de las familias sobrevivientes a la Campaña del Desierto, apuntó que «la dispersión, la migración y la circulación [se dio] en un contexto de autoinvisibilización, proletarización y en el mejor de los casos, [de] relocalización individual o familiar en zonas marginales de los nuevos núcleos urbanos» (p. 42).

Es claro que, al menos desde el siglo xv hasta aquí, la cultura del pueblo mapuche ha estado signada por imposiciones, resistencias, intercambios, adaptaciones y reclasificaciones sociales que tuvieron su correlato en las formas de producción musical. Aun así, los estudiosos han realizado muchos esfuerzos por disimular u omitir todo elemento que dé cuenta de aquellos procesos históricos de mestizaje y sincretismo.

La pervivencia de la noción de un supuesto origen chileno de las poblaciones que se autodefinen mapuche sumado a la exaltación del folclore del noroeste como representativo de la esencia musical nacional (Zucherino y otros, 2018) fueron los dos hechos fundamentales que hicieron que, aún en la actualidad, estas configuraciones culturales sigan siendo víctimas de un *doble proceso de exteriorización* del imaginario nacional. En este sentido, ya no resulta una casualidad el lugar marginal que han ocupado las músicas del pueblo mapuche en los estudios del folclore argentino, razón por la cual la mayor parte de las investigaciones provienen de Chile. En tales trabajos, al igual que en los escasos estudios realizados en la Argentina, ha predominado una perspectiva nacionalista y positivista, que comprende, analiza y describe a las músicas folclorizadas a partir de concepciones, de metodologías y de herramientas generadas para explicar las músicas de tradición europea.

Asimismo, a partir de la década de los noventa, con la crisis del Estado nación y la transnacionalización, el mercado y la industria discográfica ensancharon su oferta y encontraron un nicho para todas aquellas músicas etnificadas, pero problemáticas para la clasificación folclórica-nacionalista, siendo integradas dentro de la categoría *músicas del mundo*. A medida que se implementaron los paradigmas de diversidad cultural neoliberales, se reeditaron muchas de las asociaciones históricas ligadas a la idea de folclore, no solo desde el discurso de la industria musical, sino también desde movimientos sociales y artísticos que buscaban formas de interpretar la creciente importancia dada a la relación entre lugar, memoria y expresiones artísticas locales en el marco de la globalización (Ochoa, 2003). El folclore provee así el sistema clasificatorio de modos descriptivos de *lo mapuche* a la luz del cual se interpretan las expresiones culturales circunscritas a este, generando prácticas concretas en torno a ellas.

Para ilustrar de qué manera el discurso folclórico continúa operando en los imaginarios

acerca de la música mapuche así como en las prácticas musicales, hemos analizado el caso del *tayül* «Guru Tayül. Grito del Zorro»² interpretado por Beatriz Pichi Malen, cantante autopercebida mapuche.

El reconocimiento internacional de Pichi Malen como difusora de la música *de raíz mapuche* comenzó en la década de los noventa, cuando fue invitada por la Fundación Rockefeller para participar en el 4.º Congreso Internacional de la Mujer en Manhattan. Esta invitación podría parecer algo extraña, sin embargo, cabe recordar la relación estrecha que mantiene, hasta el día de hoy, la actividad musicológica y musical de nuestra región con los proyectos hemisféricos panamericanos vinculados a la vez con la difusión de la World Music y la idea de la diversidad cultural promocionada por el neoliberalismo.

El canto fue recopilado en la provincia de Chubut en la Argentina por Ramón Pelinski y Rodolfo Casamiquela, y publicado en 1966, completando así el «cancionero de extracción totémica entre los Araucanos argentinos y Tehuelches Septentrionales» (Pelinski & Casamiquela, 1966, p. 43) [Figura 2]. La versión grabada tiene muchas, quizá demasiadas, coincidencias con la transcripción del canto recopilada. Aún así, pueden notarse algunas diferencias de índole interpretativa. La grabación presenta una melodía que en términos formales podría dividirse en tres secciones, de las cuales las dos primeras se repiten dos veces y la última solo aparece una vez. La partitura no tiene barras de repetición, por lo que podría pensarse que Pichi Malen realizó, como no podría ser otra manera, su propia interpretación de la transcripción. Ambas versiones exhiben un movimiento melódico recurrente que se caracteriza por concentrar en el comienzo de cada frase una mayor dinámica articuladora, desencadenando hacia el final en una altura sostenida que culmina con un descenso a modo de *derrumbe* hacia una altura difícil de definir en términos tonales, lo que explica la cantidad de apoyaturas, de ligaduras y de glissandos que utilizó el transcriptor. Se percibe una pulsación implícita que estructura el canto, aunque esta no permite medirse ni agruparse en los términos métrico-tonales, será por eso que en su transcripción, Pelinski consideró necesario recurrir al cambio constante de compás. Es probable que el encorsetamiento de este tipo de cantos, en un sistema de notación que no fue creado para ellos, haya representado en términos notacionales una de las mayores dificultades para los *rescatistas* de estas manifestaciones. Curiosamente, la versión responde, al menos en términos estructurales, a aquella anotada por Pelinski.



Figura 2. Ramón Pelinski y Rodolfo Casamiquela. Transcripción «Canción del zorro» (1966)

2 <https://www.youtube.com/watch?v=750qr8zvekg>

El nombre que lleva el disco de Pichi Malen sugiere que las músicas allí incluidas son *de origen mapuche*, sin embargo, es evidente que se trata de una interpretación de los registros realizados por los recopiladores casi cuatro décadas antes. Es posible pensar que las descripciones más difundidas por el folclore acerca de estas músicas hayan sido deducidas de este tipo de registro. A esto se refería Oscar Chamosa (2012) al aludir a «la invención del pasado» (p. 40). Más allá de la violencia interpretativa que implica la reducción de estas prácticas a partitura, la pregunta que cabe hacerse aquí es acerca del verdadero *origen* de este canto. Al ser esta una de las incógnitas que suele quitarle el sueño a los folclorólogos tradicionales, es curioso que sobre estos temas reine el silencio.

En la actualidad, la colonialidad continúa filtrándose, aún disfrazada de democrática e inclusiva, en las concepciones acerca de nuestras músicas. Según Rita Segato (2013), las políticas de la identidad, de la diferencia o del reconocimiento tienen un costado perverso. Es que, al generar ciertas ideas de identidad que no parten de una conciencia histórica o de una perspectiva francamente común, fijan la raza y congelan las identidades a partir de fundamentalismos antihistóricos, nativistas, culturalistas e inevitablemente conservadores que construyen lo que se supone haber sido el pasado cultural y lo transforman forzosamente en realidad permanente.

Ruidos desde el sur

El desafío que implica historizar las producciones populares identificadas con los pueblos matriciales latinoamericanos supone un abordaje que sea consciente de los límites de los modelos epistemológicos hegemónicos. En tal sentido, la idea de *transculturación mestiza* acuñada por diversos estudios latinoamericanos permitiría acercarnos a una «lectura históricamente informada de una multiplicidad de signos, en parte biológicos, en parte derivados del arraigo de los sujetos en paisajes atravesados por una historia» (Segato, 2013, p. 30), que evidencia el carácter *variable* de las identidades latinoamericanas y de sus producciones culturales a medida que mudamos de contexto. Justamente, el descongelamiento de su historia sonora y la desesencialización de los sectores racializados, permitiría, incluso para las propias comunidades —más allá de identificar sus particularidades—, reconocerse parte constitutiva de *lo latinoamericano* y su historia, y salir del *enclaustramiento* en que los dejan los relatos particularistas posmodernos que insisten en desconocer la unidad latinoamericana.

A la vez, algunas comunidades que se encuentran hoy atravesando un proceso de reconstrucción de su memoria histórica plantean la idea de *identidad territorial* (Moyano, 2010) como instancia superadora donde se integran los sentidos de comunidad y de cultura general, que atiende a las particularidades que involucra sin olvidar que forman parte de una totalidad, que es latinoamericana. Asimismo, si consideramos que la música es más que un objeto de estudio, es un medio de percibir el mundo y un útil de conocimiento (Attali, 1995), veremos que además las músicas mapuches exponen una particular *visión de los vencidos* que contiene desde lo sonoro un potencial explicativo muy interesante para historizarlas.

Según Irma Ruiz (2010), los *tayül* son los cantos practicados en general por las mujeres de mayor edad e implicados en la comunicación con el ámbito sagrado. Para María Ester Grebe Vicuña (1989) «existen también intérpretes sobresalientes de ambos sexos que no son

chamanes» (p. 230). Todos acuerdan en que es el canto obligado en el rito del *ngillatun*,³ que según Moyano (2010), en la Argentina su práctica incluye el trance. En general, se entonan en distintas instancias de la ceremonia. Según María Mendizabal (1994), en Neuquén estos cantos también están presentes en rituales comunitarios o familiares en la celebración del *Wiñoy Xipantu*⁴ y en ocasiones de señalar la hacienda antes de partir hacia la veranada. Para Ruiz (2010), se entonan antes de realizar un viaje, en los funerales y en las épocas de crisis individuales o de linaje. Puede ser cantado de forma colectiva o individual. Para algunos autores se canta con acompañamiento del *kultrun*,⁵ para otros sin él. Como vemos, son pocos los acuerdos respecto a la caracterización de esta práctica. Por lo pronto, es posible afirmar que la denominación alude a un tipo de práctica sonora musical que adquiere características diferentes según la comunidad y el sector territorial donde se realice, pero que comparten un sentido sagrado en la cosmovisión mapuche.

El primer caso musical analizado es el *tayül* «Alhue Taniel»,⁶ interpretado y registrado por la comunidad Fūta Huau. Pertenece al disco *Feley. Música Mapuche*,⁷ grabado en 2002 en Bariloche. El segundo, es el «Tayül Luan», de Anahí Rayen Mariluan, contenido en el disco *Amulepe Taiñ purrun*, grabado en 2016 y arreglado en Buenos Aires y en Bariloche.

«Alhue Taniel» es interpretado por mujeres que cantan de forma superpuesta la versión individual de un mismo material, dando la impresión de que cada cual lo interpreta simultáneamente *a su manera*. Las melodías están construidas sobre la región media y grave de los registros vocales. Las versiones individuales, además de la extensión registral, comparten el tipo de movimiento melódico que describimos en la canción de Pichi Malen. Ninguna de las voces presenta mayor importancia jerárquica por sobre las otras y la elaboración sonora parece resultar más de una práctica colaborativa que individual. Todos los sonidos parecieran tener la misma importancia al interior de cada melodía individual y, de igual manera, no pareciera buscarse una sonoridad tímbrica homogénea. A la vez, todas se circunscriben dentro de un mismo espectro de frecuencias que producen una masa sonora que se desarrolla en un continuum temporal sin cesuras, generando una sensación de permanente movimiento interno debido a que cada parte individual se desenvuelve temporalmente con base en la variación constante del material motivico.

A simple escucha, el «Tayül Luan» exhibe rasgos muy diferentes, sin embargo, puede distinguirse un tratamiento melódico en la voz que responde al mismo principio de organización descrito. En los dos casos el desenvolvimiento temporal se organiza a partir de la variación constante de un mismo tipo de configuración melódica que no presenta un *desarrollo* del material. La repetición pareciera funcionar más como un esquema de base para la elaboración sonora.

En «Alhue Taniel» prevalecen los movimientos de *arrastre* entre alturas no tónicas mediante la utilización de *efectos* similares al quejido o a la idea de *derrumbe*. Además, una parte de la

3 Ceremonia religiosa mapuche.

4 Ceremonia de celebración del año nuevo mapuche.

5 Instrumento de percusión sagrado mapuche.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=mYwqA7DsFTY>

7 <https://open.spotify.com/album/4Nmf0QGj33B0tcr6gLOxHF>

estructura parece construirse a partir de la repetición de onomatopeyas y de algunas palabras en *mapuzugun*. De igual manera, en «Tayül Luan» puede apreciarse la utilización de algunos recursos vocales y tímbricos similares, aunque no son emitidos de forma tan pronunciada.

Como dijimos, la repetición parece ser un principio organizador en la medida en que hay elementos constantes, aunque no es mecánica, sino que se renueva a cada momento, por lo que nunca nada vuelve a ser igual. En «Alhue Tahiel» se percibe el toque del *kultrun*, que alterna entre sonidos tónicos y cortos y otros que se despliegan en el tiempo mediante el rebote de la baqueta contra el parche. Esta alternancia no presenta una regularidad métrica y tampoco se perciben pulsaciones de igual medida durante toda la canción. Las voces no parecen estar supeditadas necesariamente al toque de la caja, por lo que se percibe la coexistencia de una simultaneidad de tiempos heterogéneos donde cada uno sigue su propia percepción subjetiva del transcurrir temporal. En «Tayül Luan», el acompañamiento instrumental se organiza sobre la base de una pulsación y de una métrica totalmente cuantificable; esto se explicita principalmente en los arpeggios de las guitarras y luego en el *kultrun*. Sin embargo, las acentuaciones del fraseo melódico de la voz así como de las variantes que presenta el arpeggio de la guitarra tienden a generar una sensación de estatismo y de ambigüedad métrica, principalmente en toda la primera parte de la canción. Hacia el final, con la entrada de la caja, la organización temporal de los elementos sonoros termina por supeditarlos a la pulsación. En ambos casos, la variación permanente del material melódico y la utilización espacial del tiempo musical evidencian una elaboración diferencial del tiempo en músicas que *están ahí* y que no se dirigen hacia ningún lugar o punto determinado.

En las versiones podemos destacar ciertos aspectos comunes. Por un lado, el carácter individual del canto, aunque generando resultados sonoros muy disímiles. En el primer caso, la composición se produce a partir de improvisaciones individuales, pero que solo funcionan en una labor en conjunto. Esta actitud podría corresponderse con un tipo histórico de organización social, ya que «los mapuche jamás constituyeron un Estado [e] invertían hasta meses en interminables parlamentos generales para resolver sus asuntos» (Moyano, 2010, p. 31). La valoración de lo heterogéneo, de lo que no tiende a la unicidad, revela algún tipo de similitud con la valoración y el respeto de las particularidades que cada parcialidad del pueblo mapuche mantiene respecto a las demás sin dejar de reconocerse como parte de una totalidad.

Por otro lado, existe una relación entre la palabra y la música a lo largo de las prácticas, que presenta momentos de enunciación de un texto onomatopéyico inicial que se repite varias veces, sucedido por otro momento con un ordenamiento textual donde hay más movimiento y más texto, para luego finalizar con un momento similar al inicial con otro texto. Esta estructura, que de ninguna manera es fija en el número de frases ni de repeticiones, es una particularidad común dentro de los *tayül*, donde la sonoridad se erige como elemento estructurante de la elaboración sonora manifestando una valoración por el sonido en sí mismo. Este tratamiento se corresponde con la manera en que algunas comunidades mapuche conciben y se relacionan con la naturaleza, donde el género humano es solo un elemento más del Wallmapu, concepción que, no por casualidad, este pueblo recuperará de su memoria histórica como uno de los principales argumentos frente a las diversas formas de explotación del territorio en manos del Estado.

Si partimos de la idea de que la música es una de las formas culturales principales a través de la cual los humanos conciben y expresan sus tiempos, las músicas analizadas revelan además una concepción temporal bien diferente al objetivado transcurrir musical vinculado a la concepción de un tiempo lineal de la idea de progreso de la modernidad occidental. En la cosmovisión mapuche, como en la mayoría de las culturas matriciales de América, el tiempo se desarrolla a través de ciclos, no de manera lineal ni progresiva; en ese sentido, se cree que cada una de las evoluciones temporales presenta determinadas características propias. El transcurrir temporal se concibe inseparablemente ligado a la realidad que se vive. Así, la manifestación en ambos casos de una superposición heterogénea de experiencias subjetivas de un mismo transcurrir temporal pareciera representar la realidad histórica cotidianamente vivida de las sociedades de Latinoamérica.

Descongelar

El *weupife* en la organización social de los mapuches sería algo así como un historiador, en ese sentido es el encargado de guardar en su memoria y a través de la tradición oral la historia de la comunidad. Los relatos son transmitidos en una ceremonia en donde él mismo «canta, gime, dramatiza, se mete en la piel del héroe cuya epopeya relata, grita, se desespera, muere y vuelve a la vida» (Moyano, 2010, p. 23). Mediante ese trance, los mapuches reviven el pasado que cuenta el *weupife* y lo actualizan. Así es como eligen relatar su pasado histórico, transmitir su mitología y defender sus recuerdos y memorias históricas. Por eso, y considerando la importancia que tiene lo sonoro en este ritual, las prácticas del *tayül* pueden interpretarse como *flashbacks* (Rivera Cusicanqui, 2010), a partir de los cuales la comunidad repiensa su pasado según una nueva mirada del presente. Evidentemente, como observa Alcira Argumedo (2009), en las tradiciones de las clases subalternas de América Latina no solo existen sentimientos o intuiciones, sino también herramientas de fundamentación capaces de cuestionar muchos de los supuestos universalistas que guían los saberes predominantes. Es por ello que recuperar el potencial epistémico de aquellos espacios relativamente exteriores que no han sido completamente colonizados por la modernidad europea, pero que han sido producidos y afectados por la modernidad/colonialidad del sistema-mundo (Grosfoguel, 2008), podría significar interesantes aportes para repensar nuestra historia musical latinoamericana. En tal sentido, los *principios de organización cultural* comunes en las músicas analizadas se constituyen como posibilidad de una epistemología diferente a la hegemónica que se corresponden con *saberes* que voluntariamente el pueblo mapuche hoy decide recuperar, reivindicar y proponer como metáfora sonora de un otro-orden-social, a partir de una voluntad política y una decisión explícita de construir una memoria histórica en común. Estos saberes están representados en el valor de lo heterogéneo, la aceptación y la propuesta de lo diverso, y el respeto por lo parcial entendido como parte de una totalidad, así como la concepción y la organización temporal que remite a un transcurrir que se presenta de manera sinuosa, impredecible y como resultado de la suma de temporalidades diversas. La cercanía epistémica de estos principios con un pensamiento mestizo y transcultural que reconoce el *pluralismo histórico* (Segato, 2013), y el entrecruzamiento de historicidades (Rivera Cusicanqui, 2018) de colectivos con una identidad dinámica y permeable, se torna en este sentido evidente. Tales nociones son, justamente, las que permitirían incorporar al mestizo pueblo mapuche a la historia latinoamericana considerándolo como *vector histórico*,

como agente colectivo de un proyecto histórico que se percibe viniendo de un pasado común y construyendo un futuro también común, donde la costumbre puede ser cambiada y modificada constantemente sin riesgo de perder autonomía o identidad (Segato, 2013). A la vez, permitiría entender cómo se inscriben los pueblos latinoamericanos dentro de una territorialidad aglutinante de un conjunto de diversidades que comparten una historicidad común, demostrando ser un entramado de experiencias dinámicas y diversas, que conforman en el hoy un pueblo con una interhistoricidad propia, compleja, de plena actualidad en la que aún debemos comprendernos.

Referencias

- Argumedo, A. (2009). *Los silencios y las voces de América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Berón, M., Di Biase, A., Musaubach, G. y Páez, F. (2017). Enclaves y espacios internodales en la dinámica de poblaciones en el Wall-Mapu. Aportes desde la arqueología pampeana. *Estudios atacameños*, (56), 253-272. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432017005000008>
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del Folclore Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Comunidad Fūta Huau. (2002). Alhue Tahiel [Tayül]. En *Feley. Música Mapuche* [CD]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mYwqA7DsFTY>
- Escobar, T. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 87-183). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Grebe Vicuña, M. E. (1989). El tayil mapuche, como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente. *Inter-American Music Review*, 10(2), 69-75.
- Grosfoguel, R. (2008). Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa*, (9), 199-215.
- Mariluan, A. R. (2016). Tayül Luan [Tayül]. En *Amulepe Taiñ purren* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires / Bariloche, Argentina: Club del Disco.
- Mendizábal, M. (1994). Aproximación al canto ritual mapuche. En I. Pereda y E. Perrotta, *Junta de Hermanos de sangre. Un ensayo de análisis del Nguillatun a través de tiempo y espacio desde una visión huinca* (pp. 143-153). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sociedad Argentina de Antropología.
- Moyano, A. (2010). *Crónicas de la resistencia mapuche*. Bariloche, Argentina: Caleuche.
- Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Pelinski, R. y Casamiquela R. (1966). Músicas de canciones totémicas y populares y de danzas araucanas. *Revista del Museo de La Plata. Nueva Serie. Sección Antropología*, 6(31), 43-80.
- Pichi Malen, B. y Iencenella, N. M. (2000). *Guru Tayül. Grito del Zorro* [Tayül]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=750qr8zvekg>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Ruiz, I. (2010). Las «versiones» del caso mapuche: historias de ayer y de hoy. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*

LA CONSTITUCIÓN DE LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

- (s. XVI-XX) (pp. 47-55). Madrid, España: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cultura de España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Svampa, M. (2017). *Debates latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia, populismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Velázquez Arce, J. A. (2017). *Patrimonio Musical Mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela* (Tesis de doctorado). Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Zucherino, L., Trebuq, C. y Eckmeyer, M. (2018). ¿Dónde están esos cantores? Aportes para historizar el canto colectivo en Latinoamérica. En *Actas de las Jornadas de Investigación en Música* (pp. 159-169). La Plata, Argentina: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.