

# El toque de trutruka como representación de la resistencia Mapuche en la música popular urbana de la Región de Los Lagos, Chile

**Ignacio Soto-Silva**

<https://orcid.org/0000-0001-8241-292X>

Universidad de Los Lagos, Dpto. de Humanidades y Artes  
[ignacio.soto@ulagos.cl](mailto:ignacio.soto@ulagos.cl)

**Javier Silva-Zurita**

<https://orcid.org/0000-0002-5180-3255>

Universidad de Los Lagos, Dpto. de Humanidades y Artes  
[javier.silva@ulagos.cl](mailto:javier.silva@ulagos.cl)

**Franco Millán**

<https://orcid.org/0000-0001-7689-8337>

Universidad de Los Lagos, Dpto. de Humanidades y Artes  
[franco.millan@ulagos.cl](mailto:franco.millan@ulagos.cl)

**Myriam Núñez-Pertucé**

<https://orcid.org/0000-0002-6874-8862>

Universidad de Los Lagos, Dpto. de Humanidades y Artes  
[mnunez@ulagos.cl](mailto:mnunez@ulagos.cl)

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 29 apr 2022

Final approval date: 07 jun 2022

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo reportar los hallazgos de una investigación sobre músicas urbanas desarrolladas en la Región de Los Lagos. Presentamos los antecedentes socioculturales que dan cuenta de la instalación de un movimiento musical mapuche williche en la región. El proceso de análisis nos permitió determinar la emergencia de elementos musicales que pueden ser entendidos como significantes potencialmente tópicos. Como resultado de esto encontramos la existencia de un tópico musical que hemos denominado “mapuche en resistencia”, el cual se construye en torno a ítems musicales que presentan el uso de la trutruka o que incorporan alusiones miméticas a este instrumento. Para finalizar, reflexionamos sobre las proyecciones del estudio en materia de descentralización de los saberes etnomusicológicos en Chile, así como del potencial de otras formas de investigación social como métodos complementarios en la disciplina.

**Palbras-clave:** música; mapuche; williche; tópicos; etnomusicología.

**TITLE: THE TRUTRUKA PLAYING AS A REPRESENTATION OF MAPUCHE RESISTANCE IN THE URBAN POPULAR MUSIC SCENE IN THE REGION OF LOS LAGOS, CHILE**

**Abstract:** This article aims to inform the first findings from a research that examines some urban musics performed in the Region of Los Lagos, which incorporate music elements linked to the mapuche-williche culture. In this article, we present the background information that shows the construction of a mapuche-williche musical movement, as well as the analysis developed that allowed us to determine the emergence of some music elements that could be understood as topic representations. As a result of that, we found the presence of a musical topic that we regard as “mapuche in resistance”, which expressed through musical items performed by a trutruka or that incorporate mimetic allusions about this instrument. Finally, we discuss the possible uses of this analysis and its influence for decentralizing the ethnomusicology practices in the chilean context, as well as the capability of diverse approaches to determine musical topics.

**Keywords:** music; mapuche; williche; topic; ethnomusicology.



# El toque de *trutruka* como representación de la resistencia mapuche en la música popular urbana de la Región de los Lagos, Chile<sup>1</sup>

Ignacio Soto-Silva, Universidad de Los Lagos, ignacio.soto@ulagos.cl

Javier Silva-Zurita, Universidad de Los Lagos, javier.silva@ulagos.cl

Franco Millán, Universidad de Los Lagos, franco.millan@ulagos.cl

Myriam Núñez-Pertucé, Universidad de Los Lagos, mnunez@ulagos.cl

## 1. Introducción

Los mapuche corresponden al pueblo originario más numeroso de Chile (Grebe 2010, 55) y, además, poseen una presencia significativa en varias regiones de Argentina<sup>2</sup> (Briones 2007, 99-105). Los límites del territorio geográfico en el que habitan no es un asunto sencillo de definir, ya que se entrecruzan cuestiones históricas, tensiones existentes entre las comunidades y los estados mencionados, junto a percepciones relacionadas con los estereotipos que los medios comunican (Barros 2009, 30).

Desde una perspectiva histórica, durante el siglo XVII, la denominada "Nación Mapuche" se encontraba ubicada entre las regiones chilenas del Maule y Los Lagos, y en las provincias argentinas de Neuquén, La Pampa y Río Negro (Gavilán 2011, 15). En Chile, para finales del siglo XX e inicios del XXI, los mapuche continúan habitando de manera importante los territorios ancestrales, los que ahora se encuentran reducidos de manera drástica a comunidades rurales dispersas (Grebe 2010, 65). Dicha reducción de los territorios ancestrales, combinado con procesos migratorios más generales, provocó el desplazamiento del mapuche a entornos urbanos, por lo que, en la actualidad habitan principalmente en las ciudades de Santiago, Valparaíso, Temuco, Concepción y Valdivia (Gissi 2004, 3-6; Saavedra 2002, 25-30).

Sobre los territorios ancestrales, la tradición oral señala la existencia de una región denominada *Wallmapu*, que en su origen fue habitada por cinco subgrupos: *mapuche*, *lafkenche*, *williche*, *pewenche* y *picunche* (Pérez de Arce 2007, 29). En este artículo nos referiremos al subgrupo *williche*, quienes se caracterizan por el uso de la variación dialectal de la lengua mapuche denominada *chezugun* o *tse sügun*, y que habitan un

---

<sup>1</sup> El presente artículo da cuenta de los resultados del proyecto FONDECYT 11190505, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, y del proyecto Fondo de la Música, folio 528147, del Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio, Chile.

<sup>2</sup> Silva-Zurita (2017: 92-95) reporta que la caracterización de las músicas mapuche suele ser general y poco específica sobre sus particularidades territoriales. Por esta razón, la literatura no entrega mayor información sobre la eventual existencia de diferencias sustantivas entre la música mapuche de Chile y Argentina.

territorio de límites difusos denominado *Fütawillimapu* —en lengua mapuche, “grandes tierras del sur”—, localizado en la zona sur del *Wallmapu*, desde el río Toltén en la Región de La Araucanía hasta el sector del golfo de Reloncaví en la Región de Los Lagos (Soto-Silva 2018, 104).

En uno de los primeros estudios sobre los estereotipos asociados al pueblo mapuche, Milán Stuchlik (1974) planteó la existencia de una categoría denominada “valientes guerreros”. Posteriormente, José Luis Saiz (1991) hace referencia a este mismo estereotipo al discutir las percepciones sobre el pueblo mapuche articuladas por estudiantes universitarios de la ciudad de Temuco. Desde la perspectiva musical, el imaginario del valiente guerrero es sugerente debido a las relaciones que se pueden entablar con ciertas temáticas similares sobre lo mapuche introducidas en la música popular chilena (González 1993), en el activismo asociado a la escena hip-hop de La Araucanía (Rekedal 2014a; 2014b) y en los discursos de resistencia encontrados en la música popular mapuche y mapuche *williche* (Soto-Silva 2017; Rekedal 2019; Soto-Silva et. al 2021). Estos antecedentes sugieren un vínculo entre algunos discursos de resistencia y una visión reinterpretada del mapuche guerrero, entendida esta última en relación con el estereotipo señalado por Saiz (1991). Además, esto pareciera estar asociado a problemáticas propias del territorio, en particular a través del uso de signos que son observables en la actividad creativa de algunos músicos, los cuales podrían entenderse y funcionar como tópicos musicales de acuerdo a los criterios señalados por William Echard (2017).

La categoría del valiente guerrero reportada por Saiz (1991) se encuentra asociada a una idea pretérita que relaciona al mapuche con los atributos de fuerza, rapidez, valentía, inteligencia, lealtad y amor por la libertad (1991, 28). Saiz, Rapimán y Mladinic (2008, 28) actualizaron el estudio, ampliando la muestra y cotejando la vigencia de aquellas categorías. En sus resultados, indican que aún se observa la presencia de este imaginario pretérito, principalmente, a través de la articulación de estereotipos positivos que los describen como dispuestos a “realizar hazañas marcadas por el valor, la astucia y el vigor, reflejando una visión romántica de ellos como héroes militares de antaño”. Las cualidades discutidas por los autores retratan de forma masculinizada la resistencia mapuche. Inferimos que esto tiene su origen en la construcción histórica de las características señaladas, que asocian lo bélico a lo masculino. Francis Goicovich (2003, 161) menciona que las virtudes de las proezas de guerra de este pueblo han sido históricamente consideradas como “un ámbito valórico exclusivo de los hombres y ajeno al resto del componente social de esta cultura”. En nuestra investigación hemos identificado que dichos modos de representar la resistencia se han mantenido en la actualidad, ya que los ejemplos analizados son coincidentes con esa apreciación. No obstante, existen estudios en el campo de las artes visuales y la literatura que reportan acciones que buscan repensar esta situación (Zayas de Lima 2007; Franco y Sourrouille 2010). Esperamos contribuir en el futuro a analizar prácticas musicales que posibiliten una ampliación de esta discusión.

Por otra parte, es importante considerar la actual y sostenida tensión sociopolítica que existe entre el Estado chileno y las comunidades mapuche a lo largo del país. El denominado conflicto o “cuestión mapuche” amalgama una serie de reivindicaciones étnicas, sociales y territoriales que han sido encauzadas a través de diversas organizaciones y movimientos, configurando así una especie de “subcultura étnica de resistencia” (Saavedra 2002, 89-123). Asimismo, en el contexto del “estallido social” que se produjo en Chile a partir del 18 de octubre de 2019, se ha reafirmado una noción que asocia las acciones de resistencia con el pueblo mapuche. Francisca Márquez (2020, 667) menciona que lo acontecido a diversos monumentos vinculados al colonialismo, que fueron derribados o intervenidos durante las protestas, nos muestra una dimensión

descolonizadora por parte del movimiento. No es menor que una de las imágenes más representativas de ese proceso sea la bandera mapuche o *wenufoye* (ver Ilustración 1) flameando sobre la estatua de Manuel Baquedano —militar chileno vinculado a la ocupación de La Araucanía—, situación que podría interpretarse como un símbolo que muestra la vigencia del estereotipo que Saiz (1991) reportó. Con base en esta reflexión, surge el interés por indagar las formas en las cuales los discursos de resistencia se evidencian en el repertorio musical de algunas agrupaciones, en particular, las que incorporan las problemáticas mapuche en sus temáticas discursivas.



Ilustración 1- Bandera mapuche o *wenufoye* sobre la estatua de Manuel Baquedano el 25 de octubre de 2019<sup>3</sup>.

En el campo de la música popular, tanto Jacob Rekedal (2014a; 2014b; 2019) como Ignacio Soto-Silva (2017; 2018; 2019) han estudiado el activismo y los discursos de resistencia en músicos urbanos mapuche. Rekedal (2014a; 2014b), en un trabajo etnográfico con raperos de la Región de La Araucanía, reporta los discursos de resistencia que emergen en diversas instancias de activismo social. El autor menciona que la reorganización de los espacios físicos ha generado nuevas formas de comunicación y expresión, donde la lengua mapuche tiene un rol fundamental en el establecimiento de aquellos posicionamientos (Rekedal, 2014a, 27). Por otra parte, Soto-Silva (2017; 2018; 2019) realiza un análisis respecto de los discursos de que surgen en la escena musical urbana de la Región de Los Lagos, en especial en aquellas agrupaciones y solistas que incorporan las demandas sociales mapuche en sus discursos musicales. Los autores establecen que los aspectos territoriales son fundamentales para configurar un imaginario común; en este sentido, los espacios de circulación trascienden a la estética de las agrupaciones, siendo las reivindicaciones territoriales el punto de encuentro.

---

<sup>3</sup> Fuente: Hidalgo, Susana. "Autora de la foto más compartida del estallido social en Chile: "La imagen es de todos y habla por sí sola"". *The Clinic*, 28 de octubre, 2019. <https://www.theclinic.cl/2019/10/28/autora-de-la-foto-mas-compartida-del-estallido-social-en-chile-la-imagen-es-de-todos-y-habla-por-si-sola/>

A partir de lo anterior, la noción de territorio es esencial para comprender los conflictos del pueblo mapuche y, posiblemente, los posicionamientos de los músicos vinculados a estos discursos. En su ensayo *Saberes y entornos: notas para una epistemología del territorio*, Nelson Vergara (2010, 167) menciona que las ciencias sociales viven una suerte de revolución epistemológica, caracterizada por el tránsito desde un modelo *logo* centrado hacia uno *locus* centrado, es decir, de conocimientos orientados en la palabra a conocimientos orientados en el espacio. Esto plantea un cambio en la forma de abordar la investigación social y sus imaginarios, lo cual es descrito por Michel Maffesoli (2017, 252) como un giro hacia lo local, característico de la posmodernidad. De esta forma, las estrategias de descentralización son señales representativas de la época, que explican el resurgimiento de las nociones de territorio y espacio como formas de reforzar un sentimiento de pertenencia. La cuestión mapuche y su vínculo con la Región de Los Lagos nos remiten a la idea de que el territorio, en este caso, el mapuche *williche* se instala en lo que Vergara (2010, 168) describe como la estructura que soporta un proyecto vital.

El presente artículo tiene como objetivo dar cuenta del toque de *trutruka*<sup>4</sup> como representación de la noción del mapuche en resistencia. Lo entendemos a modo de una reinterpretación del imaginario del mapuche guerrero, en músicos urbanos de la Región de Los Lagos que buscan vincularse identitariamente con el espacio que habitan. En particular, abordamos el toque de este instrumento como un signo anclado a discursos de resistencia que puede ser entendido como un tópico musical. Con base en los trabajos de Soto-Silva (2017; 2018; 2019) y Forno y Soto (2015), que discuten las narrativas de resistencia tanto en la escena urbana como en la educacional *williche*, y de Echard (2017), que aborda la historia de la música psicodélica mediante la teoría de tópicos, hemos realizado un análisis que permite localizar y caracterizar en algunos repertorios la presencia de referencias a este pueblo originario, cuya materialización se lleva a cabo a través del uso o alusión mimética del toque de *trutruka*. A partir de este ejercicio, profundizaremos en cómo se ha representado el estereotipo expuesto en la música popular de este territorio por medio de la relectura de algunas prácticas musicales o sonoras que han sido asociadas a contextos bélicos. Esto nos ha permitido inferir que las percepciones sociales respecto al establecimiento de esta idea se han consolidado en el siglo xxi, con la instalación de relatos de resistencia (Soto-Silva 2017; Rekedal 2019) como expresión de aquel espíritu de libertad asociado al valiente guerrero.

Desde una perspectiva metodológica, realizamos un sondeo de agrupaciones y solistas en algunas de las urbes más representativas de la *Fütawillimapu*, las ciudades de Puerto Montt y Castro, con el objetivo de abarcar espacios de alto valor político y así brindar un grado de representatividad en cuanto a su distribución geográfica (ver Ilustración 2). Para atender a esto, revisamos perfiles de redes sociales, intervenciones en medios de comunicación, canales de YouTube, podcasts, documentales, entrevistas en periódicos y sitios web. La determinación de las fuentes se realizó mediante la aplicación de la técnica de bola de nieve, en la cual se triangularon referencias que permitieron llegar a la compilación de un *corpus* documental significativo. Como resultado, identificamos un par de decenas de artistas que incorporan en sus prácticas musicales rasgos asociados a la cultura mapuche. De ese universo, decidimos focalizar el análisis en tres bandas: Ñankupel y Kaikül, de la ciudad de Puerto Montt, y Wichañe, de la ciudad de Castro en la isla de

---

<sup>4</sup> La *trutruka* corresponde a una trompeta natural fabricada en sus orígenes con un tubo recto de caña y un cuerno de animal que cumple la función de bocina, pero que en la actualidad abundan ejemplares con tubo metálico o plástico doblado en forma de espiral (Silva-Zurita 2017, 32-33). Es un instrumento tradicional mapuche que ha sido incluido en numerosos repertorios de música popular y —como veremos en pasajes posteriores— descrito en diversas crónicas como un instrumento utilizado en contextos bélicos.

Chiloé. Estos conjuntos están conformados por músicos urbanos que se autodefinen como mapuche o que apelan a elementos mapuche en sus relatos identitarios personales, lo que supone un paso relevante hacia una ruptura de perspectivas esencialistas, que —como identifica Díaz-Collao (2020, 85)— tienden a restringir lo mapuche a expresiones rurales, homogéneas y no contaminadas. Dicha escisión la observamos en algunas de las músicas de estas agrupaciones, principalmente aquellas que poseen vínculos estéticos con manifestaciones de origen anglófono, como es el caso del punk y el rock progresivo.

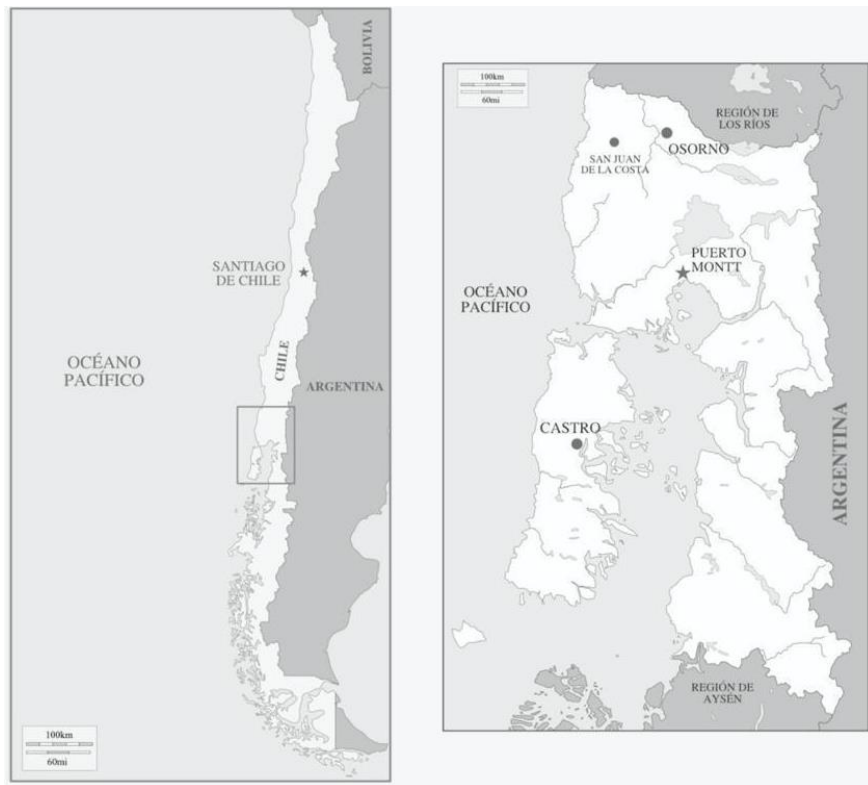


Ilustración 2- Localización geográfica de las agrupaciones estudiadas (Fuente: elaboración propia)

Con posterioridad, hemos realizado un análisis musical del repertorio de las agrupaciones seleccionadas, sobre el cual identificamos, caracterizamos y, en algunos casos, transcribimos ítems musicales que pudiesen ser entendidos como significantes tópicos, con énfasis en los relacionados con el toque de *trutruka*. Como significativo tópico entendemos lo señalado por Echard (2017, 17), quien —basado en Monelle (2000)— establece dos atributos fundamentales para que un signo musical —es decir, la representación por convención de algo a través de la música— sea considerado como un significativo: “debe estar altamente convencionalizado dentro de una comunidad de auditores”, y “gran parte de su significado debe depender de la indexicalidad del contenido”. Como se explicará más adelante, el resultado de dicho análisis arrojó la emergencia de una noción presente en los discursos de resistencia territorial que denominamos “mapuche en resistencia”, la cual se encuentra asociada al estereotipo del mapuche guerrero.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Quisiéramos consignar que, si bien este artículo aborda metodologías de carácter cualitativo —en cuanto a análisis de contenido—, no corresponde a un trabajo etnográfico propiamente tal. En el futuro esperamos ampliar los resultados aquí expuestos, por medio de una investigación que incluya una cantidad importante de metodologías etnográficas.

## 2. Sobre los tópicos musicales

De manera general, los tópicos musicales se pueden entender como “alusiones” o referencias “dentro de una pieza musical” a músicas o sonoridades que, a su vez, se encuentran asociadas a algún elemento o contexto sociocultural (Martin 1995, 417). Son diversos los trabajos que describen el itinerario y las definiciones respecto a los tópicos musicales. Rubén López-Cano (2020, 213-217) se refiere a estos como teorías de referencia, las cuales, a pesar de no conformar un *corpus* conceptual homogéneo, articulan un marco teórico de base que muestra cómo esta teoría se ha desarrollado desde la década de los ochenta. Aquí podemos encontrar los estudios de Leonard Ratner (1980), quien acuña el concepto de tópico musical para el análisis de la música del siglo XVIII. Con posterioridad, Kofi Agawu (1991, 49) añade la definición de este como un signo que posee un significante y un significado, donde el primero corresponde a una cierta disposición de la dimensión musical; mientras que, el segundo a una convención basada en sus características referenciales. Además, el autor señala que para la percepción de un tópico es esencial la “competencia en el oyente”, en concreto, el conocimiento sobre la cultura de donde proviene lo aludido, o la visión particular que tiene el compositor hacia lo referenciado (49).

Monelle (2000; 2006) presenta una revisión histórica y cultural sobre cómo se construyen los tópicos. En su libro *The Sense of Music: Semiotic Essays* (2000, 17), menciona que el tópico es esencialmente un símbolo que posee propiedades icónicas o indexicales que obedecen a usos comunes. El autor reconoce dos clases de tópicos: el icónico y el indexical. En el primero, la alusión o referencia sonora dentro de una obra se conecta a algún elemento o contexto social de manera icónica; es decir, el ítem musical imita alguna cualidad del objeto. Luego, el elemento o contexto aludido se relaciona con su significado por indexación; vale decir, al objeto se le asigna una significación por razones de contigüidad o causalidad que responde a convenciones culturales. En el indexical, todas las relaciones son indexicales (ver Ilustraciones 3 y 4). Para ejemplificar esto Monelle utiliza el caso del *pianto*, donde identifica una relación icónica entre el ítem musical y el objeto —la música imita el lamento de una persona llorando— y una relación indexical entre el objeto y su significación —el llanto se asocia a ciertas emociones— (ver Tabla 1).



Ilustración 3- Ejemplo de tópico icónico (Monelle 2000, 18).



Ilustración 4- Ejemplo de tópico indexical (Monelle 2000, 18).

Ítem musical	Ícono	Objeto	Índice	Significación
Motivo de segunda menor descendente, también llamado "suspiro de Manheim"	Se relaciona con el objeto al imitar una cualidad o característica de este	Lamento de una persona llorando	Se relaciona con la significación por la asociación cultural que existe entre el llanto y ciertas emociones	Emociones asociadas a ese tipo de llanto (dolor, lamento, pérdida, etcétera)

Tabla 1- Diagrama del tópico icónico a partir de la descripción de Monelle (2000, 17).

En el caso de la música popular, William Echard (2017) desarrolló una investigación sobre la psicodelia a través de la teoría de tópicos. El autor pone en valor el potencial que existe en el estudio de la música popular mediante estos modelos, principalmente por el factor social que puede enriquecer al análisis de la cultura (Echard 2017, 17). En el contexto latinoamericano, existen diversos autores que han aplicado esta teoría. Entre ellos encontramos a Plesch (1995; 2009; 2014), Hernández Salgar (2013), Mendivil (2017; 2018), López-Cano (2005), por mencionar algunos. Para fines de este artículo, nos centraremos en relevar los estudios de Plesch y Hernández Salgar, debido a que plantean problemáticas identitarias que son útiles para nuestra discusión. Plesch (1995; 2009; 2014) ha desarrollado un dilatado trabajo sobre tópicos en la construcción de imaginarios de argentinidad, en especial sobre casos que incluyen alusiones a la música tradicional, a instrumentos como la guitarra y a personajes como el gaucho.

Por su parte, Hernández Salgar (2013) realiza un interesante trabajo al aplicar la noción de tópico de Monelle en el análisis del gesto melódico  $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$  presente en la música andina colombiana. Al respecto, el autor menciona que dicho gesto se ha transformado en una convención que se asocia a un discurso de melancolía, señalando diversos ejemplos y relatos que permiten identificar las características de dicha convención. El tópico de la melancolía muestra cómo los bambucos y pasillos urbanos entre 1880 y 1930, contribuyeron a la formación de una manera de representar los Andes colombianos antes de la irrupción del sistema capitalista. Hernández Salgar concluye que aquel gesto melódico funciona como una suerte de acto de resistencia musical y emocional ante el olvido selectivo de la sociedad colombiana.

Podría resultar paradójico pensar en analizar ciertas músicas urbanas vinculadas a lo indígena utilizando matrices conceptuales que, en un principio, fueron diseñadas para la música occidental del período clásico. Sin embargo, autores como Melanie Plesch y Óscar Hernández Salgar han logrado incorporar cuestiones identitarias al estudio de los tópicos en Latinoamérica. Por su parte, López-Cano (2020, 59) ha criticado este uso particular de los tópicos, aludiendo a una supuesta "hipertrofia conceptual" sobre el tema. El autor analiza los trabajos de varios investigadores latinoamericanos, señalando carencias e inconsistencias relacionadas con aspectos conceptuales y operativos en la aplicación de las diversas definiciones de tópicos musicales (2020, 232). En este trabajo trataremos de evitar dichas problemáticas, delimitando el marco de referencia que empleamos, así como las especificidades que se dan en los casos y contexto que estudiamos.

En este estudio, nos centramos en la teoría de Monelle (2000), en particular, en las aplicaciones que ha realizado William Echard (2017) para investigar la música psicodélica. Esto último es pertinente ya que las adaptaciones efectuadas por el autor permiten insertar esta teoría en el contexto de la música popular, lo cual se relaciona de forma directa con la naturaleza de las músicas que analizamos. De este modo, Echard (16-18) define al tópico musical en los términos de Agawu, como un signo de características saussureanas, que posee un significante y un significado. En este texto, entendemos el toque de *trutruka* como un significante tópico, considerando las características referidas por Echard (2017). Utilizaremos los conceptos



de ícono e índice para referirnos a las relaciones entre el ítem musical, el objeto que representa y su significación, a partir del modelo de Monelle (2000, 18) expuesto en las Ilustraciones 3 y 4.

Además, consideramos lo planteado por Melanie Plesch (2014, 222), quien menciona que la combinación de los sonidos que configuran el ítem musical no es el tópico, sino su parte visible. Para ejemplificarlo, Plesch (2014, 222) cita el caso del *topos* de la música turca, señalando que la imitación de la percusión de los jenízaros corresponde a dicha parte visible, pero que necesita "la asociación cultural que esta produce" para recién configurar un tópico, en este caso "acerca del Otro europeo". De esta forma, el toque de *trutruka* o la imitación de esta podría entenderse como la parte visible de un tópico, una combinación de sonidos que convoca sentidos expresivos y discursivos que se asocian a una serie de ideas y sentidos de resistencia vinculados a ciertas problemáticas territoriales. El ejercicio que realizamos con las bandas Ñankupel, Kaikül y Wichañe intenta demostrar la existencia de dicho significativo, el que generaría una asociación cultural que derivaría hacia un tópico que nosotros denominamos como "mapuche en resistencia". Somos conscientes de que los antecedentes presentados en este artículo podrían no ser concluyentes con respecto a la instalación de dicho tópico, pero lo consideramos como un ejercicio fundamental para plantear las reflexiones de base que nos permitan corroborar su existencia.

A partir de lo anterior, consideramos al toque de *trutruka* como un ítem musical que constituye un significativo tópico. Es observado en diversos repertorios, a través de fragmentos musicales que lo incorporan de modo directo o en pasajes donde otros instrumentos lo referencian por imitación. Además, argumentamos que el toque de *trutruka* presenta asociaciones que se encuentran convencionalizadas en el contexto donde el trabajo circula —es decir, al interior de la Región de Los Lagos en Chile—, lo que sugiere la existencia del tópico del mapuche en resistencia. Este corresponde a un imaginario que se estructura, en apariencia, desde el estereotipo del mapuche guerrero señalado por Saiz (1991) y las referencias bélicas asociadas al uso de la *trutruka* que discutiremos más adelante. En la Tabla 2, exponemos de forma sintética las relaciones entre el ítem musical, el objeto y su significación, con la finalidad de clarificar nuestros planteamientos.

Ítem musical	Tipo de relación con el objeto	Objeto	Tipo de relación con su significación	Significación
Que incorpora una <i>trutruka</i>	Indexical, al poseer una cualidad en común	Toque de <i>trutruka</i> en contexto bélico	Indexical, al asociarse con el estereotipo del mapuche guerrero	Imaginario del mapuche en resistencia

Tabla 2- Relaciones entre el significativo, objeto y significación con base en los supuestos planteados.

En síntesis, en este artículo discutimos cómo ciertos ítems musicales, que se caracterizan por el uso de la *trutruka* o de otros instrumentos que la imitan, pueden presentar una significación asociada al imaginario del mapuche en resistencia. Esta se construye en torno al objeto del toque de *trutruka* en contexto bélico, el que se relaciona con el ítem musical de modo indexical cuando se incorpora una *trutruka*, o de manera icónica cuando otro instrumento la imita; y con la significación del imaginario de resistencia de manera indexical, al asociarse con el estereotipo del mapuche guerrero y la convención de que este instrumento es parte de un corpus organológico de función bélica.

### 3. La trutruka en contexto bélico

La *trutruka* corresponde a una trompeta natural de tubo recto o curvo, fabricado de caña, metal o plástico, que posee un cuerno de vacuno en uno de sus extremos que cumple la función de bocina (Pérez de Arce 2007, 262; Silva-Zurita 2017, 32-33). En su uso tradicional, la *trutruka* es un instrumento de carácter melódico que, de acuerdo a sus cultores, posee la facultad de "cantar" y "hablar" (Pérez de Arce 2007, 80; Silva-Zurita 2017, 103). Como toda trompeta natural, su material tonal se relaciona con la serie armónica, donde la tesitura y, por ende, su nota fundamental se supedita a la longitud de la columna de aire (Silva-Zurita 2017, 122-123). Es relevante recalcar que, en la música tradicional ejecutada por cultores competentes, a la *trutruka* se le atribuye poseer "*wünül*", término mapuche que en una de sus acepciones hace referencia al concepto de "melodía". Son varios los cultores que señalan que este instrumento suele no ejecutarse de acuerdo a la tradición, ya que se tiende a utilizar de forma rítmica más que melódica, empleando unas pocas notas que se tocan de manera consecutiva y repetitiva (Silva-Zurita 2017, 102-103).



Ilustración 5- *Trutruka*.

Existe una vinculación entre la *trutruka* y la guerra que se observa desde la evidencia histórica, en particular la que menciona que los mapuche utilizaban distintos tipos de trompetas en contextos bélicos para arengar y alinear a las tropas, situación discutida por Merino (1974, 75), Bengoa (2003, 229) y Pérez de Arce (2007, 33-34). Estos autores explicitan dicha vinculación a partir de lo expuesto en algunas crónicas que datan de la época de la conquista española como, por ejemplo, en las de Francisco Núñez de Pineda (1987 [1673]), Alonso Góngora Marmolejo (2015[1575]) y Jerónimo de Vivar (revisado por Orellana, 1988). Para comprender de mejor manera los alcances de las menciones específicas sobre la *trutruka* contenidas en dicha literatura que presentaremos más adelante es necesario señalar dos situaciones particulares.

Primero, las crónicas escritas durante la colonia tienden a presentar problemáticas relacionadas con las descripciones de los instrumentos y a los nombres asignados a estos, lo que en varios casos genera ambigüedades. Por ejemplo, hay menciones sobre el uso —por parte de los mapuche en contextos bélicos— de la *trutruka*, la *trutruka* corta, el clarín y el *kullkull*, instrumentos que corresponden a trompetas naturales (Pérez de Arce 2007, 33-34, 42). En relación con la *trutruka* corta se señala que era apta para ser usada en batalla debido a sus dimensiones que la hacían fácil de transportar (Pérez de Arce 2007, 34), lo que sugiere que la *trutruka* —la larga, con una extensión de entre dos y tres metros de largo, que en aquella época era fabricada exclusivamente de caña y, por ende, de grandes dimensiones—, no era utilizada en dichos contextos. El clarín corresponde al instrumento de origen europeo, el que era arrebatado a los españoles y

usado por los mapuche; a la "*trutruka* corta" también se le denomina, entre otros nombres, como clarín (Pérez de Arce 2007, 267).

Segundo, las ambigüedades señaladas con anterioridad pueden abordarse, al menos de manera parcial, si se consideran las características sonoras de las trompetas naturales utilizadas por los mapuche, así como sus usos y funciones históricas y actuales. Con respecto a lo sonoro, la *trutruka* presenta un material tonal, tesitura y recursos interpretativos similares a los del clarín, lo que explica en parte, la introducción de este último en las prácticas musicales tradicionales de varias comunidades mapuche (Silva-Zurita 2017, 34-37; Silva-Zurita 2021, 12). En cuanto al *kullkull*, corresponde a una trompeta natural fabricada con un cuerno de animal que posee un material tonal muy limitado, debido a la longitud de su columna de aire (Silva-Zurita 2017, 33-34, 102-103). Basado en las descripciones sobre la *trutruka* corta que la señalan como un instrumento de longitud pequeña, suponemos que presenta un material tonal similar al del *kullkull*. Con respecto a los usos y funciones de algunas trompetas naturales dentro de la tradición mapuche actual podemos señalar que la *trutruka* es usada en la interpretación de música y es considerada como un instrumento musical que posee *wünül*, es decir, que puede producir melodías; en cambio, el *kullkull* no es catalogado como un instrumento musical, debido a que no posee *wünül*, y es más bien utilizado para realizar llamados (Silva-Zurita 2017, 102-103).

Una de las menciones que hace la literatura colonial sobre algún instrumento que pudiese tratarse de la *trutruka*, la encontramos en las crónicas del soldado español Francisco Núñez de Pineda (1987 [1673]), quien en 1629 fue prisionero del cacique Maulicán. Utilizando una nomenclatura española, Núñez de Pineda señala el uso de cuatro tipos de instrumentos musicales de viento, que describió como "cornetas", "trompetas", "clarines" y "flautas". Merino (1974) realizó el ejercicio de identificar a cuáles se refería Núñez de Pineda y atribuyó a la *trutruka* las alusiones asociadas a la trompeta descrita por el militar español. En cuanto a la corneta, Merino comenta que la documentación etnohistórica de los siglos *xvi* al *xviii* permite afirmar que el concepto de corneta solía ser empleado como sinónimo de trompeta para referirse a un instrumento utilizado en acciones bélicas (Merino, 1974, 74). Si bien Merino en su análisis del relato de Núñez de Pineda asocia a la corneta con la trompeta y, por lo tanto, las entiende como sinónimos de la *trutruka*, también problematiza respecto a la posibilidad de que esta sea un *kullkull* o una "*trutruka* corta".

En general, las crónicas de Núñez de Pineda, Alonso Góngora Marmolejo (2015[1575]) y Jerónimo de Vivar refieren en diversas ocasiones al uso de trompetas y cuernos como sinónimos, y también como cuestiones distintas. Por ejemplo, Góngora Marmolejo (2015[1575]) señala la presencia de un cuerno utilizado por los mapuche para realizar llamados a acaudillarse (143); Jerónimo de Vivar, de acuerdo a la revisión de Orellana (1988), describe una emboscada realizada por los mapuche, en la cual indica que estos "salieron de donde estaban ocultos y comenzaron a tocar sus trompetas, que es una manera de cornetas hechas de hueso" (170), usando los términos trompeta y corneta como sinónimos. José Pérez de Arce (2007) describe las confusiones que se evidencian en las crónicas españolas respecto a los instrumentos observados por los cronistas e indica que se tienden a confundir de manera recurrente las trompetas con las flautas de hueso (230).

El uso del *kullkull* en la organización bélica es recogido tanto en las crónicas de Góngora Marmolejo (2015[1575]) como en los trabajos de Merino (1974) y Bengoa (2003). Este último menciona que el *kullkull* o las cornetas, además de la *trutruka*, eran utilizadas para dar instrucciones a sus escuadrones (Bengoa 2003, 244). Por su parte, Merino (1974, 75) plantea la hipótesis de que el *kullkull* o algún instrumento de

características semejantes puede haber sido sustituido por la *trutruka*, lo que se sustenta en el hecho de que las fuentes primarias, en principio, describen un instrumento de dimensiones menores formado por un cuerno, el que luego es sustituido por uno que se asemeja a lo que en la actualidad entendemos como *trutruka*. Respecto a esto tiene sentido pensar que, en principio, el instrumento que tiene un vínculo más estrecho con la dimensión bélica es el *kullkull* por sobre la *trutruka*.

En resumen, la revisión de las fuentes y los estudios expuestos nos permite inferir que es plausible que el *kullkull* y la *trutruka* corta correspondan a los instrumentos utilizados en los contextos bélicos, y que la asociación de la *trutruka* larga con dichos escenarios se articula con base en las ambigüedades de la nomenclatura utilizada por los cronistas. Basado en lo planteado en el trabajo de Silva-Zurita (2017), inferimos que la razón de que la *trutruka* tienda a ser tocada como un *kullkull* —esto es, utilizando unas pocas notas enfatizando lo rítmico— se puede deber a tres razones: primero, se utiliza para hacer un llamado, imitando la función y características sonoras del *kullkull*; segundo, una falta de conocimiento de cómo opera en la tradición la *trutruka*, ejecutando este instrumento como si fuera un *kullkull*; por último, una carencia de experticia para tocar la *trutruka* con *wünül*, lo que resultaría en la ejecución de solo unas pocas notas.

### 3.1. El toque de *trutruka* en la música popular chilena

Una revisión del artículo de Juan Pablo González (1993), publicado dos años después del primer estudio de Saiz (1991), contribuye a establecer las características que podrían constituir la noción del toque de *trutruka* como signifiante tópico. González inicia su investigación analizando el caso de la ópera a principios de siglo xx, donde describe dos obras emblemáticas: *Caupolicán*, de Remigio Acevedo, y *Lautaro*, de Eleodoro Ortiz de Zárate. La idea que allí surge en relación con lo mapuche se encuentra condicionada al texto que da forma al libreto de las óperas: *La araucana*, de Alonso de Ercilla. En las dos situaciones, se pueden advertir alusiones que asocian a dicho pueblo con atributos como ser “valientes guerreros, poseedores de fuerza, agilidad, destreza, valentía y ferocidad” (González 1993, 81). En esta línea, Isamitt (1957, 27) señala que, si bien las temáticas se vinculan al mundo mapuche, el modo en el cual esto se visibiliza es dispar en ambos ejemplos; mientras Ortiz de Zárate no incluye elementos que se asocien a lo tradicional, en Acevedo sí es posible notar aquello. Sobre lo último, Isamitt y González reportan el uso de giros melódicos y rítmicos que concuerdan con lo que Silva-Zurita (2017, 120, 131) plantea como rasgos musicales presentes en el toque de la *trutruka*.

En la música popular, González (1993, 92-93) cita el foxtrot *araucano*, editado por la Casa Amarilla. Esta obra cuenta con una temática que responde al imaginario del “guerrero derrotado y nostálgico de un pasado esplendoroso” que, en su versión grabada por Ernesto Davagnino y orquesta de 1930, posee elementos sonoros que son asociados al mundo mapuche, como el uso de “golpes de timbal y un llamado de trompeta por intervalos de cuarta, que evocan el *kultrun* y la *trutruka*, respectivamente” (González 1993, 93). En la década del sesenta, se distinguen otros repertorios que permiten ser interpretados a modo de continuidad de aquel signo, como los *covers* de Los Jaivas de *Arauco tiene una pena* y *El Nguillatún* de Violeta Parra, donde González (1993, 104-106) menciona el uso de la *trutruka* “de diferentes maneras”. En el caso de *Arauco tiene una pena*, el autor identifica una melodía “derivada de la escala natural de armónicos”; así, apunta a un aspecto que coincide con el estudio de Silva-Zurita, sobre la presencia de un material tonal que se ajusta a la estructura interválica de la serie de armónicos, lo que remite a las características acústicas del *trompe* y de la *trutruka* (González 1993, 104; Silva-Zurita 2017, 119).

En etapas posteriores, observamos que la idea del mapuche guerrero en tanto estereotipo pretérito ha evolucionado al de resistencia, lo cual es notorio en investigaciones de Sepúlveda (2011), Rekedal (2014a; 2014b) y Soto-Silva (2017; 2018). Por ejemplo, Rekedal (2014a) analiza la canción *Ñi pullu weichafe*, de Jano Weichafe, donde es posible apreciar alusiones al latido del corazón, que son descritas como "algo visceral, corporal y vivo, tal vez el pulso del *kultrún* (sic) (...) No se escucha el *kultrún* (sic) en la canción, y su ausencia abarca una discusión sobre si su uso en la música popular sería espiritualmente problemático" (Rekedal, 2014a, 24-25). Por otra parte, Soto-Silva (2017) reporta la emergencia de discursos de resistencia a partir de un análisis de diversas fuentes primarias mediante un enfoque cualitativo. En la investigación indicada, se pueden observar tres propiedades que configuran el imaginario de resistencia en la música popular mapuche del siglo XXI: 1) influencia de la Nueva Canción Chilena; 2) influencia del rap y el rock; 3) interacción entre componentes tradicionales mapuche y urbanos (Soto-Silva 2017, 7).

Rekedal (2015; 2019) ha contribuido con el estudio de diversas canciones urbanas, donde se observa la presencia de rasgos musicales mapuche. En *Weichafe Alex Lemún* de Peumayén, se alude a la figura del *weichafe*, que significa guerrero en lengua mapuche. Su texto relata la historia de Alex Lemún, quien fue asesinado el 12 de noviembre de 2002, debido a un perdigón de plomo percutado por Carabineros de Chile, durante la recuperación de un espacio territorial considerado histórico por la comunidad a la cual pertenecía. Es relevante constatar que la imagen del guerrero se asocia en particular a un proceso de resistencia territorial. En dicha canción, Rekedal señala ejemplos que, para este caso, podrían funcionar como significantes:



Ilustración 6- Uso de la *trutruka* en *Weichafe Alex Lemún* (Rekedal 2015, 265).

En la canción de Peumayén, se evidencia el uso de la *trutruka* realizando un toque de llamado, es decir, utilizando solo unas pocas notas con un carácter rítmico como si fuera un *kullkull*, conectándose de mejor manera con la asociación bélica que posee este instrumento, más que con su uso melódico presente en la tradición. Así, podemos indicar que el significante del toque de *trutruka* se expresa con un significado asociado al mapuche en resistencia, al tratarse de una obra cuya temática alude de manera explícita a esta figura, utilizando elementos conectados a la idea del mapuche guerrero.

#### 4. Tres casos de la Región de Los Lagos

El primer caso que revisaremos corresponde a Kaikül, un conjunto surgido en la ciudad de Puerto Montt. Su nombre deriva de la amalgama de *kaikün*, que significa "labrar la tierra", y *ül*, que alude a la denominación empleada para el canto mapuche. Se fundó en 2012, pero iniciaron su actividad musical en el año 2006, con el nombre de La Comarca. Mauricio Villarroel, uno de sus fundadores, nos cuenta que, en los inicios de sus actividades musicales, su estilo estaba basado principalmente en el repertorio de música folclórica irlandesa.

En forma posterior, y a propósito de la llegada de nuevos integrantes, su estética transitó desde la música celta hacia el rock progresivo y el folk, donde incorporaron elementos de las tradiciones musicales locales. Mauricio Villarroel describe su acercamiento a la música mapuche de la siguiente manera:

Después de eso conocimos a Daniel Rojas que es un profesor de la lengua mapuche y también trabaja en todo lo que es difusión en televisión regional. Él tiene harta influencia en el ámbito mapuche y yo les había comentado alguna vez a los chicos, Alan y Miguel [miembros de la banda], que yo tenía ascendencia mapuche directa de mi abuelo; pero mi abuelo nunca me alcanzó a contar nada. Entonces, siempre tuve las ganas de incorporar algo así y Daniel nos lo propuso. (Comunicación personal, Mauricio Villarroel 2020)

En 2012 publicaron el álbum "Cosmofonía", grabado por Mauricio Villarroel (flauta), Daniel Rojas (percusión), Franco Millán (bajo *fretless*), Miguel Vargas (guitarra) y Alan Cruz (violín). Tanto Mauricio como Franco nos comentaron que el disco incorporó elementos de la cosmovisión mapuche en diálogo con estéticas cercanas a lo que integrantes de la banda denominan como folk progresivo. En este disco podemos identificar a *Weicha*<sup>6</sup> —guerra, batalla o lucha en lengua mapuche—, obra instrumental en la que encontramos algunas cuestiones relevantes sobre el significante del toque de *trutruka*.

La canción posee una estructura ABA' y una coda basada en B. El apartado A inicia con una extensa introducción, en la que se evidencia el uso de diversos instrumentos de origen mapuche, como el *trompe*, *pifilka* y *kultrun*. Podemos observar la presencia del toque de *trutruka* en los pasajes iniciales de la obra, lo cual da cuenta de rasgos que reafirman la idea del llamado.



Ilustración 7- Introducción de *Weicha* de Kaikül [42:59 – 43:09].

Basado en lo que plantea Silva-Zurita (2017, 120-123) observamos que el uso de un sonido inicial largo, seguido por giros melódicos con adornos en torno a tres notas, se asemeja a lo que en el mundo tradicional es interpretado por un *kullkull*, más que a un toque de *trutruka* que debiera presentar *wünül* o "giros" de forma profusa. Además, inferimos que el *mi*, *sol* y *si $\flat$*  corresponden a los parciales 5, 6 y 7 de una *trutruka* con fundamental en *do*, por lo que el *fa* podría tratarse de una altura no intencional. Identificamos que la *trutruka* imita las características sonoras y funcionales del *kullkull*, ya que es utilizada al inicio de una sección y presenta solo unas pocas alturas, al igual como ocurre con este en actividades tradicionales (Silva-Zurita 2017, 102-103). Dicho aspecto es relevante, puesto que un toque de *trutruka* en momentos iniciales puede ser entendido como una alusión bélica, en específico a las trompetas naturales descritas en la literatura, empleadas en la organización de las tropas. Mauricio Villarroel lo reafirma:

La *trutruka* siempre tuvo esa misión, ser el llamado de guerra, porque los mapuche en tiempos de guerra la ocupaban para hacer sus llamados. Siempre tocaban dos veces para

<sup>6</sup> Ver <https://youtu.be/KR3Xed91Fec?t=2397> (acceso el 2 de octubre de 2020).

hacer el llamado y tres veces para hacer los *purrunes*, los *ngillatunes* o las rogativas (Comunicación personal, Mauricio Villarroel 2020).

Por otra parte, observamos un uso particular de la flauta traversa, que imita algunos gestos vinculados con aquel llamado. Dicho instrumento realiza un motivo descendente de quinta que imita el gesto que realiza la *trutruka* en sus formas tradicionales. Esta imitación es identificable a través del *glissando* observado, el cual se intercala con pasajes diatónicos que aluden a la influencia occidental que los músicos reportan. En este caso, observamos una relación icónica entre los gestos melódicos que utiliza la flauta y las características musicales de la *trutruka*.



Ilustración 8- Frase ejecutada por la flauta traversa en la sección A de *Weicha* (45:24).

La sección B presenta elementos que contrastan con la anterior, ya que el material tonal utilizado comprende escalas diatónicas y características estilísticas que evocan a la música celta, sobre lo que no profundizaremos. En la sección final A', observamos una variación del material diatónico expuesto en A y el empleo de la *trutruka* a modo introductorio. La forma en la que este toque es ejecutado y ubicado coincide con la introducción de la obra. La *trutruka* realiza notas largas y un gesto melódico que podría tener mayor cercanía con el uso tradicional del *kullkull* y, por lo tanto, con la idea del llamado a la guerra. *Weicha*, al ser una obra instrumental, depende exclusivamente de aquellos factores para establecer su vínculo con lo bélico y con el estereotipo del mapuche en resistencia. En definitiva, se transforma en un componente organológico fundamental por su rol de significante tópico asociado a dicho discurso.

El segundo ejemplo corresponde a *Akuy weichan*, de Ñankupel. De acuerdo a una entrevista concedida por ellos al fanzine *Ailen zine*, se definen como una banda de la *Fütawillimapu*, que nace como una plataforma para visibilizar las problemáticas territoriales mapuche *williche* en la región. En 2015 grabaron su primer demo llamado *Mapu ul'kun*<sup>7</sup> con Cristián en voz, Juanita en bajo y coros, Conselheiro en guitarra y Toti en batería. En 2017 editaron el disco "*Ütüfküli ch mol'fün*"<sup>8</sup>, el cual fue grabado en la comuna de Puerto Montt. Tienen una agenda de conciertos en circuitos relacionados con los procesos de activismo a propósito de la recuperación de territorios que afectan a las comunidades mapuche de la zona, así como también con las controversias que emergen por el impacto ambiental derivado de la llegada de centrales hidroeléctricas a las localidades.

Su primer demo fue compuesto durante un proceso de reivindicación territorial en la zona de Pilmaiquén, producto del conflicto del *Ngen Kintuante*, lugar sagrado para las comunidades donde una empresa noruega busca construir una central hidroeléctrica.<sup>9</sup> Al respecto, señalan

<sup>7</sup> En lengua mapuche: la ira de la tierra.

<sup>8</sup> En lengua mapuche: está regada la sangre.

<sup>9</sup> En Soto-Silva (2017, 9-11; 2018, 247-255) se profundiza al respecto. El autor indica que dicho conflicto ha sido parte importante de los discursos de resistencia de las agrupaciones locales y se ha convertido en un espacio significativo de circulación.

[l]as primeras canciones las compusimos en el invierno de ese año [2016], entre lluvias y heladas, en la *sruka* (sic) de la recuperación del territorio ceremonial del *Gnen Mapu Kintuante* (sic). Teníamos una guitarra medio rota, ollas, tarros y una grabadora (Ñankupel, en Ailen Zine, 2016).

Dicho contexto delimitó la composición de *Akuy weichan*, obra sobre la que centramos nuestro análisis. Al igual que en el caso de *Weicha* de Kaikül, la temática de la canción —cuya letra está en *tse sügun*— trata acerca de un llamado a la resistencia desde la autonomía territorial. En su texto, se pueden encontrar cuestiones interesantes con respecto a los discursos de resistencia, en particular en lo relativo a las alusiones bélicas. Su estribillo alude a esto último.<sup>10</sup>

<i>Amoyen</i>	Vamos
<i>Akui nga weichan</i>	Llegó la guerra
<i>Amoyen</i>	Vamos
<i>Witxapüsrape pu kona</i> <sup>11</sup>	Que se levanten los mocetones
<i>Amoyen</i>	Vamos
<i>Munko pu weichafü kai</i>	Y todos los guerreros también
<i>Ka kiñechi mai</i>	Una vez más
<i>Ihangümayen pu winka</i>	Mataremos a los <i>winka</i>

La idea del llamado a la resistencia se asocia con el territorio a través de las problemáticas de las comunidades respecto a este. Como señala Vergara (2010, 168), el territorio forma parte de un proyecto de vida; es el lugar en el cual los colectivos humanos concretan sus modos de vivir en sus facetas individual y grupal. De esta forma, la letra alude a la relación entre identidad y espacio, y su defensa como un asunto de supervivencia.

<i>Inkamapunolien</i>	Si no defendemos la tierra
<i>Munko nga Ihayai</i>	Todos morirán
<i>Inkamapunolien</i>	Si no defendemos la tierra
<i>Kishu in mongen ñamsrupayai</i>	Nuestra vida desaparecerá

La idea del territorio como un lugar de construcción identitaria otorga valor y significado a los discursos de resistencia. Al respecto, Vergara (2010, 168) indica que la apropiación y transformación de aquellos espacios tiene por objetivo propiciar un sentido de identidad por parte de una colectividad. Por tal razón, la representación del mapuche guerrero nos remite a las reivindicaciones territoriales que los músicos exponen en el texto literario de *Akuy weichan*. Así, consideramos que el toque de *trutruka* presente en esta obra es un elemento que enfatiza dicho aspecto.

Desde la perspectiva musical, *Akuy weichan*, de Ñankupel, nos presenta dos formas de visualizar el toque de *trutruka*. Por una parte, se refiere a una alusión literal, utilizando un *kullkull* y una *trutruka* en la introducción.

<sup>10</sup> Las traducciones *tse sügun*-español fueron realizadas por Salvador Rumián Cisternas. Agradecemos su apoyo para el presente texto.

<sup>11</sup> *Kona*: persona que no tiene un rol específico dentro de la sociedad mapuche y que, en caso de conflicto, toma las armas. Se asocia a la juventud, la fuerza y la valentía. En español su equivalente es mocetón.



Por la otra, a una mimética a través de un *riff* de guitarra. Sobre el primer modo, es posible encontrar dos ítems de interés:

*Akuy weichan*, de Ñankupel (ítem i)

The musical notation for *Akuy weichan* (item i) consists of two staves. The first staff is labeled 'Kullkull' and the second 'Ku.'. Both are in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. The Kullkull part starts with a single note, followed by an 'accel.' section with a series of eighth notes, and ends with 'A tempo' notes. The Ku. part starts with an 'accel.' section of eighth notes with accents, followed by 'A tempo' notes.

Ilustración 9- Introducción *Akuy weichan* [15:00 -15:15<sup>12</sup>].

*Akuy weichan*, de Ñankupel (ítem ii)

The musical notation for *Akuy weichan* (item ii) consists of three staves. The first staff is labeled 'Trutruka' and the second and third 'Tr.'. All are in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. The Trutruka part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tr. parts provide harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Ilustración 10- Introducción *Akuy weichan* [15:31 - 16:10].

En el ítem i, se advierte el uso de un *kullkull* que ejecuta un llamado consistente con lo que la tradición describe como idiomático en este instrumento. Se ubica al inicio de la obra y de sus secciones y posee un carácter rítmico. Este ítem nos sirve para ejemplificar una premisa ya planteada que indica que, de acuerdo a los saberes de una serie de cultores mapuche, la *trutruka* tiende a ser usada de modo no tradicional, ya que es ejecutada imitando características sonoras que son propias del *kullkull* (Silva-Zurita 2017, 102-103). En el ítem ii, se observa una *trutruka* que muestra la presencia de atributos asociados a la noción de *wünül*, a través de giros melódicos y adornos propios del uso tradicional de este instrumento. Inferimos que dicha *trutruka* presenta una fundamental en do, y las notas mi, sol y sib corresponden de manera respectiva a los parciales 5, 6 y 7.

<sup>12</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=kBs5Cvip3JY&t=983s> (acceso el 20 de abril de 2020).

Por otra parte, encontramos un *riff* en la guitarra eléctrica que evidencia rasgos asociados a la *trutruka* (ver Ilustración 11), en particular en el gesto melódico de la tercera menor descendente y el uso de registros graves, lo que Díaz (2008, 21) reporta como características idiomáticas de la *trutruka* utilizadas para evocar a este instrumento en una obra de Eduardo Cáceres. Dicho gesto también lo podemos evidenciar en el ítem ii, en específico desde el compás 10. Además, el *riff* es ejecutado de manera simultánea con el toque de *trutruka* consignado en el ítem ii, lo que refuerza la finalidad mimética del *riff* hacia este instrumento.



Ilustración 11- *Riff* de guitarra en *Akuy weichan*<sup>13</sup> [16:29 - 16:33].

El tercer caso corresponde al tema musical *Choyum* de la banda Wichañe, conformada por Cristián Vargas Soto, Joaquín Manríquez Ponce, Pablo Córdova Huaiquipan y Danilo Pozo Andrade, el cual forma parte del disco "Pedro María Ñancupel, el pirata de Chiloé", publicado en 2018. Dicho trabajo conceptual, de estética cercana al rock progresivo, trata sobre la historia de Pedro María Ñancupel, quien fue un pirata condenado a muerte por el asesinato de noventa y nueve personas durante el siglo XIX. La historia de Ñancupel tiene un impacto significativo en los discursos de resistencia local, pues los músicos asocian su figura con la criminalización de las problemáticas mapuche y el racismo de la sociedad chilena, especialmente por el trato que recibió durante su juicio. Cristián Vargas nos describe aquello de la siguiente manera:

Se había popularizado y masificado una visión del sujeto que contaba una parte, pero además con una visión muy sesgada e interpretada sobre cosas que nunca se pudieron comprobar. Porque una cosa es decir que alguien mató a alguien y tener una prueba, a decir que lo vio el primo o el pariente (...) Nadie lo vio matar a nadie y a un sobrino, para que le den ciertos beneficios carcelarios — porque estaba preso también — le dijeron: si quieres salir de la cárcel tienes que atestiguar. Y ahí, dice que había visto al tío matar a cinco personas. Y luego, todas las muertes que sucedían en el territorio se las achacaban a Ñancupel. (Comunicación personal, Cristián Vargas 2020)

Esta forma de dar cuenta de una narrativa alternativa en la cultura mapuche ha sido previamente reportada por Soto-Silva (2018, 311) y pareciera formar parte de la agencia de la música urbana en el territorio. Un aspecto interesante, para el fin de reafirmar el discurso de resistencia en el caso de Wichañe, surge en una de las conversaciones con Pablo Córdova Huaiquipan, quien nos comentó una analogía que, a nuestro criterio, es significativa para ilustrar la profundidad de aquel relato de resistencia:

Para mí, ese Ñancupel que nosotros vimos caminando o navegando hacia finales del 1889 es Matías Catrileo arrancando de los pacos [policía chilena]; es Alex Lemún acribillado; son mis *peñis* en cana [cárcel]. Paula Llancahuén [esposa de Ñancupel] es la madre de Catrileo

<sup>13</sup> Ver: <https://youtu.be/kBs5Cvip3JY> (acceso el 2 de octubre de 2020).

que lo llora, la madre de Catrillanca que lo llora (...) Es una historia que llevamos en la sangre. (Comunicación personal, Pablo Córdova Huaiquipan, 2020)

La figura de Ñancupel es, desde la perspectiva simbólica, representativa del discurso de resistencia mapuche. En este sentido, el ítem musical que describiremos adquiere su significancia en los relatos y discursos que conforman aquel imaginario. Para los músicos, Ñancupel es más que un pirata, representa una actitud de renuencia contra procesos de criminalización y racismo, es un agente que tensiona los discursos hegemónicos sobre la cultura mapuche y en él se refleja el estereotipo del mapuche guerrero en tanto imaginario de resistencia.

El ítem musical que revisaremos corresponde a un pasaje de bajo y guitarra en la canción *Choyum*,<sup>14</sup> pista introductoria en el disco "*Pedro María Ñancupel, el pirata de Chiloé*" (2018). A partir del 0:35 al 2:05, la guitarra ejecuta sonidos largos de *glissando* descendente y ascendente, lo que podría interpretarse como una alusión mimética al toque de llamado, lo que se complementa con el bajo que muestra un patrón rítmico en 6/8 (ver Ilustración 12). El bajo presenta dos líneas: una inferior con una nota pedal que en apariencia imita al toque del *kultrun*,<sup>15</sup> y una superior desde la cual emergen algunos rasgos del toque de *trutruka*. Estos corresponden al uso del 6/8 y giros melódicos abundantes, cuyo material tonal excede al de este instrumento. En su conjunto, las dos líneas del bajo y la guitarra conforman un ítem musical que interpretamos como una referencia al toque de esta trompeta natural.



Ilustración 12- Extracto del bajo y guitarra en *choyum* [0:35 - 0:43].

## 5. Discusión y conclusiones

En los tres repertorios revisados, observamos ítems musicales donde se utiliza la *trutruka* o existen alusiones a esta. En el caso del ítem ejecutado por un *kullkull*, lo consideraremos como si fuese realizado por una *trutruka*, debido a que, fuera del ámbito tradicional mapuche, las convenciones asociadas a estos instrumentos no difieren de modo significativo. Sobre las referencias al toque de *trutruka*, corresponden a imitaciones elaboradas con base en elementos sonoros y formales. En la mayoría de los ejemplos analizados, se evidencian características musicales más cercanas al *kullkull*, lo que refuerza una noción particular de la *trutruka* como un instrumento para efectuar llamados. Así, advertimos la existencia de un objeto, el de la *trutruka* en contexto bélico, que se articula con la convención cultural que asocia a este con las campañas militares mapuche. A su

<sup>14</sup> Ver <https://open.spotify.com/track/3uByWOM5HuK0uRSJOVb009> (acceso el 2 de octubre de 2020).

<sup>15</sup> El patrón rítmico ejecutado por la línea inferior del bajo coincide con uno de los patrones característicos del toque de *kultrun* informado por Silva-Zurita (2017, 131-132).

vez, entendemos que dicho objeto se relaciona de manera indexical con los ítems musicales ejecutados por una *trutruka*, o icónica en los conformados por mimesis de este instrumento.

Para que esto se considere un tópico musical se requiere que, de manera posterior, aquel ícono o índice se categorice como un índice de su significado. Así, el toque de *trutruka* será leído como índice de un llamado a la resistencia por su vínculo con las temáticas bélicas. Esto se justifica, en gran medida, por la evidencia que existe respecto al uso de la *trutruka* en contextos bélicos (Merino 1974; Pérez de Arce 2007) y cómo aquella imagen del mapuche —como un guerrero— configura una forma de representar a dicho pueblo que es común en la sociedad chilena (Saiz 1991; Saiz, Rapimán y Mladinic 2008), y que se ha visto reafirmada ante la situación actual del denominado "conflicto mapuche". En definitiva, el anclaje entre el toque de *trutruka* y el llamado a la resistencia proviene de un nexo histórico basado en el uso de trompetas naturales en circunstancias bélicas, los estereotipos sobre características atribuidas de modo habitual a las comunidades mapuche y sus problemáticas actuales.

El toque de *trutruka*, como representación del mapuche en resistencia, nos corrobora que el estereotipo del mapuche guerrero ha permeado la música popular local, en donde se observan rasgos que pueden ser interpretados como elementos constitutivos de un tópico musical. A partir de esto podríamos comenzar a hablar sobre el tópico del mapuche en resistencia, el que sería entendido como un tópico icónico o indexical, según la lectura de sus ítems. No obstante, inferimos que los antecedentes expuestos no permiten confirmar su existencia de modo irrefutable. Si bien los ejemplos sugieren la instalación de signos en la música popular de la región, es necesario recabar mayor información a fin de realizar un análisis social y cultural complejo, como menciona Monelle (2000, 33), que permita depurar las nociones que hasta el momento se asocian al tópico. Por esta razón hemos tratado de ser cautelosos en la definición del significante presentado como la parte visible del tópico del mapuche en resistencia. Consideramos que un estudio de repertorio más extenso, que exceda el contexto de la Región de Los Lagos, nos permitirá determinar la presencia de este tópico, debido a que la convencionalización del signo requiere ampliar la muestra para ser generalizable. Sin perjuicio de lo anterior, estimamos que los datos estudiados dan cuenta de la emergencia de un significante, ya que hemos podido comprobar el surgimiento de un signo que es reconocible y se encuentra convencionalizado en el medio regional. Este es observable de dos formas.

En primer lugar, el signo se evidencia mediante el uso directo de la *trutruka*, configurando un posible tópico de naturaleza indexical. Sobre esto, podría criticarse que el uso de un instrumento no constituye una representación de sí mismo, como se espera que funcione un significante tópico. Sin embargo, en este caso corresponde a una referencia hacia las trompetas utilizadas por los mapuche en contextos bélicos. Como explicamos, las fuentes primarias y secundarias que hemos consultado no son concluyentes respecto a si dichas trompetas corresponden a lo que en la actualidad conocemos como *trutruka*. Las cualidades organológicas del instrumento y la manera en la cual es ejecutada sugieren que no es así, ya que presenta rasgos que se acercan más al *kullkull* u otras trompetas de menor tamaño. Así, consideramos que el uso de una *trutruka* en un ítem musical puede ser entendido como una alusión al toque de *trutruka* en contexto bélico; referencia de tipo indexical, al presentar atributos comunes con el objeto.

En segundo lugar, el signo se hace visible mediante la alusión al toque de *trutruka*, configurando un tópico de naturaleza icónica. Consideramos que ciertos ítems musicales ejecutados por otros instrumentos que realizan representaciones miméticas de la *trutruka* intentan aludir al toque de este instrumento en su faceta

bélica. En este caso, la referencia generada por el ítem musical es de tipo icónica, ya que el ordenamiento sonoro imita alguna de las cualidades del objeto. En ambos modos de observar el signo, el proceso de significación del tópico musical se completa con una referencia indexical del objeto hacia la idea del mapuche en resistencia.

Consideramos que la noción del mapuche en resistencia se encuentra convencionalizada, puesto que una revisión de las fuentes mencionadas por Juan Pablo González (1993), en su estudio sobre la representación de lo mapuche en la música popular, y el trabajo etnográfico de Jacob Rekedal (2014a; 2014b; 2015) e Ignacio Soto-Silva (2017;2019), dan cuenta de un uso común de esta referencia en obras que aluden en su discurso a cuestiones asociadas a la resistencia. Esta convención también nos muestra un vínculo entre la *trutruka* y ciertas connotaciones bélicas del mismo, construido con base en los relatos históricos que ubican a este instrumento en dichos contextos, y a la figura estereotipada del mapuche guerrero.

Esperamos continuar con esta línea investigativa, con el objetivo de encontrar nuevos antecedentes que contribuyan a consolidar la idea del tópico del mapuche en resistencia y robustecer desde la perspectiva teórica la exégesis de su proceso de significación. Consideramos que experiencias que aborden las percepciones de artistas sobre sus propias obras, como también la de "oyentes competentes", podrían dar luces respecto a la emergencia de formas de entender y categorizar los atributos analizados. Como proyección de lo expuesto en este trabajo, se observan dos acciones: desarrollar estudios de carácter etnográfico para retroalimentar los resultados expuestos en este artículo; y profundizar en los elementos que permitan establecer la presencia de signos que nos ayuden a comprender cómo se configuran las identidades culturales y el rol de estos en la manifestación de sentimientos de pertenencia. Es relevante ahondar en los aspectos que delimitan la identidad *willliche* en la música urbana. Este ejercicio implica el desafío de llevar a cabo etnografías de largo aliento y cartografías que identifiquen un volumen mayor de agrupaciones.

Por otra parte, resulta de interés profundizar en la dimensión de género de los discursos de resistencia en la música popular mapuche. En apariencia, el nexos entre las temáticas asociadas a lo bélico y una imagen masculinizada de dicho estereotipo es reafirmado por el análisis de la muestra estudiada. No obstante, es indispensable cuestionarnos, en futuras investigaciones, sobre la representatividad o las razones que subyacen tras dicha inferencia. Para finalizar, esperamos que los resultados expuestos en este texto contribuyan a ampliar los conocimientos sobre las manifestaciones musicales mapuche en general y el estudio de la música mapuche en contextos urbanos en particular, abriendo espacios de debate sobre cómo se representa a este pueblo originario en la creación musical actual.

## 6. Referencias bibliográficas

Agawu, Kofi. 1991. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: University Press.

Barros, María José. 2009. "La(s) identidad(es) mapuche(s) desde la ciudad global en Mapurbe venganza a raíz de David Aníñir". *Revista Chilena de Literatura*, 75: 29-46.

Bengoa, José. 2003. *Historia de los antiguos mapuches del sur*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.

- Briones, Claudia. 2007. "Our struggle has just begun': Experience of Belonging and Mapuche Formation of Self". En M. de la Cadena & O. Starn (Eds.), *Indigenous Experience Today*. Oxford, New York: Berg Publishers, 99-121.
- Díaz, Rafael 2008. Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea: El caso de " Cantos ceremoniales", de Eduardo Cáceres. *Revista musical chilena*, 62(210): 7-25.
- Díaz-Collao, Leonardo. 2022. Music as strategy of ritualization: an approach to mapuche ritual practice. *Per Musi*, (42): 1–22. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.36541>
- Díaz-Collao, Leonardo. 2020. *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Echard, William. 2017. *Psychedelic Popular Music: A History Through Musical Topic Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Forno, Amilcar e Ignacio Soto. 2015. "Transiciones curriculares en educación intercultural: desde el rock y el hip-hop, al canto tradicional mapuche (ül)". *Alpha (Osorno)*, 41: 177-190. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000200013>
- Franco, Daniela, y Sourrouille, Julieta. (2010). La territorialización de las mujeres mapuches en la ciudad de Trelew: sus tejidos como forma de resistencia que se imprime al habitar la ciudad. *Revista Latinoamericana de Geografía e Género*, 1(2), 225-232.
- Gavilán, Víctor. 2011. *La nación mapuche. Puelmapu ka gulumapu*. Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget, acceso el 25 de noviembre de 2020, [http://www.mapuche.info/wps\\_pdf/gavilan20110908.pdf](http://www.mapuche.info/wps_pdf/gavilan20110908.pdf).
- Gissi, Nicolás. 2004. "Segregación Espacial Mapuche en la Ciudad: ¿Negación o revitalización identitaria?". *Revista de Urbanismo*, (9), 141-153. <https://dx.doi.org/10.5354/0717-5051.2010.18669>
- Goicovich, Francis. 2003. "En torno a la asimetría de los géneros en la sociedad mapuche del período de la conquista hispana". *Historia (Santiago)*, 36:159-178. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942003003600006>
- Góngora Marmolejo, Alonso. 2015 [1575]. *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado (1536-1575)*. Edición y comentarios de Miguel Donoso. Santiago: Editorial Universitaria.
- González, Juan Pablo. 1993. "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche". *Revista Musical Chilena*, 179: 91-113.
- Grebe, María Ester. 2010. *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Hernández Salgar, Óscar. 2013. "El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: Semiosis del gesto cadencial<sup>7^5^4^3</sup>". *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*, 22.
- Isamitt, Carlos. 1957. "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos". *Revista Musical Chilena*, 11 (55): 24-36.

López-Cano, Rubén. 2005. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 21(1): 59-76.

\_\_\_\_\_. 2020. *La música cuenta: retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.

Maffesoli, Michel. 2017. "De la postmedievalidad a la postmodernidad". *Revista de Educación*, 375:245-258. <https://dx.doi.org/10.4438/1988-592X-RE-2016-375-342>

Márquez, Francisca. 2020. "Anthropology and Chile's Estallido Social". *American Anthropologist*, 122 (3): 667-675.

Martin, Robert. 1995. "Musical "Topics" and Expression in Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (4):417-424.

Mendívil, Julio. 2018. "'Minor Mode and the Andes': The Pentatonic Scale as Topic and the Musical Representation of Peru". En Reinhard Strohm (ed.) *Studies on a Global History of Music*, 380-394. Routledge.

\_\_\_\_\_. 2017. "Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 2 (2).

Merino, Luis. 1974. "Instrumentos musicales. Cultura mapuche y el Cautiverio feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez y Bascuñán". *Revista Musical Chilena*, 28 (128): 56-95. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11968/12328>

Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.

\_\_\_\_\_. 2006. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco. 1987 [1673]. *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*. Santiago: Universitaria.

Orellana, Mario. 1988. *La crónica de Jerónimo de Vivar y la conquista de Chile*. Santiago: Universitaria.

Pérez de Arce, José. 2007. *Música Mapuche*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.

Plesch, Melanie. 2009. "The Topos of the Guitar in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Argentina". *Musical Quarterly*, 9 (3-4): 242-278.

\_\_\_\_\_. 1995. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". *Revista Argentina de Musicología*, 1: 57-68.

\_\_\_\_\_. 2014. "Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino". *Acta Musicológica*, 86 (2): 217-248.

Ratner, Leonard. 1980. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.

- Rekedal, Jacob. 2014a. "El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo". *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 16: 7-30.
- \_\_\_\_\_ 2014b. "Hip-hop Mapuche on the Araucanian Frontera". *Alter/nativas*, 2: 1-35.
- \_\_\_\_\_ 2015. *Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile*. Tesis doctoral, University of California Riverside.
- \_\_\_\_\_ 2019. "Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu". *Ethnomusicology*, 63 (1), 78-104.  
<https://dx.doi.org/10.5406/ethnomusicology.63.1.0078>
- Saavedra, Alejandro. 2002. *Los mapuche en la sociedad chilena actual*. Santiago: LOM.
- Saiz, José Luis. 1991. *Current stereotypes of past and present South American Indians*. Tesis de master, Wake Forest University, Estados Unidos.
- Saiz, José Luis, María Eugenia Rapimán & Antonio Mladinic. 2008. Estereotipos sobre los mapuches: Su reciente evolución. *Psykhe* (Santiago), 17: 27-40.
- Sepúlveda, E. 2011. *Música mapuche actual – recuperación cultural, resistencia, identidad*. Working paper. Disponible en <http://www.mapuche.info/?kat=7>
- Silva-Zurita, Javier Antonio. 2021. Musical Practices and the Invention of a Tradition: The Case of We Tripantü, the Celebration of the Mapuche New Year. *Opus*, 27(3): 1-17,  
<http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2703>.
- \_\_\_\_\_ 2017. *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music*. Tesis doctoral, Monash University.
- Soto-Silva, Ignacio, Millán, Franco, Silva-Zurita, Javier, & Núñez Pertucé, Myriam. 2021. La Mímesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, (12):79-91, <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2486>
- Soto-Silva, Ignacio. 2017. "Música como Actividad Sociopolítica: Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche". *Revista Vórtex*, 5 (3). Disponible en:  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2163>
- \_\_\_\_\_ 2018. *Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- \_\_\_\_\_ 2019. "Tesis doctoral: Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu". *Revista de Musicología*, 42 (1): 367-372. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/26661414>
- Stuchlik, Milán. 1974. *Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea*. Santiago de Chile: Nueva Universidad.



Vergara, Nelson. 2010. "Saberes y entornos: notas para una epistemología del territorio". *Alpha*, (31): 163-174.

Zayas de Lima, Perla. 2007. La voz femenina indígena como ejercicio de resistencia: el caso de Luisa Calcumil. *Telondofondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (5), 1-12.