

II Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 1995.

Mecanismos de Anclaje de la Identidad Musical Mapuches Urbanos. .

Jorge Martínez U.

Cita:

Jorge Martínez U. (1995). *Mecanismos de Anclaje de la Identidad Musical Mapuches Urbanos. II Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/48>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e7nO/kAC>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

MECANISMOS DE ANCLAJE DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN MAPUCHES URBANOS

Jorge Martínez U.

El punto central que se desea desarrollar es el mecanismo de anclaje de la identidad musical tradicional en las manifestaciones musicales de los mapuches urbanos.

Es sabido que desde fines del siglo pasado ha existido un flujo sostenido y creciente de emigración de mapuches desde sus comunidades de origen, en el sur de Chile, hacia Santiago. Este proceso ha comportado el peligro de niveles muy grandes de aculturación y pérdida de la identidad cultural y musical en los emigrantes (C. Briones de Lanata 1992, 262-270) y (J. Bengoa 1986, 121-140; 1987, 398).

El aprendizaje, uso y mantención del idioma, las costumbres, ritos y prácticas musicales y sociales, así como la generación de estructuras asociativas propias, han caracterizado la lucha de los mapuches por mantener sus raíces culturales en la gran urbe (F. Kilaleo 1992, 7-12).

Evidentemente, este proceso ha causado una re-funcionalización de casi todas las manifestaciones antes señaladas; sin embargo, la mantención de trazos identitarios tradicionales representa un bien en sí para la gran mayoría de los mapuches urbanos con los cuales ha sido posible dialogar sobre este tema.

Toda sociedad desea reproducirse como tal, y los mecanismos de identidad societaria cumplen el rol de generar un programa selectivo y simbólico que, de alguna forma, norma la significación y comunicación al interior de la sociedad.

De lo antes señalado podremos concluir que existe un proceso de afirmación-negación de los trazos distintivos tradicionales, un verdadero proceso de "mutación", cuya condición general es la de permitir una adaptación a las nuevas condiciones socio-comunicativas típicas de "lo urbano", sin por ello alterar los mecanismos tradicionales de anclaje de la identidad. Este proceso se acompañaría de rasgos "evocativos" respecto de los contextos rurales, que son presentados como paradigmáticos.

Existirían entonces dos ejes en torno a los cuales afirmar el propio concepto de identidad: uno de fuerte raigambre tradicional, en el cual la fidelidad literal a "lo más lejano y antiguo" es el criterio esencial identitario (N. García Canclini 1990, 195-196), y una "identidad" que se presenta más como un sistema de relaciones simbólicas, de tipo más cualitativo que cuantitativo, en lo que podríamos denominar una estabilización funcional identitaria: una permanencia en el cambio.

Lo musical, aun más allá de la diferente semantización de este concepto en la cultura huinca o en aquella mapuche, representa un lugar privilegiado de la comunicación social.

Mucho se ha hablado de cuánto una sociedad, una cultura determina en la música producida en ella (J. Blacking, 1973, 32-38). Un poco menos de cuanto lo musical constituye un terreno de reproducción socio-cultural. Parece evidente que lo musical representa un momento privilegiado para la reproducción de los mecanismos identitarios individuales, culturales y grupales.

Pretendiendo ordenar los elementos que forman parte de este proceso, se propondrá un somero análisis de una manifestación musical de mapuches urbanos: las representaciones de la familia Huichalao en el paseo Ahumada.

Para hacer este análisis fue imprescindible, en primer lugar, generar nuevos procedimientos no usados anteriormente en musicología.

En segundo lugar fue menester aclarar cuales son los mecanismos del anclaje identitario en lo musical, así como definir lo que denominamos el proceso de estabilización funcional de la identidad musical en mapuches urbanos.

1. LA FAMILIA HUICHALAO Y EL CHOYKE-PURRÚN DEL PASEO AHUMADA:

La familia Cona-Huichalao está compuesta por una pareja de esposos, ambos mapuches emigrados, y ocho hijos, 7 mujeres y 1 hombre, de edades entre los tres y los veinticinco años. Una de estas hijas está casada con un no-mapuche, otra está de novia con un joven mapuche y el resto son solteros. Todos los hijos nacieron en Santiago. Residen en una población de la comuna de Cerro Navia, en forma bastante modesta. Sus ingresos económicos fundamentales provienen de un puesto de harina y granos de la feria de Cerro Navia.

Desde mediados de la década de los '80 ha sido preocupación de María Huichalao, que es el jefe de la familia, mantener y desarrollar elementos de identidad cultural en sus hijos y sus hermanos mapuches. Esto la ha llevado a convertirse en el centro de un movimiento asociativo que ha organizado **nguillatunes**, **palines** (cf. Pascual Coña 1984, 371-395), presentaciones en lugares públicos, manifestaciones políticas y sociales y un sin fin de actividades de agregación cultural e identitaria.

Una de esas actividades constituirá el centro de este trabajo: las presentaciones musicales y dancarias que realizan en el paseo Ahumada de Santiago. Para ello han debido conseguir un permiso municipal, el que después de numerosas tramitaciones, ha sido concedido para los días sábados, desde las 11.30 hasta las 14 horas.

En dichas presentaciones no participa toda la familia. En ellas actúan María Huichalao, la madre, sus hijas Rita, Pamela, María Isabel, Nadia, su hijo Manuel, su nieto Andrés e, irregularmente, su yerno Mauricio. Estas presentaciones son breves, cada una no dura más de 20 minutos y en ella presentan de 3 a 4 piezas musicales, acompañados de danzas y con breves explicaciones.

Las danzas son del repertorio tradicional de la cultura mapuche, con textos cantados en mapudugún, que, a veces, presentan alusiones de tipo político o social relativas a temas de la migración y el desarraigo de los mapuches urbanos.

Han sido representados, principalmente, el **choyke-purrún**, el **trile purrún**, el **caquel purrún**, el **purrún** o **lonco meo**, y otros bailes menos conocidos. Todo estos bailes están acompañado por instrumentos tradicionales como la **trutruca**, la **pifilca**, el **kultrún**, la **kadkahuilla**, la **wada**, el canto a voz solista y /o gritos de animación de tipo zoomorfo (E. González 1986, 4-52), (M. E Grebe 1974,5-55), (L. Merino 1974, 56-95), (J. Pérez de Arce 1986, 68-124).

Los bailarines son generalmente una pareja y, en tanto ejecutan sus evoluciones, otro integrante solicita dinero de los espectadores que, en gran número, se congregan en torno.

Las duraciones de las piezas musicales y dancarias ejecutadas son las típicas de una canción occidental (dos a cuatro minutos), con fragmentos en lengua mapuche y rápida traducción, los primeros como prueba de autenticidad; la traducción no corresponde necesariamente a lo afirmado en mapudungún.

Los instrumentos se eligen en función de la contaminación acústica ambiente (cultrún enorme), aún si ello implique modificar la forma original de ejecución, pues por sus dimensiones y peso, no puede ser utilizado en las posiciones habituales en que se ejecuta el **kultrún** en áreas rurales (M. E. Grebe 1973,3-42). Se exige pago a los espectadores y el espacio no tiene connotaciones rituales, sino, más bien teatrales. Se usan trajes típicos y una vez terminada la presentación, se cambian por trajes occidentales - que usan normalmente -. Los papeles masculinos-femeninos originales en la ejecución de los instrumentos se modifican: una muchacha toca la **trutruca**, otra muchacha toca la **pifilca** que, en este caso, tiene un doble conducto y puede hacer dos tonos. El **kultrún** es regularmente tocado por mujeres. En los bailes, los danzantes usan ponchos y a veces **kadkahuillas** y ramas de canelo.

Normalmente el **choyke** es bailado por cuatro hombres - o niños en este caso - en tanto que los otros bailes pueden ser mixtos.

2. ANÁLISIS TRIPARTITO DEL **CHOYKE PURRÚN** DEL PASEO AHUMADA:

En razón del espacio a disposición se ha elegido un solo baile para analizar: el **choyke purrún**.

Para efectuar un análisis de estas representaciones no sirven los tradicionales enfoques analíticos de la musicología occidental, pues no rinden cuenta de aspectos fundamentales de la significación y comunicación de "lo musical".

Sin entrar a una discusión detallada de estos métodos, basta afirmar que éstos dan una gran importancia a los elementos cuantitativos representados por los signos gráficos de partituras y transcripciones. Son análisis basados en traducciones, donde la riqueza de lo sonoro, lo kinésico, lo espacial no aparece (Ch. Seeger 1977, 179-188).

Por lo anterior, se ha tratado de generar tres niveles analíticos que permitan, en forma provisoria, dar cuenta de los aspectos esenciales de las manifestaciones de música mapuche del paseo Ahumada.

Estos niveles son:

2.1. **Nivel estructural:** contiene todos los datos más o menos fijos y que conforman instrucciones para poder reproducir la sonoridad esencial de cada pieza. Este nivel está compuesto por dos subniveles: gramatical y sintáctico.

2.1.1. Se entiende como gramática generativa, o si se quiere, derivacional, un conjunto de reglas -explícitas o no- y los procesos que permiten la generación, a partir de un alfabeto finito, de frases terminales infinitas (N. Chomsky 1972, 25-26) y que, en el caso analizado, responden a la "choykidad".

2.1.2. El sub-nivel sintáctico será la disposición temporal o secuencial efectiva de dichos elementos. Si la gramática representa un conjunto de posibilidades estructurales, en la sintaxis encontraremos las ocurrencias reales de dichas reglas. Este sub-nivel es la representación (a los ojos y oídos de los actores) de un **choyke** real.

Las gramáticas nos explican cómo se genera un determinado conjunto de elementos musicales: notas, motivos, frases, células rítmicas, interacciones, que respondan a condiciones pre-establecidas: la "mapuchidad". Este conjunto de reglas se pueden inducir de las piezas ejecutadas o bien deducir de las explicaciones énicas de los ejecutores. Un movimiento doble parece ser lo más aconsejable. Obviamente no existen gramáticas totales ni omnicomprensivas, y estas pueden proceder también de la combinación de conjuntos de reglas más o menos complejas extraídas de otros sistemas lingüísticos o comportamentales.

En la sintaxis corresponderá describir la pieza, que es un continuum, como una segmentación de trazos discretos, y se tratará de dar cuenta además de las relaciones entre los diferentes elementos considerados. En esta descripción se podrá realizar la primera verificación de las reglas gramaticales.

2.2. **Nivel funcional:** es el lugar de los espacios y tiempos de la comunicación musical. Es la topología del acto musical. Para definir los espacios nos referiremos, muy someramente, a la rica conceptualización de Edward T. Hall (cf. 1966, 1976) y a las estimulantes observaciones de Murray Shaffer (cf. 1980) sobre los ambientes sonoros.

2.3. **Nivel relacional:** está conformado por la infinita estructuración de connotaciones y denotaciones que caracterizan nuestra apropiación del acto musical en sí. Si se acepta que todo acto comunicati-

vo -y la música constituye uno- depende de un **sistema significativo**, o *langue* en términos saussurianos (U. Eco 1975, 19-20), pero que además se explicita en un proceso comunicativo *parole*; es evidente que los actores de dicha relación están inmersos en una red común de sentidos, que comparten o no la total disposición significante de la red.

Es por ello que el primer sub-nivel analítico comportará la dimensión semántica, o sea, la significación de los signos en todas las diferentes formas de significar y el segundo sub-nivel, lo que Charles Morris (cit. por O. Calabrese et al. 1975, 182) denomina una pragmática, es decir, el trazado peculiar que la semiósis social provoca en cada individuo, o sea, aquello que examina el origen, los usos y efectos de los signos en relación al comportamiento al cual ellos dan lugar, y que pondrá en relación el signo y su intérprete.

Los datos establecidos en cada uno de los niveles y sub-niveles no son excluyentes y pueden sumarse, o aparecer en más de uno de estos. Si lo que nos interesa es conocer, no ya los comportamientos, sino los aspectos que estos asumen, creemos que este sistema analítico nos puede ordenar bastante la exposición.

Los actores están inmersos, así como los niveles analíticos, en un macro sistema significativo que anteriormente hemos definido como "contexto", como un "conjunto de teorías, gramáticas, estrategias, comportamientos"; y cuya expresión coyuntural es lo que hemos denominado "texto", modelo abstracto que preside a todo acto musical; más allá de cualquier trazo distintivo de un *choyke* purrún específico, existe un modelo abstracto de *choyke*. (J. Martínez 1995).

Ejemplo N° 1: Choyke rural, solo voz femenina (1969, Temuco). DSC Folkways N° FE-4054

TRI-PA-LEY-MI, TRI PA LEY MI CHOY-K'EM KA_Y CHOY-K'EM KA_Y

MÜN(A)KU_MEL KA_Y-MI, TA_MI PU_RRÜ-N, MÜN(A)KU_MEL KA_Y-MI TA_MI PU_RRÜ-N

EY_MI KA_Y NEN_GEN KÜ LE Y MI NEN_GEN KÜ LE Y MI TA_MI LONG_CO TA_MI LONG_CO

E_LAL_KA_Y-MI E_LAL_KA_Y-MI EY-MI KA_Y

3. RESULTADOS DEL ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

Fueron analizados cuatro tipos de **choyke purrún**, para comparar sus trazos distintivos:

- a) Choyke cantado por mujer, año 1969, Instituto Indígena de Temuco (disco Folkways: FE 4054)
- b) Choyke del Paseo Ahumada, grabado por el autor, Junio 1994.
- c) Choyke instrumental, grabado por Lautaro Manquilef y grupo en la casete "Mapu el Cantún", editada por el sello "Círculo cuadrado" CC014-3, 1995.

EJEMPLO N° 2: Choyke purrún, cantado por María Huichalao, Santiago, 1994.

Handwritten musical score for "Choyke purrún" by María Huichalao. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves. The first system includes lyrics: "CHO-Y FE CHO-Y FE CHOY - E'EM FAY CHO-Y FE CHO-Y-FE CHO-Y E'EM FAY". Above the first staff, there is a tempo marking "Lz. 4/40 B3" and a "+" sign with an upward arrow. The second system has a "+" sign above the staff. The third system has a "+" sign above the staff. The fourth system is labeled "Tru-tru-tru" and has circled numbers 1 and 2 above it, with downward arrows pointing to specific notes. The fifth system has a circled number 2 above it. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

- d) Choyke filmado por el programa de televisión "Al sur del mundo", 1993, en localidad Trapa-Trapa, alto Bio-bío.

3.1. Nivel Estructural

3.1.1. Sub-nivel gramatical:

En el **choyke rural** se puede apreciar una escala compuesta por armónicos naturales, y que se presumen derivados de los toques de **trutruca**. Los intervalos más usados son de dos tipos: tercera menor (por ej. do-mi bemol) y segunda mayor (do-mi), en un ámbito total de cuarta justa (do-fa).

Estos tonos se articulan en motivos rítmicos del tipo siguiente:

Se evidencia una articulación ternaria del canto. La línea melódica evoluciona por terrazas, que corresponden, en general, a dos semifrases complementarias que repiten su texto.

En el ámbito urbano poseíamos dos ejemplos: uno cantado (el de María Huichalao) y uno instrumental, interpretado por dos **trutruca**s, **kadkahuilla** y **kultrún** grabado por el grupo de Lautaro Manquilef.

En la grabación hecha al grupo de María Huichalao se puede encontrar una escala compuesta también por tres tonos, como en el caso rural, y que evolucionan por terrazas. También es posible suponer su origen en los armónicos naturales. La articulación es, sin embargo, de tipo binario, pero si consideramos la célula rítmica que lleva el **kultrún**, que es ternaria, y que es ejecutada por la misma persona que canta, se obtendrá una cierta ambigüedad métrica entre binario y ternario.

La escala procede en un ámbito de quinta justa, y los intervalos son de tercera menor y quinta justa. El movimiento melódico es, generalmente, ascendente. También acá se verifican dos módulos o semifrases, con texto repetido y perfil melódico diferente.

En el caso del **choyke instrumental**, se conservan los modelos del tipo rural, escala de armónicos - los dos instrumentos-, perfil melódico de terrazas, los metros son ternarios y muy similares al **choyke rural cantado**.

Para concluir, se puede argumentar que las reglas de generación de las melodías del **choyke** deben contener:

- i. Escalas basadas en armónicos naturales, con ámbitos que no sobrepasen la quinta justa.
- ii. Perfil melódico de terrazas, con motivos rítmicos fundamentalmente ternarios o de binariedad ambigua.
- iii. Texto tradicional, repetido en módulos melódicos diferentes.
- iv. La interválica debe ser fundamentalmente de cuartas y quintas justas, o terceras, mayores y menores.

3.1.2. Sub-nivel sintáctico:

Además del juego macroestructural y de la evolución de los motivos paradigmáticos ya citados y que se pueden señalar en un contexto urbano, es posible destacar que:

- i. Las piezas que componen el **choyke** tienen una duración no superior a los cuatro o cinco minutos -típica duración de la canción occidental-, en tanto que en el contexto rural su duración puede ser mucho mayor.
- ii. El texto se canta una sola vez, no se repite. Va acompañado de baile, como en el contexto rural. Los bailarines no se pintan el cuerpo especialmente, visten ropa de calle y

sólo conservan el poncho puesto en forma de ala, dos o tres plumas de choyke en el trarilonco, y una especie de cola hecha con fajas tejidas, que sobresale del hueco del poncho, tal como sucede en las comunidades rurales.

- iii. La instrumentación en lo urbano es fija, siendo variable en el ámbito rural, y no existen limitaciones de género ya que una mujer toca trutruca y/o pifilca, instrumentos normalmente usados por varones. Existe un tipo particular de pifilca de dos hoyos, lo que evita un tocador. El *kultrún* es de mayores dimensiones que los normales y se ejecuta como en el contexto rural, en el suelo y con dos baquetas. Las piezas son cantadas, se usa el mapudugún, intercalando breves alusiones político-sociales; la voz que canta debe esforzarse por el alto nivel de contaminación acústica. El elenco de músicos y bailarines es fijo.
- iv. La ingestión de bebidas y alimentos durante la ejecución no es ritual; y tampoco se consumen alimentos tradicionales. El uso de hojas de canelo puede ser de tipo representativo más que ritual; pero María Huichalao ha insistido en el carácter de rogativa que asume esta parte de la representación.
- v. La gestualidad de los bailarines es, en opinión de mapuches, muy adecuada; se respetan los movimientos de pies y cabeza así como el estilo danzario tradicional. Las interpretaciones son acompañadas por una viva animación de gritos zoomorfos.

3.2. Nivel funcional:

3.2.1. Espacialidad:

Los elementos de mantención de identidad tradicional los podemos entender focalizados en dos aspectos: referencia al Este, como ubicación de músicos y bailarines (Puel-mapu), punto cardinal benéfico en la cosmogonía rural (M. E. Grebe 1985, 215-216) y los giros de los bailarines son en sentido contrario a las manecillas del reloj.

El empleo general del espacio en el **choyke urbano** es típico del uso que hacen los músicos callejeros: espacio circular de radio amplio (10 m.) con bolsa para recoger monedas. No existe rehue ni objetos rituales que delimiten el espacio; los músicos se dirigen al "público". Se hace colecta de dinero durante la ejecución del baile.

3.2.2. Temporalidad:

El choyke, así como las otras piezas ofrecidas, se articulan en grupos compuestas por cuatro o cinco bailes, en seguida el grupo se desplaza algunos metros y inicia una nueva serie. Tanto el día como la duración máxima de toda la presentación están delimitados por el permiso municipal y no obedecen a razones rituales o tradicionales. La duración de cada pieza - entre dos y cuatro minutos - corresponde a un contexto comercial; existen interrupciones en la secuencia de toda la presentación motivadas por explicaciones y presentaciones, en mapudugún y castellano. No existe una preparación ritual anterior, ni existen tampoco autoridades tradicionales que, a su vez, jueguen roles tradicionales.

No hay variaciones estacionales, pues durante todo el año se presentan más o menos los mismos bailes. No se celebran fechas especiales ni se modifican los bailes por razones relacionadas con el calendario ritual del contexto rural.

3.3. Nivel relacional:

3.3.1. Semántica:

El choyke representa, también en la versión urbana, y para expertos y no expertos, la representación o evocación de un ave similar al avestruz -*rhea americana albescens*-. Las evolucio-

nes de los bailarines no permiten una lectura más específica al no-experto. El texto, cantado en mapudugún no facilita la comprensión a los no-mapuches, sí a los mapuches.

Las descripciones y comentarios explican el origen pehuenche del baile, lo sitúan como una actividad de los mapuches cordilleranos, y se aclara que es el baile nacional de los mapuches (todo esto en español). En mapudugún, en cambio, se hace un saludo ritual. Se usan frases de tipo político-social y mensajes a los emigrantes mapuches en mapudugún. Al espectador huinca aparece como un típico baile mapuche, al mapuche le evoca el baile original del contexto rural.

Para María Huichalao estas representaciones no tienen exclusivamente un objetivo económico, sino que aparecen como manifestaciones de la presencia mapuche en Santiago, sirven para tomar fuerza del padre Ngénechen y poder soportar la vida urbana.

El grupo se presenta como "grupo de estudiantes mapuches en Santiago". No existe mediación y/o dirección de autoridades tradicionales mapuches. La representación está claramente dirigida a los huincas.

No molesta demasiado el registro audiovisual que hacen turistas y espectadores, aun cuando, éste puede ser en extremo imprudente y obsesivo. Se hace hincapié en la "mapuchidad" de la representación. Se puede pensar que el uso de hojas de canelo tiene también un rol de representación, más que ritual.

3.3.2. Pragmática:

Sólo se puede hablar de lo que, desde el punto de vista del investigador, se ha podido interpretar de las presentaciones de María Huichalao y su familia. En rigor, todo este trabajo hace parte de la pragmática del observador: no se puede hablar más que de las resonancias que estas experiencias han tenido en el imaginario del investigador. Es posible, sin embargo, detenerse en un aspecto particular y en una asociación particular realizada por quién escribe y además por algunos espectadores de un audiovisual que documenta estas presentaciones.

En el video llamó la atención la presencia de un letrero luminoso de un local de expendio de comida "chatarra", redactado en idioma inglés, que era posible divisar como fondo de una de las presentaciones de la familia. ¿ era quizás muy grande el contraste entre la manifestación de "pureza y ruralidad" del baile del choyke respecto de las connotaciones de dicho letrero ? o simplemente, ¿ llamó la atención por una asociación indirecta entre la "comercialidad" aparente del letrero y aquella sospechada en el baile mapuche presentado en la calle santiaguina?.

Es evidente que, al interior de la cultura dominante criolla chilena, el nexo entre "comercialidad" y "música" es algo muy censurable, y aún lo es más, en los ambientes universitarios, espectadores del video, el nexo entre "comercio" y "mapuche". La música de "arte" no puede declarar lo comercial de su transmisión social y aunque la experiencia práctica diga que buena parte - en realidad toda - la música socialmente consumida es, o ha tenido, contactos con lo comercial antes de difundirse socialmente, el epíteto de "comercial" basta para llenar de sospechas la legitimidad de la obra musical que se mancha con dicha característica.

El letrero ha permitido que dicha asociación de-legitimante pudiera salir a la superficie de los observadores del video. En este caso se estaba transfiriendo sobre la práctica de María Huichalao todo el peso negativo que los prejuicios ideológicos sobre las condiciones reales de la música de arte occidental tienen para los espectadores del video. Esta asociación indirecta entre un estereotipo ideológico del tipo "la música no puede ser comercial para ser verdadera y pura" y la práctica de María Huichalao, tan lejos de lo que un huinca espera de un mapuche y su música, presenta lo que se podría definir como un juicio de valor negativo sobre los nuevos usos que la cultura mapuche hace del territorio huinca. Este juicio de valor negativo

reposa, esencialmente, en la falsa conciencia que muchas veces se posee de las condiciones de existencia de la propia cultura (U. Eco. *Ibidem*, 364).

El centro discriminante ideologizado es generador de toda una serie de estereotipos sobre las culturas "otras" - basados en los estereotipos que enmascaran la propia realidad- que tienden a negar la posibilidad de cambio de dichas culturas. La experiencia directa de este cambio atenta contra el estereotipo que sobre ellas se ha construido e, indirectamente, contra el estereotipo que sobre la propia cultura se ha construido.

Es sintomático que dicho estereotipo sea más fuerte allí donde se concentran "amigos" de dicha cultura: los ambientes universitarios. Esto demostraría que el prejuicio etnocentrista puede asumir aspectos insospechados y que la real y total aceptación de una cultura "otra" pasa por cuestionar fuertemente las condiciones ideológicas en que se reproduce la propia cultura. Conocer al "otro" es esencialmente ponerse en tela de juicio.

4. ESTABILIZACIÓN FUNCIONAL Y EPIGÉNESIS.

- 4.1. Si entendemos la vida como un "modo de crecimiento particular de sistemas materiales" (A. Danchin 1977, 211) podremos asociar a ésta un "programa" que definiremos como "un conjunto organizado de instrucciones operatorias que especifican determinadas ejecuciones". O si se quiere como "posibilidades de expresión" o aún "de operación..." (Op. cit., 213).

Este programa tendría como objetivo asegurar una relativa estabilidad en las respuestas de una organización a su entorno, para ello debe ser lo bastante flexible como para incorporar las fluctuaciones más significativas, en un entorno siempre variante. Al mismo tiempo debe poseer una cierta rigidez estructural que permita conservar en el tiempo y el espacio las disposiciones que aquellas fluctuaciones han generado.

Esta combinación entre adaptación y rigidez se genera a partir de un momento "0", en el cual se producen todo tipo de reacciones más o menos equivalentes entre ellas, hasta un momento "1" o "n" en que la precisión es tal que se puede considerar que existe una reproducción correcta de una misma estructuración compleja. Es el momento en que el organismo ha generado un sistema que le asegura una estabilidad funcional con su entorno, permitiéndole prever aquellas variaciones más o menos estables.

Este sistema, que se definirá como "programa", es el que asegura respuestas similares a situaciones parecidas en padres e hijos. Es el mismo programa que asegurará una identidad entre ascendencia y descendencia genética. Este programa aseguraría la identidad de la especie, dicha identidad se generaría por la evolución diacrónica del programa.

¿Que se entenderá por evolución diacrónica del programa?

Simplemente el hecho de que el programa relaciona naturaleza y amplitud de las fluctuaciones en las respuestas al entorno. Esta evolución diacrónica del programa se confunde con la historia de la evolución de la especie y será definida como **filogenia**.

En el caso del choyke del paseo Ahumada, parece evidente que cualquier mapuche podría reconocer tal manifestación como un "choyke", es decir, existe la persistencia de trazos distintivos de la "choykidad". Lo que asegura, a nuestro juicio, dicha "choykidad" es la existencia de un programa de reproducción de trazos identitarios. Es el programa que se ha inferido en los niveles analíticos de más arriba.

Ahora bien, cuando dichas fluctuaciones se presentan con una cierta persistencia estadística, se tendrá el fenómeno biológico llamado de la **mutación**, que aparece como una variación estable del programa inicial. Si este fenómeno se reproduce sistemáticamente, llega un momento en que, después de una serie de mutaciones, un individuo posee un programa que le permite interacciones con el medio francamente diferentes a las del tipo inicial. Acá aparecería que el mismo mapuche

espectador del "choyke" urbano notará la presencia de diferencias estructurales con el "choyke" tradicional que, de todos modos, es más un proyecto de imagen, un set de relaciones, que una imagen definida.

El segundo nivel de organización biológica estará dado por una particular interacción entre la célula madre e hija. Estas interacciones de contacto, al ser incorporadas en el programa, generan los primeros organismos pluricelulares: corresponden a un proceso de especialización y diferenciación celular, de crecimiento del individuo.

En este caso, el programa asegurará la identidad del individuo, y se hablará de una **ontogénesis**. Allí no corresponderá hablar de mutaciones, pues las fluctuaciones aleatorias no serán incorporadas al programa general. Las instrucciones se referirán al desarrollo diacrónico del individuo.

En el caso específico que se trata, los distintos choykes que ejecuta la familia Huichalao en Santiago deberán adecuarse a un "modelo" de choyke que posee dicha familia; cada versión será sin embargo diferente de la anterior y de la sucesiva. Esta identidad-diferencia de los choykes de la familia Huichalao constituirán lo que se llamará proceso ontogénico identitario de la "mapuchidad" de la familia Huichalao. Debemos señalar que lo mismo ocurrirá con los choykes que efectúa una comunidad "x" en el área rural, al mismo tiempo que definen una identidad parcial, coyuntural, definen una identidad de la comunidad: el "choyke" comunitario como modelo más general.

A partir de un cierto nivel de complejidad debe aparecer un proceso que permita a cada individuo integrar el mayor número posible de interacciones con el exterior y hacerlo de forma estable, asegurando, no obstante, un equilibrio estructural. Este fenómeno de modificación, ligado a un comportamiento homeostático, será definido como **epigénesis** (H. Maturana 1992, 45).

La epigénesis asegura la estabilidad funcional de un organismo complejo en interacción cambiante con su entorno, permite producir respuestas nuevas y modificar, auto-recursivamente, el programa inicial o, al menos, las respuestas de la estructura filogenética, más rígida. Respecto del caso analizado, podemos pensar en la existencia de un mecanismo de permanencia en el cambio que caracterice las manifestaciones musicales de los mapuches urbanos. Es la historia de la relación de un organismo con su medio y de las modificaciones que ambos experimentan.

Se puede pensar que, visto que los mapuches consultados, tanto rurales como urbanos, continúan reconociendo la "mapuchidad" de tal manifestación, ésta no dependa sólo de la externación de una estructura lingüística más o menos rígida -aspecto filogenético-, ni tanto menos de las adecuaciones concretas de la familia Huichalao -ontogenia-, pues en ese caso hablarían de la "huichalidad" de ese choyke, sino que exista un proceso más amplio que permita la reproducción de trazos identitarios en el choyke del paseo Ahumada, en forma relativamente autónoma de los trazos concretos que éste asuma.

Este proceso, que se define acá como epigenético, permite una estabilización funcional de una cultura respecto de su entorno. Esto quizás es posible porque la discriminación y la distinción que permiten a cada mapuche conocer el choyke del paseo Ahumada ponen más hincapié en sus aspectos relacionales que en la magnitud cuantitativa de cada uno de sus trazos distintivos. Aún más, se puede conjeturar una cierta permanencia en la capacidad de distinción de los trazos: se representa un fenómeno sobre la base de aquellas características más habituales y no sobre la base de aquellas innovaciones o trazos jamás antes manifestados.

La epigénesis señala que en el encuentro de una organización con su medio se modifican ambos y que además esta relación está determinada por la historia de los encuentros anteriores.

La tripartición filogénesis, ontogénesis y epigénesis describe los mecanismos identitarios y homeostáticos de una especie, de un individuo y de un sistema, respectivamente. Describen asimismo mecanismos de equilibrio funcional en las adaptaciones a un entorno, a todo aquello con lo cual la especie, el individuo y el sistema están en contacto.

La evolución de la identidad se presenta acá como un proceso estocástico en el cual los "alea" de la relación con el entorno son filtrados o seleccionados por mecanismos estructurales de fijación identitaria. (G. Bateson 1979, 131).

Permite comprender el parentesco entre entes simples y procesos de mayor rigidez estructural con aquellos organismos más complejos, y con un cierto grado de indeterminación estructural.

Así como un zorro pertenece a la especie de los zorros, al igual que su prole, y en forma relativamente independiente de la magnitud cuantitativa de sus trazos característicos, creemos posible afirmar que el choyke del paseo Ahumada pertenece a la especie de los choykes, no obstante que un análisis meramente descriptivo - como son habituales en cierta musicología- pueda relevar la total diversidad de ambas manifestaciones.

El zorro, en su diario accionar, no se comportará siempre de forma idéntica; asimismo el baile del choyke, cada vez que sea representado por la familia Huichalao será un poco diferente. Pero el zorro y cada choyke del caso comentado, estarán definiendo simultáneamente una identidad coyuntural, de modelo abstracto y sistémica.

Será el proceso epigenético el que asegurará la reproducción de la "choykidad" y más adelante la "mapuchidad", como anclaje de diferentes momentos identitarios. Esta estabilidad funcional de una cultura asegura la reproducción de la misma en la riqueza del proceso comunicativo, así como crea y recrea el sistema significativo que define dicha cultura.

La polaridad entre permanencia y cambio que los procesos identitarios biológicos presentan permite usar dichos procesos como una metáfora para describir los mecanismos de identidad de las especies musicales, sus sistemas homeostáticos y sus mutaciones.

Un **choyke purrún** existe como posibilidad, como programa de relación entre trazos característicos del género: todo choyke purrún es reconocido como tal, a partir de sus características morfológicas y simbólicas. Este baile, así como todas las manifestaciones de la vida musical mapuche, está en relación con un entorno estructural, funcional y simbólico en constante cambio.

BIBLIOGRAFÍA

- Bateson, Gregory: "Los grandes procesos estocásticos" en **Espíritu y naturaleza** Amorrortu editores, 1990, Buenos Aires (1a. edición inglesa 1979).
- Bengoa, José: "Sociedad criolla, sociedad indígena y mestizaje" en **Proposiciones**, N° 12, 1986, Santiago.
- Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y XX), Ediciones Sur, Colección Estudios Históricos, 1987, Santiago.
- Blacking, John: "Music in Society and Culture" en **How Musical is Man ?**, Editorial. The University of Washington Press, 1973, Seattle,
- Briones de Lanata, Claudia: " Resistencia y consentimiento en la identidad étnica de los mapuches urbanos" en **Sociedad y cultura mapuche: el cambio y la resistencia cultural**, Editorial. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias y sociedad mapuche Lonko Kilapán, 1992, Temuco.
- Calabrese, Omar y Mucci, Egidio: **Guía a la semiótica**, Editorial. Sansoni Università, 1975, Florencia.
- Chomski, Noam: **Sintáctica y semántica en la gramática generativa**, Editorial. Siglo XXI, 1990, México, (1a Editorial. inglesa 1972).

- Danchin, Antoine: "Estabilización funcional y epigenesis" en *La identidad*, C. Levi-Strauss (Editorial), Petrel editores, 1981, Barcelona, (1a. Editorial. francesa 1977).
- Eco, Umberto: *Trattato di semiotica generale*, Editorial. Bompiani, 1975, Milán.
- García Canclini, Nestor: "La puesta en escena de lo popular" en *Culturas híbridas, estrategias para salir de la modernidad*, Editorial. Grijalbo, 1990, México.
- González, Ernesto: "Vigencias de Instrumentos musicales mapuches" en *Revista musical chilena*, año XL, julio - diciembre 1986, N° 166, Santiago.
- Grebe, María Ester: "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico" en *Revista musical chilena*, año XXVII, julio-diciembre 1973, N° 123-124, Santiago.
- "Instrumentos musicales precolombinos de Chile" en, año XXVIII, octubre-diciembre 1974, N° 128, Santiago.
- "Cosmovisión del mundo mapuche. Aspectos antropológico-sociales" en *Las culturas de América en la época del descubrimiento*, Editorial. Comisión nacional para la celebración del quinto centenario, col. cultura hispánica, 1985, Madrid.
- Hall, Edward T.: *Más allá de la cultura*, Editorial. G. Gili, 1978, Barcelona, (1a. Editorial inglesa 1976).
- La dimensión cacheé*, Editorial du Seuil, 1979, París, (1a. Editorial. inglesa 1966).
- Kilaleo, Fernando: "Mapuche urbano" en *Feley kam felelay, revista de producción mapuche*, N° 3, s/f, 1992, Santiago.
- Martínez Ulloa, Jorge: "Texto, contexto y pretexto en la práctica socio-musical de comunidades mapuches urbanas de Santiago de Chile", ponencia presentada a las X jornadas argentinas de musicología, agosto de 1992, Buenos Aires (en publicación).
- Maturana, Humberto y Mpodozis, Jorge: *Origen de las especies por medio de la deriva natural*, Editorial. Museo de Historia Natural, Dirección Nacional de Bibliotecas y Museos, 1992, Santiago.
- Merino, Luis: "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez y Bascañán" en *Revista musical chilena*, año XXVIII, octubre- diciembre 1974, n, 128, Santiago.
- Pérez de Arce, José: "Cronología de los instrumentos sonoros del área extremo sur andina" en *Revista musical chilena*, año XL, julio - diciembre 1986, N° 166, Santiago.
- Seeger, Charles: "The musicological juncture: 1976" en *Ethnomusicology* 21, N° 2, mayo 1977, Michigan.
- Shaffer, Murray: *Il paesaggio sonoro*, Editorial. Ricordi-Unicopli, 1985, Milán, (1ª. Edición inglesa 1980).

APÉNDICE 1

Choyke purún	
<p> Tripaleymi, tripaleymi choyke yem kay. Müna kumelkaymi tami pürun eymi kay. Nengenküleymi, nengenküleymi tami lonko Elalkaymi, elalkaymi eymi kay. Tami n'amun' müna kümelkay Tami lonko müna kümelkay Puruleymi, puruleymi choyke yem kay, choyke yem kay Elalkaymi, elalkaymi tami pürun choyke yem kay Elalkay, elalkay Amutuan ta inche kay choyke reke. Amutuan, tripatuan, tripatuan choyke reke... </p>	<p> Ya estás partiendo, choyke Estás trayendo (afuera) tu danza muy bien. mueve, mueve, como un choyke. tu cabeza Lo estás haciendo muy bien!!! tus pies se mueven muy bien tu cabeza se mueve muy bien Estás danzando choyke. Estás haciendo muy bien tu danza Está saliendo todo muy bien. Volveré a casa de nuevo, como un choyke Volveré a casa de nuevo, estoy partiendo ahora, como un choyke.... </p>