

La representación de la espiritualidad mapuche en la música popular: el caso de Anklaje¹

Javier Silva-Zurita

Universidad de Los Lagos
javier.silva@ulagos.cl

Ignacio Soto-Silva

Departamento de Humanidades y Artes
Universidad de Los Lagos
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras
ignacio.soto@ulagos.cl

Leonardo Díaz-Collao

Universidad Alberto Hurtado
ladiaz@uahurtado.cl

Resumen

Anklaje es un grupo de música popular formado en la ciudad de Castro en la Isla Grande de Chiloé, en el sur de Chile, cuyo trabajo creativo se caracteriza por la utilización de elementos musicales y discursivos vinculados al pueblo mapuche williche. En el presente artículo discutimos la forma en que Anklaje representa la espiritualidad mapuche en su música, analizando las interacciones entre territorio, identidad y espiritualidad que llevan a la articulación de un proceso creativo particular. De esta forma, examinamos los discursos de los miembros de la banda, quienes caracterizan dos formas de concebir las prácticas musicales: una que vincula la música con la expresión de lo racional, y otra, con la experiencia espiritual. Los resultados nos muestran cómo un constructo de territorio modela una visión de espiritualidad, encausando una práctica representacional que apela a la mediación entre lo cotidiano y lo sagrado.

Palabras clave: etnomusicología, representación, mapuche, williche, Chiloé.

The Representation of Mapuche Spirituality in Popular Music: The Case of Anklaje

Abstract

Anklaje is a popular music group founded in the city of Castro in Chiloé Island, in southern Chile, whose creative work is characterized by the use of musical elements linked to the Mapuche Willliche people. In this article, we discuss how Anklaje represents Mapuche spirituality in its music, analyzing the interactions among territory, identity, and spirituality that articulate a particular creative process. We examine the band members' discourses

1. Este trabajo fue financiado por el proyecto Fondecyt 11190505 y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NSC2022_016).

which characterize two ways of conceiving music practices, one linked to music as a rational expression and another as a spiritual experience. The results show how a construct of territory shapes a vision of spirituality, driving a representational practice based on the mediation between secular and sacred elements.

Keywords: Ethnomusicology, Representation, Mapuche, Williche, Chiloé.

Introducción

En el contexto de un festival cultural, se observa sobre un escenario a un presentador que, en francés, indica que la siguiente intervención estará a cargo de una agrupación proveniente de la isla de Chiloé, al sur de Chile. Suben al escenario un pianista, un percusionista y una cantante. Ella, con un atuendo mapuche, se localiza al centro. El pianista toca en un sintetizador una secuencia de cinco notas que evocan un contrabajo, mientras el percusionista lo acompaña con toques esporádicos de udu y otras percusiones. La cantante interviene y recita en castellano:

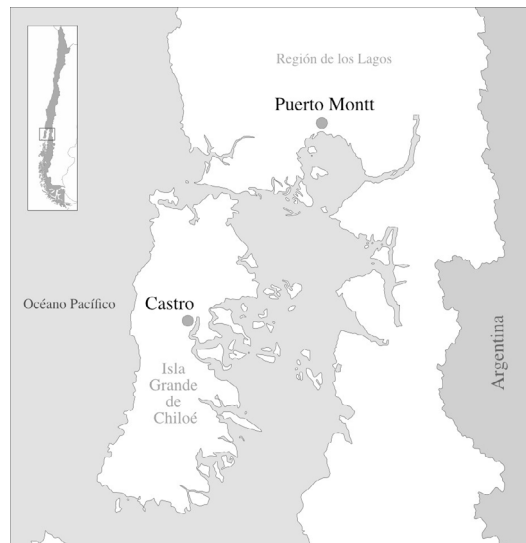
La mujer enferma dice: "todos juntos huiremos hasta el sur,
llegaremos más arriba de la luna,
ya solo me quedan pocos remedios,
allí está la esperanza, la sanación".

Una acompañante, también sobre el escenario, declama el texto, ahora en francés. El pianista interpreta una serie de notas de carácter ambiental que parecen improvisadas; la cantante acompaña con sonidos eólicos ejecutados en una flauta longitudinal. Al dejar el instrumento en una mesa, la vocalista comienza su canto en mapudungún; la melodía suena mapuche, pareciera tener *wünül*.²

La canción referida se titula "Canto al sol" y forma parte del disco *Wiyil Tukun Pu Püllü* (*Encaminados por los espíritus*) publicado en 2014 por Anklaje, y la descripción corresponde a una presentación realizada por dicha agrupación en el festival de cine de Douarnenez en Francia.³ Conformada por Neddriel Muñoz Millalonco, Marco Garrido López y Claudio Pérez Llaiquel, Anklaje es una agrupación musical fundada en 2010 en la ciudad de Castro en la isla de Chiloé (ver Mapa 1). En su sitio web de SoundCloud, la banda se describe como una agrupación que incorpora el "canto en lengua originaria" y diversos elementos "provenientes de distintas latitudes", en una propuesta que brinda "tratamientos estéticos" variados "en cuanto a formas, estilos y timbres" (Anklaje s.f). Anklaje ha editado tres discos: el ya mencionado *Wiyil Tukun Pu Püllü* en 2014, *Pu Pichikeche Ülkantulelu Lonkontukungekey Ta Williche Dunggu* (*Los niños aprenden cantando la lengua williche*) en 2017, y *We Newen* (*Energía nueva*) en 2019. Además, ha participado en diversos festivales en España, Argentina, Francia y Chile. Dentro de estas actividades, cabe destacar por su importancia a nivel nacional, el segundo lugar obtenido en el concurso de composición musical Luis Advis 2020, en la línea de música con raíz folclórica, el cual fue organizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

2. Javier Silva-Zurita (2017, 102-103) discute en detalle cómo el término *wünül* es utilizado de manera consistente por cultores mapuche para señalar elementos musicales considerados parte de la tradición. Su significado refiere a algo que se mueve de manera ondulada y puede traducirse al castellano como "melodía mapuche" o "sonido mapuche".

3. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gALrxT6CRR8> Acceso: 30 de noviembre de 2021.



Mapa 1 / Ubicación de la ciudad de Castro en la isla de Chiloé.

El presente artículo tiene como objetivo analizar las formas en que el grupo Anklaje representa la espiritualidad mapuche en su música, atendiendo a las dimensiones discursivas y musicales de dicha representación. Sobre lo discursivo, nos enfocaremos en las metáforas⁴ utilizadas por los miembros de Anklaje para referirse a la naturaleza, al territorio, al mundo espiritual y a la música en general. En cuanto a lo musical, lo abordaremos considerando los aspectos sonoro-musicales y performativos de la banda, prestando atención especial a ciertas decisiones estéticas adoptadas en sus trabajos. Con esto pretendemos identificar prácticas representacionales particulares de esta agrupación, las cuales podrían dar luces sobre dinámicas similares en los procesos creativos de otros artistas que aluden a imaginarios espirituales relacionados con lo mapuche.⁵

Cuando hablamos de lo mapuche, nos referimos al amplio constructo asociado con esta cultura, el cual excede su dimensión tradicional e incluye, en algunos casos, estereotipos sociales y prácticas urbanas. De manera similar, con espiritualidad mapuche nos referimos a la noción –a veces ambigua y flexible– que aglutina una serie de ideas y creencias vinculadas con la cosmología de este pueblo originario, pero que, en general, no son elaboradas por sus especialistas ceremoniales –como lo son la *machi*, el *ngénpin* y el *kimche*, entre otros–, ni se producen o reproducen necesariamente en su práctica ritual.

Jean-Paul Sarrazin (2008, 77-78) menciona que las visiones religiosas y espirituales asociadas a lo indígena son, por lo general, valoradas de manera positiva, siendo incorporadas en los discursos neindigenistas que buscan la revitalización de estas culturas. El autor comenta que lo “religioso-espiritual” propio de estas culturas se encuentra en diálogo con los códigos

4. Utilizamos el término metáfora en el sentido adoptado por Timothy Rice (2003, 163), quien lo entiende como “creencias sobre la naturaleza fundamental de la música [...] que pasan a conformar la base de los discursos sobre música”.

5. Rupert Till (2010, 170) sostiene que, debido a que la música y la cultura popular han ingresado al campo de lo religioso, el empleo de metodologías y categorías desarrolladas para el estudio de las religiones puede revelar patrones, prácticas y estructuras que de otro modo resultarían incomprensibles. Según Robin Sylvan (1998, 4), en diversas subculturas musicales se observa el íntimo y perdurable vínculo entre religión y música, por lo que el autor llega a afirmar que “la religión y Dios no están muertos, sino que muy vivos y sanos y bailando al ritmo de la música popular”.

de Occidente, posibilitando la emergencia de "reinterpretaciones 'espiritualizantes' de lo indígena" que provienen de las mismas comunidades o de actores externos (Sarrazin 2008, 77). Así, la espiritualidad mapuche la entendemos como un conjunto de elaboraciones recientes que aluden a deidades o espíritus del mundo mapuche, y que, al mismo tiempo, pueden presentar rasgos propios de interpretaciones panindigenistas. Este modo de abordar la noción recién esbozada se aproxima, en tres sentidos, al modo en que Sarrazin (2008, 80) comprende la "espiritualidad indígena": (1) no es un concepto analítico que busque estudiar la espiritualidad de los pueblos indígenas, sino uno que emerge debido al lenguaje que los actores emplean; (2) no pretende abarcar aspectos cosmológicos y rituales, ya que los actores no manifiestan un vínculo pertinente con dichas dimensiones; y (3) presenta ciertos rasgos panindigenistas, ya que se suele hacer alusión a las distintas culturas indígenas sin distinciones, o agrupándolas bajo ciertos preceptos generales.

Son variadas las categorías empleadas por la literatura académica para englobar el conjunto de agentes, prácticas, discursos y ontologías asociadas a lo sagrado mapuche. Por ejemplo, se ha utilizado la categoría "cosmovisión" para referirse al cosmos y "seres sobrenaturales" mapuche (Grebe, Pacheco y Segura 1972), "religiosidad" para reflexionar sobre la identidad religiosa mapuche (Foerster 1993), "religión" –aunque no en el sentido occidental– para referirse "al conjunto total de creencias y prácticas espirituales de los mapuche", y "espiritualidad" para aludir a "las prácticas indígenas que involucran una relación experiencial entre las personas, la naturaleza, espíritus y deidades" (Bacigalupo 1997, 173). No obstante, como hemos aclarado, en el presente texto en ningún caso pretendemos abordar aspectos de la cosmología mapuche, sino la representación musical de una espiritualidad mapuche articulada por las visiones de los miembros de un grupo de música popular de la isla de Chiloé.

Como respuesta a lo anterior es que hemos decidido utilizar en nuestro artículo una definición operativa de espiritualidad, la que enfatiza una noción construida con ideas recientes que pueden referirse a espíritus u otras entidades no-humanas del mundo mapuche, pero que, igualmente, pueden ser comprendidas como elaboraciones generales de tipo panindigenista. Además, en el discurso de los integrantes de Anklaje abunda el término espiritual, y no el de religión o religiosidad. Sin embargo, somos conscientes de que algunas de las dimensiones que estamos considerando en nuestro estudio han sido abordadas por la investigación musical sin mayor distinción, a través del uso de las categorías de religión, religiosidad y espiritualidad, entre otras.⁶

Para abordar la forma en la que el imaginario espiritual mapuche se manifiesta en el trabajo musical de Anklaje, utilizaremos el modelo propuesto por Philip Bohlman (2005, 205-209), quien plantea que la música posee la capacidad de representarse a sí misma, así como de representar elementos que van más allá de lo sonoro. Como será discutido en detalle, Bohlman (2005, 208) argumenta que uno de los desafíos de la etnomusicología es generar explicaciones o metalenguajes que den cuenta de la naturaleza representacional de la música, abordando las

6. Aportaciones pertenecientes al campo de la psicología reconocen que no existe acuerdo sobre los significados de religiosidad y espiritualidad, y que ambos términos suelen aparecer estrechamente conectados. Sin embargo, dichas revisiones establecen ciertas diferencias: si religiosidad puede emplearse para referir a las relaciones con una doctrina o tradición sobre lo divino, la espiritualidad se vincula más bien con la búsqueda de la trascendencia, del propósito, del significado de la existencia (Fuentes 2018; Wong, Rew y Slaikeu 2006). Por otra parte, según Sarrazin (2018, 80), "la comunidad académica no tiene en la 'religión' una categoría analítica unificada"; dada la diversidad de definiciones, el autor sugiere explicitar las características específicas a las que se aluden en un determinado contexto.

formas y mecanismos particulares que subyacen en las prácticas musicales. Consideramos que la puesta en escena descrita al inicio de este texto es un buen ejemplo del vínculo entre ciertos rasgos estéticos de Anklaje y elementos de lo que hemos denominado espiritualidad mapuche, conformando una práctica representacional. Allí observamos una *performance* que podría entenderse como la reinterpretación espiritualizante de lo indígena señalada por Sarrazin (2008), ya que se aprecia una serie de elementos vinculados con la espiritualidad mapuche que dialogan con códigos más globales: observamos una escenificación que nos transmite un cierto grado de introspección (atendiendo a que la canción posee un título en lengua mapuche que apela explícitamente a lo espiritual) y conexión con la naturaleza (a través de la utilización de recursos musicales como los eólicos que imitan al viento); observamos una corporalidad y caracterización –por parte de la cantante, principalmente– que nos sugiere cierta ritualidad; observamos la integración de la lengua castellana con la lengua mapuche, así como la incorporación de instrumentos y sonoridades asociados a lo global, como el udu y el sintetizador.

Consideramos que los saberes asociados a la práctica musical de Anklaje responden a modos distintos de generar conocimiento, lo que se relaciona con la noción de ecología de saberes de Santos (2009). El autor plantea que frente a un modo rígido de generar conocimientos –propio de la academia–, existen formas alternativas de saberes que surgen desde los mundos tradicionales, el arte y las periferias. En el caso de Anklaje, queremos conocer cómo experimentan la práctica de la música. Apuntamos a saberes sensibles, que no representan –necesariamente– los parámetros con los cuales la academia caracteriza a las prácticas musicales mapuche, ni a la música popular. Esta vivencia particular de la música, que discutimos a través del modelo de Bohlman (2005) por su operatividad, nos permite explicar la forma en la cual los integrantes de la banda se vinculan con el entorno que habitan. Así, no esperamos profundizar en una matriz interpretativa sobre la experiencia creativa de Anklaje, sino más bien relevar los saberes sensibles que subyacen a sus prácticas.

Las sonoridades asociadas al entorno natural en la música de Anklaje son un aspecto al que pondremos especial atención, considerando que se ha reportado con anterioridad el uso de alusiones a la naturaleza como un elemento importante en los discursos identitarios de músicos de la región de Los Lagos. Por ejemplo, Waldo Garrido, Dan Bendrups y Philip Hayward (2018, 60) vinculan aquellas alusiones a la naturaleza con una conciencia ecológica que se visibilizó en las movilizaciones sociales derivadas de la proliferación de la marea roja en 2016.⁷ Por su parte, Soto-Silva et al. (2021) distinguen el uso de la mimesis musical en alusión a elementos de la naturaleza en los trabajos creativos de grupos de música popular de la región como un mecanismo de identificación étnica y de vinculación con el territorio que habitan. En dicho artículo estudian el caso de Armazón, agrupación musical de la cual Neddriel Muñoz y Marco Garrido fueron miembros. Los autores analizaron la canción “Traweli campana” (“Tocan las campanas”), en la cual identificaron algunos procesos de mimesis musical tales como la imitación del viento o del bosque a través de recursos técnicos de la flauta travesa, tales como sonidos eólicos, *frullato* y *jet whistle*. Como veremos más adelante, los miembros de Anklaje reportan un vínculo cercano con la naturaleza y en sus relatos reafirman algunos aspectos asociados a la conciencia ecológica que mencionan Garrido, Bendrups y Hayward (2018).

7. Dichas movilizaciones se produjeron debido a una crisis económica que se desencadenó por la presencia de la marea roja en la isla, lo que tuvo un impacto profundo en la industria acuícola de Chiloé. La marea roja corresponde a una serie de microalgas que desprenden toxinas nocivas para el humano.

Desde el punto de vista metodológico, hemos realizado un estudio cualitativo que inicia su recolección de datos a partir de un sondeo en redes sociales y canales de divulgación digital, tales como Facebook, YouTube y SoundCloud, entre otros, el cual nos permitió identificar un *corpus* de información que da cuenta de los discursos y objetivos de la agrupación. A partir de aquello, realizamos una serie de entrevistas y conversaciones, primero con Neddriel Muñoz y luego de manera conjunta con Marco Garrido y Claudio Pérez. Debido a las condiciones derivadas de la pandemia de Covid-19, nuestro contacto con Neddriel, Marco y Claudio se realizó a través de medios de comunicación que permiten una interacción en tiempo real y otras de manera asincrónica, entre ellos, llamadas telefónicas tradicionales, videollamadas y mensajería vía WhatsApp, Facebook Messenger y correos electrónicos.

Dhirjan Murthy (2011, 159) señala que la etnografía digital se caracteriza por métodos de recolección de datos intermediados por tecnologías digitales como las mencionadas con anterioridad. Considerando que nuestro trabajo incorpora solo de manera tangencial dicho componente, y basados en lo señalado por Díaz-Collao y Soto-Silva (2021, 19), este estudio puede definirse como una investigación cualitativa con componentes o perspectiva etnográfica.

Además de la ya mencionada comunicación personal que entablamos con los miembros de Anklaje, recopilamos videos de presentaciones, descripciones de la banda presentes en sitios web, entrevistas contenidas en medios digitales, publicaciones académicas y su producción discográfica. La variedad de fuentes nos demandó utilizar un análisis de la información que nos permitiera cruzar las distintas referencias. Optamos por codificar las distintas interacciones a través del mecanismo propuesto por Anselm Strauss y Juliet Corbin (2016), que en nuestro caso se llevó a cabo con la asistencia del *software* de análisis de información cualitativa ATLAS.ti.

A continuación, discutiremos cómo las prácticas representacionales ocurren en la música de manera general, para luego abordar las interacciones entre identidad, territorio y espiritualidad que observamos en el caso de Anklaje. Lo anterior tiene por objeto establecer un marco referencial para la última sección de nuestro trabajo, en la cual discutiremos la forma en que la espiritualidad mapuche se representa en el trabajo creativo de Anklaje.

Representación y prácticas creativas en la música

El concepto de "música absoluta" aparece a inicios del siglo XIX en el contexto de la música de concierto europea, articulando una línea de ideas trazables desde el Renacimiento que plantean que una obra musical puede ser autónoma y orgánica, en el sentido de que no necesita elementos ajenos al sonido y estructura formal para producir ciertos afectos en sus audiencias. Dicho concepto emerge dentro de un proceso de "idealización de la música instrumental", en contraposición a la música "descriptiva" y "programática", que hacen alusiones sonoras y/o textuales a elementos sociales (Burkholder, Grout y Palisca 2014, 595). Sin entrar a discutir su pertinencia, la noción de que la cualidad sonora de una música es capaz –por sí sola– de producir un efecto en las personas, es un argumento que a menudo podemos observar en las conversaciones informales de conocedores y neófitos de la música. Dentro de la tradición occidental, es interesante ver que esta disyuntiva entre lo absoluto y lo alusivo se remonta a la Antigua Grecia. Una de las primeras menciones sobre la capacidad de la música de afectar a las personas de manera autónoma se observa en una de las visiones sobre la doctrina del

ethos, la cual plantea que las características armónicas, rítmicas y métricas de una pieza musical poseen la capacidad de producir y manipular el carácter y las emociones. Desde otra perspectiva, la visión platónica del *ethos* argumenta que los efectos y afectos de la música están vinculados a la mimesis, entendida como la capacidad que tiene una cierta ordenación musical de referenciar, por medio de la imitación, “cosas” del mundo y a la esencia de “la vida misma” (Mathiesen 1984, 264-267).

Estas dos dimensiones de la música, una ligada a nociones de lo autónomo y otra a lo alusivo, son abordadas en profundidad por Philip Bohlman (2005), quien señala que la música presenta una “paradoja representacional”: los etnomusicólogos entienden que la música representa algo que va más allá de la música misma, pero para que la música pueda representar algo más allá, primero debe ser capaz de representarse a sí misma. Así, Bohlman (2005, 205-207) argumenta que la etnomusicología percibe la “música como representación”, y que los conceptos y métodos utilizados por la disciplina se abocan a desarrollar explicaciones sobre cómo dichas representaciones ocurren. De esta forma, Bohlman (2005, 207-208) prosigue, se crea una serie de metalenguajes representacionales donde cada uno posee el potencial de reflejar de manera particular ciertos rasgos específicos de la música. Estos metalenguajes, como transcripciones, relatos de ciertas prácticas y documentación en video, entre otros, por sí solos tienden a ser inadecuados y no logran transmitir la “compleja naturaleza representacional de la música”, por lo que es necesario elaborar el mayor número posible de estas explicaciones con el objeto de permitir a los cultores y estudiosos comunicar de mejor manera aspectos de la “mismidad”⁸ y “alteridad”⁹ de una música (Bohlman 2005, 207-208).

Las nociones de mismidad y alteridad, entendidas en este contexto como aquello propio de la “música representando música” y de la “música representando más allá de la música” respectivamente, son fundamentales para entender el modelo planteado por Bohlman (2005, 210) que busca explicar el qué y el cómo la música representa. Por un lado, dicho modelo señala que existen diez formas en que la música representa, de las cuales cinco están asociadas a la mismidad y cinco a la alteridad. Tal como se observa en la Tabla 1, estas formas de representación musical forman pares que tensionan la relación entre lo mismo y lo otro, aquello que representa lo que es para luego proyectarse y representar algo más. Por otro lado, cada práctica representacional posee tres niveles de representación, donde podemos distinguir al objeto que se representa, el proceso de cómo se articula dicha representación, así como las ontologías musicales involucradas (ver Tabla 2).

Grupo 1-Lo mismo	Grupo 2-Lo otro
Música representando música	Música representando más allá de la música
1. Sonido 2. Signo 3. Estructura 4. Secular/cotidiano 5. Identidad propia	1. Silencio 2. Narración 3. Sentidos 4. Sagrado 5. Poder

Tabla 1 / Diez formas en que la música representa (Bohlman 2005, 210).

8. Traducción propia del término inglés *selfness* utilizado por Bohlman (2005).

9. Traducción propia del término inglés *otherness* utilizado por Bohlman (2005).

	Cada práctica representacional	Ejemplo
Nivel 1	Contiene un objeto que es representado por la música	<ul style="list-style-type: none"> - Una estructura formal - Un ítem musical - Una historia - Una identidad cultural
Nivel 2	Posee un proceso implícito que nos señala cómo se produce dicha representación	<ul style="list-style-type: none"> - Estimulando los sentidos - Creando convenciones para organizar los sonidos - Entregando el poder a quienes poseen las tecnologías para representar - Asociando un ítem musical con algún elemento social
Nivel 3	Nos permite identificar ontologías específicas, que nos dan luces sobre cómo las representaciones generan entendimientos sobre la música	<ul style="list-style-type: none"> - Articulación de conceptos sobre música - Entendimientos sobre la calidad de objeto y sujeto de la música - Elaboración de metalenguajes para explicar un fenómeno musical

Tabla 2 / Tres niveles en la representación musical. Esquema realizado por los autores con la información y ejemplos de Bohlman (2005, 210) complementado con ejemplos propios.

Como ya hemos mencionado, el objetivo de este artículo es discutir las formas en que Anklaje representa la espiritualidad mapuche en su música, considerando aspectos discursivos y musicales. Más adelante examinaremos la manera en que dicha representación se materializa en las prácticas creativas de Anklaje, abordando cómo las interacciones que se producen en los ensayos son fundamentales para que esto ocurra. Cabe mencionar que no buscamos abordar en detalle el proceso creativo particular de esta banda, ya que creemos que aquello no es posible dentro del marco de esta investigación,¹⁰ pero es necesario discutir ciertos aspectos de la concepción de los procesos creativos en la música para luego relacionarlas al caso en estudio.

Al respecto, Emily Payne (2016, 326) explica que los estudios musicológicos sobre los procesos creativos han ido enfocándose de manera paulatina en el “mundo real”, dejando de lado la concepción de la creatividad musical como un acto aislado, autosuficiente y exclusivo del compositor, y entendiéndolo más bien como “un proceso complejo que es social y culturalmente situado”. Parte de esto se ha visto reflejado en estudios que desmitifican los momentos “eureka”, vinculando la creatividad a instancias que son producto de un conocimiento experto forjado en periodos extensos, más que a la visión romántica de la “revelación” (Payne 2016, 329).

En su investigación, Payne (2016) nos muestra cómo los elementos creativos de una pieza musical también surgen en los ensayos, incluso en aquellos contextos más prescriptivos como lo son la música de concierto, que tiende a enfocarse en los elementos anotados en una partitura. Dicho vuelco al “mundo real” también se puede observar en otras disciplinas como el psicoanálisis, que abandona la idea de la creatividad musical como algo ligado en

10. Basado en lo expuesto en Donin y Traube (2016) y Payne (2016) sobre el estudio de la creatividad musical, es claro que una discusión en detalle sobre el proceso creativo de Anklaje requiere una investigación distinta a la que hemos desarrollado, así como un reporte de resultados centrado en dicho tema.

exclusiva a la resolución de “conflictos inconscientes” y a elementos sonoros con significados intrínsecos. Ahora el foco está puesto en comprender la creatividad como un proceso subjetivo de “experiencia, cognición y comunicación humana”, el que presenta un “desarrollo de significancias” basado en formas y estructuras sonoras, pero también en “valores simbólicos particulares” (Hagman 2005, 98).

La música de Anklaje puede entenderse, en parte, como elementos sonoros y performativos que responden a ciertos discursos o metáforas sobre la música, el arte, la creación, el territorio, lo espiritual y la identidad williche,¹¹ entre otros aspectos. En relación con esto último, reconocemos dos vectores que articulan dichas metáforas. El primero tiene relación con los relatos identitarios de Anklaje, en los cuales observamos una narrativa que posiciona al espacio que habitan como eje articulador de una serie de percepciones sobre el territorio, lo indígena y lo espiritual. El segundo se vincula a los relatos sobre música, en los cuales advertimos nociones integradoras que la conectan con otras artes y la espiritualidad, asunto que es clave en la configuración de las prácticas creativas de la banda.

Identidad, territorio y espiritualidad

Los discursos identitarios de los miembros de Anklaje quedan en evidencia a través de relatos que incorporan una serie de aspectos asociados al territorio, que se articulan desde un sentido de pertenencia al lugar geográfico que habitan y a los constructos vinculados a este. Quintriqueo et al. (2021, 2) mencionan que “para el mapuche el territorio hace referencia al espacio físico-geográfico, sociocultural y espiritual-inmaterial en el cual se desarrolla la vida”. Por esta razón, la pertenencia territorial es un aspecto clave para modelar las identidades de los músicos urbanos que se vinculan al mundo mapuche, pues su forma de comprender dicho nexo apela a un conocimiento que tendría su origen en nociones sobre el territorio y la naturaleza asociadas con este pueblo. En relación a esto, Soto-Silva et al. (2021, 81-82, 87-88) señalan que en la escena de la música popular de la región de Los Lagos existen proyectos identitarios articulados bajo esta noción de territorio, donde se observa lo señalado por Talcott Parsons (1975, 65) sobre la generación de símbolos asociados a elementos locales que adquieren un significado debido a su singularidad dentro de contextos más amplios. En este caso, lo singular del territorio se refiere a su cualidad insular, natural y étnica; el territorio es un elemento que articula los saberes asociados a estas singularidades, por cuanto desde este espacio geográfico, con atributos tanto empíricos como construidos, emergen identidades vinculadas a las distintas dimensiones del espacio en el cual habitan las comunidades.

La narrativa identitaria de Anklaje apunta a la puesta en valor de los pueblos originarios que habitan o habitaron el territorio chilote, así como a algunas características de la insularidad como lo es el vínculo con la geografía rural y el mar. Chiloé corresponde a un icónico lugar de Chile, con un rico imaginario que ha permeado a gran parte del país, siendo considerada su música, bailes e historias como parte importante del folclore chileno. Así, cuando hablamos sobre lo chilote nos referimos, principalmente, a aquel constructo de límites difusos, al que se suele vincular con lo folclórico. Las características geográficas e históricas del territorio

11. Los williche corresponden al subgrupo del pueblo mapuche vinculado a la *Fütawillimapu*, un territorio de límites difusos generalmente ubicado en las regiones de Los Ríos y Los Lagos. Así, la identidad williche la entendemos como los aspectos culturales distintivos asociados a este pueblo.

facilitan la integración de un discurso identitario que apunta a las influencias williche, chonas¹² y chilotas de quienes habitan el espacio y, por ende, de los miembros de la banda y la banda misma. Neddiel Muñoz nos cuenta cómo define su identidad territorial:

Yo soy chilota, mapuche williche, porque los williche igual somos mapuche. Ahora también tengo mi parte chona, digamos. Como yo le digo, yo tengo mucha sangre chona [...] pero somos mapuche williche. Nosotros hablamos acá mapuzugún, la lengua de acá tiene pequeñas variantes [...] nosotros somos mapuche y williche y decimos williche porque, bueno, somos la gente del sur. Pero somos parte también del pueblo mapuche y somos parte de los pueblos canoeros, de los chonos. Y tenemos también muchas costumbres, también nuestra cultura es distinta, nuestro territorio es distinto (Comunicación personal 2020).

Es interesante observar cómo la integración de lo chono, chilote y williche es relevante en el discurso identitario de la agrupación. Los miembros de Anklaje señalan que la influencia williche se plasma a través de la inclusión de la variante local de la lengua mapuche, tanto en las letras de los cantos como en los nombres de los temas, así como también con la incorporación de elementos mapuche más generales a través del uso de instrumentos como la *trutruka* o el *kultrun*. Sin embargo, los aspectos asociados a lo chono y chilote son menos evidentes. Al respecto, pareciera ser que el elemento que da un sentido de unidad a la integración de lo williche, chono y chilote tiene relación con el constructo que vincula naturaleza y territorio. Soto-Silva et al. (2021) discuten dicha asociación en el trabajo de la banda chilota Armazón y el de otras dos agrupaciones de la región de Los Lagos, concluyendo que la referencia al territorio a través del uso de la mimesis musical en alusión a la naturaleza es un aspecto relevante en los casos estudiados, lo que da cuenta de un vínculo entre el mundo indígena tradicional e imaginarios identitarios locales (Soto-Silva et al. 2021, 87).

El ejemplo que citamos al inicio del presente trabajo, en el que describimos una presentación de Anklaje en el festival de cine de Douarnenez, muestra un caso ilustrativo con respecto a la alusión de la naturaleza. Al inicio de dicha presentación, se observa que con un sintetizador y un udu se ejecuta una secuencia reiterativa sobre la cual Neddiel realiza sonidos éolicos con una flauta longitudinal.¹³ El sentido que tiene el uso de estos recursos es descrito por Neddiel de la siguiente forma:

Yo siento que el amor que tenemos también hacia los espacios en que vivimos nos ha permitido llevar los instrumentos también a esta conversación, a dejar que la *trutruka* se calle un poco para que pueda entrar el piano y viceversa; a sentir que los elementos que generan el bosque, todo lo que son las zampoñas, las kalimbas, varios instrumentos que me han traído de regalo, y todo eso va allí. Entonces, primero está el bosque y después empezamos a entrar, porque no es al revés (Comunicación personal 2021).

12. Aspillaga et al. (2006, 78) definen al pueblo chono como un colectivo de "canoeros que ocuparon una franja de territorio de unos 500 kilómetros de longitud en la Patagonia Occidental Insular Septentrional, entre las islas Guaitecas y la península de Taitao y el golfo de Penas e islas Guayaneco". Las colectividades chonas desaparecieron luego de la colonización española y en una época de decaimiento demográfico, por lo cual existen pocas evidencias arqueológicas respecto a sus bienes culturales. Sin embargo, aún existen nombres de lugares e imaginarios sobre la identidad chona que se mantienen presentes en las comunidades de la isla de Chiloé.

13. Video disponible en: <https://youtu.be/gALrxT6CRR8?t=107> Acceso: 30 de noviembre de 2021.

El vínculo con el entorno natural y el territorio que observamos en los discursos identitarios de Anklaje parece estar influenciado por una concepción con rasgos panindigenistas de entender la naturaleza, lo que configura un eje que aglutina las ideas y los relatos identitarios con elementos que son transferibles a la práctica musical. De esta manera, podríamos estar en presencia de nociones que van más allá de la concepción moderna de naturaleza, que la objetiviza y separa de la cultura (Descola 2012), ya que algunos elementos naturales son dotados de cualidades humanas. Un claro ejemplo de lo anterior son las reiteradas alusiones de los miembros de Anklaje a la *mapu ñuke*¹⁴ (madre tierra), metáfora que revela otra concepción de la naturaleza, otorgando a la tierra en su conjunto agencia y humanidad. Marco Garrido se refiere al vínculo de Anklaje con la *mapu ñuke* y sus elementos de la siguiente forma:

Entonces, nos sitúa algo que es la tierra, *mapu ñuke*, nos situamos acá y eso nos gusta. Sentimos a los pájaros, tenemos la sonoridad del mar, vivimos cerca del mar, en el bosque, entonces tenemos esa mirada, tenemos ese corazón puesto en la música (Comunicación personal 2021).

Como vemos, la *mapu ñuke* tiene un rol significativo en este proceso de articulación entre el territorio, la naturaleza y la música. Los músicos comprenden la naturaleza como un sistema que va más allá de lo físico, biológico o ecológico, que forma parte del “proyecto vital” que menciona Nelson Vergara (2009, 168), cuya estructura y límites no se encuentran definidos solo por un contorno geográfico, sino más bien por un sentido de pertenencia y de vinculación al espacio. Uno de los músicos, Marco Garrido, nos cuenta cómo desde su experiencia de vida, en diversos lugares de Chile, encontró un sentido de pertenencia y una vinculación con lo mapuche en la isla de Chiloé:

Marco: Yo soy como el más *wingka* de todos acá, porque, bueno, mi familia, mi padre era un gitano, así que vengo de la salitrera, nací en San Vicente de Tagua Tagua, pero estuve en Pedro de Valdivia, María Elena, Antofagasta, Coquimbo, Los Andes, Saladillo, San Felipe, Santiago, San Vicente de Tagua Tagua, viviendo. Hasta hace ya como cuarenta años, más de la mitad de mi vida que llevo acá en la isla de Chiloé y la verdad es que yo me siento muy arraigado acá a la tierra. Creo que de aquí ya no me muevo, aquí he aprendido mucho, esta isla me ha entregado todo lo que sé, vivo feliz acá. He aprendido mucho de la gente, he recorrido, conozco mucho Chiloé, he participado en muchas, cómo se llama, organizaciones que habla Neddiel, de *we tripantü*, de sesiones con los pueblos, con la gente de Compu, en fin, con otras organizaciones mapuche williche, hemos tocado con Neddiel en reuniones, en la fiesta. Por lo tanto, y tal como dice Neddiel, yo me siento ahora parte de la tierra de acá, de Chiloé. Yo, sin haber nacido [en Chiloé], yo podría decir que yo soy de esta tierra.
Neddiel: *Feley* [está bien] (Comunicación personal 2021).

Este relato da cuenta de una identidad territorial que se construye por la pertenencia al espacio, no solo por un vínculo sanguíneo o familiar, sino más bien por una experiencia de vida circunscrita al lugar que habita. Si bien Marco nos señala la isla de Chiloé como un espacio delimitado, su experiencia y vínculo con el entorno construye y da sentido a su particular

14. Utilizamos la expresión *mapu ñuke* en lugar de *ñuke mapu*, ya que es la forma más utilizada por los miembros de Anklaje.

discurso territorial. Así, vemos que la visión o interpretación de la espiritualidad mapuche tanto de Marco como del resto de los miembros de la banda emerge desde la triangulación de diversos aspectos relacionados al espacio que habitan. La vinculación del territorio y la reinterpretación de la *mapu ñuke* como portadora de sabiduría y agencia evidencia un fenómeno semejante al que señala Claudia Rodríguez (2020) cuando alude a la ecología de saberes de Santos (2009) para interpelar a la academia y sus formas de generar conocimiento en el contexto de la poesía mapuche. Recordemos que la ecología de saberes plantea que, frente a una forma rígida de generar conocimiento, existen formas alternativas de saberes que surgen desde los mundos tradicionales y desde las periferias. La forma en la cual Anklaje describe su relación espacial y creativa con los saberes y la cultura mapuche, da cuenta de una ruptura de los esencialismos indígenas y de una espiritualización de la práctica musical, que se puede ejemplificar con el siguiente relato de Neddiel:

Nosotros podemos tener mucha variedad con los instrumentos, pero nunca olvidamos lo que significa para nosotros la *mapu ñuke*, ser parte de esto. Tú puedes serlo a través de la música, a través de la pintura, a través de la poesía. Pero nace, nace del *gũlkantun* [canto mapuche], nace la identidad, además de diferente, del canto nuestro, del canto originario. Porque esto no es un folclore, este es un canto que constantemente se está recreando. Aquí no hay nada fosilizado y acá nada se dice porque, "es que esto se hacía así antes", no. Esto tiene toda la posibilidad, así como la cultura, cierto, la cultura gira, también la música debe serlo. Así como la cultura va cambiando, pero lo esencial es el sentido de pertenencia, que somos hijos e hijas de la tierra. Y desde allí armas toda la poesía, de todos los discos, están relacionados con la familia, con ese sentido de pertenencia (Comunicación personal 2021).

El sentido de pertenencia territorial tiene un impacto profundo en el relato de Anklaje. Los músicos narran un proceso dinámico de construcción de sus identidades a partir de una visión dinámica de la cultura. Como comentamos anteriormente, la dimensión espiritual en el discurso identitario de Anklaje se manifiesta, entre otros aspectos, a través de la atribución de características animistas a la naturaleza, en el sentido propuesto por Descola (2012, 199-220). Quintriqueo et al. (2021, 3) señalan que la noción mapuche de territorio es concebida como un entramado complejo, en el cual se vincula el territorio histórico desde perspectivas objetivas-subjetivas e individuales-colectivas, en las cuales la espiritualidad juega un rol central y unificador. Para estos autores, "la noción de territorio tiene una connotación epistémica, que va más allá del espacio físico inmediato y se concibe en una relación [tanto] vertical como horizontal" (Quintriqueo et al. 2021, 3). Esta visión espiritual del territorio y, por extensión, de la naturaleza influye en el modo en que Anklaje concibe la música:

Neddiel Muñoz: Todo lo que nos da la *mapu ñuke* es inimaginable; el problema es que no lo aprecia, la gente ya no lo aprecia, porque, bueno, está invadido por otras cosas. Pero yo de aquí estoy frente al mar, así como está Claudio allá en el campo. Y estamos aquí todos los días, somos esto. Somos además diminutos entre esto. Entonces tú tienes que cantarle a lo sublime. Y ese canto es sublime, la música es sublime (Comunicación personal 2021).

Las metáforas empleadas por Neddiel en el relato citado pueden ser entendidas como evidencia discursiva de los tipos de prácticas representacionales de Anklaje, que en este caso

serían, de acuerdo al modelo de Bohlman (2005, 210), sobre música representando algo más allá de la música, particularmente algo sagrado. Lo sagrado en este caso se vincula a una visión específica de espiritualidad que explicita un modo de concebir la naturaleza, el territorio y la misma práctica musical, nociones que emergen de una singular construcción identitaria que integra lo williche, chono y chilote.

En resumen, observamos en Anklaje una forma particular de comprender el espacio, la naturaleza y el rol de sus prácticas musicales. Los integrantes de la agrupación, a partir de la metáfora de la *mapu ñuke*, generan un metalenguaje que tensiona las formas rígidas de entender el territorio, aquellas que lo restringen solo al emplazamiento geográfico, vinculándolo a nociones de naturaleza y espiritualidad desde un punto de vista williche. Utilizando la nomenclatura de Bohlman (2005) podemos explicar la representación de la espiritualidad mapuche a través de una visión de la espiritualidad que evidencia un constructo dinámico del territorio y naturaleza, que trasciende la geografía del archipiélago y que reúne características de índole animista. La *mapu ñuke* ejemplifica dicha construcción y da cuenta de una comprensión de lo territorial que se fundamenta en saberes que ellos vinculan con lo indígena, en cuanto dota a la naturaleza de cualidades que sobrepasan la concepción moderna. Esta idea trasciende al espacio de reconocimiento identitario del cual hemos hablado, y se proyecta en las prácticas musicales de la agrupación. El ensayo es un espacio, en apariencia el más significativo, en el cual confluye este discurso y se materializa.

El ensayo: práctica creativa y manifestación de un discurso de espiritualidad

Basados en nuestra experiencia, consideramos que, por lo general, en el contexto chileno y latinoamericano aún se mantiene una presencia importante de nociones sobre la creatividad musical que la tienden a reducir al acto de componer, a la figura del compositor y a lo sonoro susceptible de ser transcrito en notación musical. Una posible explicación a lo anterior es que dicha forma de entender la creación fue por mucho tiempo la norma. Como discuten Nicolas Donin y Caroline Traube (2016, 283), hasta hace solo un par de décadas se asumía que la creatividad en la música se limitaba al acto –a ratos mitificado– de componer; la musicología tendía a centrar sus estudios en las composiciones realizadas por hombres blancos, abordando rasgos de sus personalidades y focalizándose en las partituras, así como la psicología era propensa a concentrarse en las habilidades y talentos de intérpretes con estudios formales de música de tradición occidental. En la actualidad, la literatura muestra que la creatividad en la música ocurre en actividades, actos o prácticas creativas que no se remiten a componentes estrictamente sonoro-musicales, sino que también abarca la *performance*, la improvisación y la ingeniería de sonido, entre otros aspectos que son clave para su entendimiento integral (Donin y Traube 2016, 283-284).

Creemos que incluir elementos propios de la *performance* dentro del análisis del acto creativo nos lleva a un mejor entendimiento de dicho fenómeno en la música. Al respecto, Margaret Kartomi (2014, 195) señala que “la música es, por supuesto, sonido ejecutado”, por lo que estudiarla como una expresión que va más allá de lo reflejado en una partitura nos brinda una visión más integral, considerando, además, que muchos de los elementos que en definitiva se escuchan nacen de la “negociación entre intérpretes” durante los ensayos. Kartomi (2014, 191-192) agrega que el entendimiento de la música como un acto performativo es un asunto relativamente reciente, por lo que propone un modelo de cuatro niveles para su estudio: 1) la

música propiamente tal; 2) los factores que influyen en la ejecución de la música; 3) los efectos que producen los músicos en sus audiencias y viceversa; y 4) las contribuciones de todos los agentes involucrados en la *performance*.

Con el objeto de delimitar y especificar los aspectos a considerar en la representación de la espiritualidad mapuche en el trabajo de Anklaje, nos hemos concentrado en lo contenido en los dos primeros niveles del modelo de Kartomi, es decir: la dimensión sonoro-musical, incluyendo los raciocinios detrás de las decisiones estéticas y de repertorios; y la ejecución de la música y los factores que la afectan, tales como el estilo de tocar, los roles que asumen los distintos músicos, los niveles de competencia y las interacciones que se producen entre ellos.

Como veremos a continuación, los relatos de los miembros de Anklaje posicionan al ensayo como la instancia central en el proceso creativo de la banda. En relación con esto, son varios los trabajos que señalan la relevancia del ensayo en la creación musical, debido a que muchos de los elementos que las audiencias escuchan o que se registran en una grabación emergen desde dicho espacio. Por ejemplo, Amanda Bayley y Nicole Lizée (2016, 398-401) relatan cómo las "transformaciones instrumentales y texturales" de una obra grabada por The Kronos Quartet partieron de las indicaciones del compositor, pero que las decisiones específicas y concretas fueron realizadas por los intérpretes durante los ensayos. Payne (2016, 326), en tanto, nos proporciona otro ejemplo al respecto, esta vez en un contexto mucho más prescriptivo como lo es el de la música académica, discutiendo las "dimensiones de la creatividad" que existen cuando se trabaja en base y restringido a lo consignado en una partitura.

El ensayo y el proceso creativo de Anklaje presentan una serie de características que se pueden asociar a dos ejes musicales: uno cercano a la tradición escrita producto de la formación que poseen los miembros de la banda, y otro, al mundo mapuche vinculado a los aspectos identitarios ya discutidos. Neddriel Muñoz ha estudiado canto lírico y piano, y es auditora frecuente de música clásica; Marco Garrido tiene experiencia tocando folclore chileno y latinoamericano, y es un asiduo auditor de jazz y música clásica; Claudio Pérez tiene estudios formales de piano y composición, y presenta una nutrida actividad musical relacionada con el jazz y la música de concierto. En general, las obras de Anklaje nacen de ideas traídas al ensayo por uno o varios de sus miembros, las cuales son compartidas y trabajadas de manera colaborativa en la sala de ensayo de Neddriel Muñoz. De acuerdo con lo señalado de manera explícita por los miembros de la banda, esta sala de ensayo es un espacio que proporciona una conexión con la naturaleza, ya que el trayecto hacia dicho lugar y su ubicación en una zona rural permiten ver, escuchar y experimentar una serie de estímulos provenientes del medio ambiente como el cielo, el mar, el bosque, el viento y las aves, entre otros. Por otra parte, dicha sala dispone de una serie de instrumentos asociados a diversas culturas, tales como trompes, trutrukas, didgeridoos, sonajas, flautas, kalimbas y sintetizadores, entre otros, lo que les permite experimentar con distintas sonoridades durante el trabajo creativo. Dentro de este contexto, la banda es explícita en señalar que comparte una visión común sobre la creación artística como una actividad que posibilita la integración de diversas artes, y a la cual le atribuyen características intrínsecas relacionadas con el mundo espiritual mapuche. Al respecto, Claudio Pérez señala:

Marco [Garrido, el percusionista] [...] también es actor, le gusta pintar [...] todos tenemos una relación con el concepto de arte que pesa a la hora de crear

[...] además de eso le sumamos toda la espiritualidad que tenga [la música] (Comunicación personal 2021).

La creación del tema “Kitral” es un buen ejemplo para delinear de manera general el proceso creativo de Anklaje, así como las especificidades de la forma en que la espiritualidad mapuche se representa en la música de la banda. “Kitral” nace a partir de un canto-roгатiva que Neddiel crea motivada por una situación personal significativa, el cual es interpretado por primera vez durante una celebración de *we tripantü*. Con posterioridad, Neddiel realiza una analogía que conecta la llegada de sus compañeros de banda al ensayo, con el arribo de los invitados y los “espíritus” a la celebración del *we tripantü* antes mencionada, por lo que considera interesante utilizar dicho canto-roгатiva como material base para una nueva creación. Así, Neddiel transcribe el material y lo presenta a sus compañeros narrando su procedencia. Claudio destaca la “carga” espiritual que presenta este tipo de fragmentos musicales, señalando que estos luego dialogan con los conocimientos vinculados a la música de tradición escrita que ellos traen al ensayo. Según Claudio, los procesos creativos de Anklaje, por lo general y como se ejemplifica en el caso de “Kitral”, se inician con una idea con connotaciones “espirituales” y “ancestrales” vinculada a lo mapuche willeche, la que se expande con elementos provenientes del mundo “racional” y “académico” que aporta con recursos armónicos, rítmicos, formales, texturales y de estilo, así como con experimentaciones tímbricas a través del trabajo con sintetizadores y con los diversos instrumentos con los que cuenta la sala de ensayo. Dicho proceso define en parte la identidad musical de la banda. En palabras de Claudio:

Entonces, es como “chuta, qué carga trae esta música”. Pero, además de eso, como te digo, enfrentarla a los conocimientos que nosotros tenemos, que van digamos también, como se puede decir, amalgamados con este otro lado de tener también herramientas diferentes, que tienen que ver con la apreciación del arte como concepto, incluso me atrevo a decir, como concepto europeo, si la música clásica y todo eso llegó de allá. Aun así, se genera una sensibilidad en el ser humano que es irrefutable. Entonces yo creo que eso hace diferencia con otros grupos que practican música étnica mapuche willeche de la zona también, el cómo los componentes o integrantes del grupo, qué formación, qué trabajo tienen también, aparte de sentir la música, digamos, ancestral. Creo que igual juega un papel (Comunicación personal 2021).

Basados en los relatos de los miembros de Anklaje, principalmente en lo ya mencionado sobre los ámbitos musicales vinculados a la tradición escrita y mapuche, y utilizando como marco referencial la idea de metáfora sugerida por Rice (2003), podemos suponer lo siguiente: la formación y las experiencias musicales ligadas a la tradición occidental de los integrantes de la agrupación derivan en una concepción de la música como arte racional, mientras que las vivencias vinculadas a lo mapuche willeche, en especial de Neddiel, alimentan la idea de la música como una experiencia artística espiritual. Recordemos que las metáforas son “creencias” acerca de la naturaleza de la música que se hacen presentes en los discursos sobre la música misma, sus procesos creativos, su *performance* y recepción, entre otros (Rice 2003, 163).

La presencia de ambas metáforas, la música como arte racional y la música como experiencia espiritual, evidencia distintos modos de comprender la música, lo que a nuestro juicio cimienta las bases de la identidad musical de Anklaje. Dichas nociones enmarcan de alguna manera las

dinámicas y concepciones de la agrupación respecto al ensayo, instancia que presenta cierta ritualidad propia de las actividades performativas,¹⁵ pero que en este caso parece, además, entrecruzarse con aspectos espirituales ligados a lo mapuche, lo que en apariencia genera una reflexión y comunicación particular entre los músicos. Claudio Pérez lo describe de la siguiente manera:

La sala de ensayo que tiene Neddiel es un sueño de músico igual. Hay una cantidad de instrumentos impresionante, de muchos tipos, de aerófonos, de campanitas, trompes de muchos tamaños, cuarzos, didgeridoo, unos udu [...] entonces, es una maravilla estar ahí, pero a eso iba con lo espiritual de la música, que a mí me pasa porque vengo de una escuela de formación racional, académica, que es la composición, que es lo que yo estudié, entonces es como muy racional todo eso, a pesar de trabajar con algo tan espiritual como la música (Comunicación personal 2021).

Es por lo anterior que entendemos que la sala de ensayo forma parte de la concepción de territorio de Anklaje, al ser un espacio de creación al que se le atribuyen características semejantes a las que evidenciamos en sus imaginarios sobre la naturaleza y el territorio mapuche williche. Estos constructos sobre el territorio, en especial acerca de la *mapu ñuke* como metáfora del vínculo entre el mundo espiritual y natural, trascienden lo geográfico al situarse en el espacio central, específico e íntimo donde ocurren las prácticas creativas y, por consiguiente, donde la representación musical de la espiritualidad mapuche se materializa. Al respecto, Neddiel nos señala:

Yo siento que ahí es fundamental la interpretación. Si bien yo trabajo en mi casa, tengo mi sala de trabajo para ver a los músicos acá, muchos años además, pero nunca hemos iniciado un ensayo pensando que estamos en una sala de música, nunca. Nosotros siempre nos vamos, nos vamos hacia fuera. No es que salgamos, sino que dejamos que nuestro espíritu salga, nuestro *püllü*¹⁶ sale, recorra y desde allí hacemos música (Comunicación personal 2020).

Rice (2003, 159-160) menciona que en las últimas décadas las teorías sociales se han caracterizado por una renovada idea de espacio, locación y lugar debido a que las nociones tradicionales han mostrado ser limitadas al momento de abordar las dinámicas y constructos sociales que emergen desde estos. En el caso de Anklaje, podemos ver que esta idea de espacio se ve reflejada en una mirada territorial de sus identidades, pero también en la construcción del lugar donde mayormente ocurren las prácticas creativas. Esto último puede relacionarse con los "lugares emblemáticos" planteados por Michel Maffesoli (2007, 42), quien señala que estos corresponden a espacios que se construyen a partir del sentido social que adquieren, generando anclajes identitarios, puntos de encuentro y socialización. Si bien este concepto se refiere a plazas, estadios deportivos y otros espacios públicos (Maffesoli 2007, 47), consideramos que es posible extrapolarlo a un contexto privado, con el objeto de abordar la

15. Richard Schechner (2003, 613-614) argumenta que la *performance* presenta de manera intrínseca conductas ritualizadas, que se diferencian de las contenidas en los rituales fundamentalmente por el contexto donde se realizan y lo que buscan enfatizar.

16. En este contexto, *püllü* podría ser traducido como "espíritu".

relevancia de la sala de ensayo como un lugar de comunicación-comunión.¹⁷ Para Anklaje, el espacio y el momento del ensayo articulan la instancia más significativa del proceso de creación musical, constituyendo un lugar emblemático que facilita y permite una estrecha comunicación-comunión en la cual confluyen imaginarios sobre el lugar que habitan y la música que realizan.

Conclusiones

El tema “Kitral” se inicia con sonidos interpretados en algunos instrumentos de viento, percusiones, trompes y una base pregrabada que presenta el sonido del mar y voces que reproducen palabras en lengua selknam.¹⁸ A las texturas instrumentales le sigue un emotivo canto en lengua mapuche de Neddiel, acompañado por sutiles intervenciones de Claudio en el piano y de Marco en las percusiones. El carácter de la canción cambia de forma súbita cuando Neddiel empieza a acompañar su canto con el característico ritmo ternario del kultrun, por lo que Claudio adapta sus melodías a la nueva rítmica y Marco irrumpe con toques de trutruka mientras continúa con la percusión.

Desde nuestra perspectiva, la interpretación de “Kitral” durante el XVI Concurso de Composición Luis Advis 2020¹⁹ evoca el contexto ritual en el que nacieron las primeras ideas de esta canción. La música y el canto tienen elementos que la hacen sonar mapuche, con *wünüil*, pero, además, proyecta sonidos que exceden lo que se entiende como las estéticas indígenas del sur de Chile. Como hemos discutido, la creación musical de Anklaje, su *performance* y los relatos de sus miembros dan cuenta de una serie de aspectos relevantes sobre las formas en que interactúan las identidades, unas vinculadas al mundo tradicional indígena, otras con rasgos más amplios que podemos asociar a nociones panindigenistas, y otras al imaginario chilote. Observamos que los constructos sobre el territorio pueden ser entendidos como causa y efecto de dichas interacciones identitarias.

En Anklaje podemos encontrar una reflexión profunda sobre cómo el territorio es representado en la música. Esta noción articula en gran parte la identidad de la banda, ya que es su constructo el que afilia las nociones de lo mapuche, williche, chono y chilote, así como da sustento a las metáforas con características animistas de entender la naturaleza. Así mismo, esa identidad territorial es la que organiza una forma particular de espiritualidad vinculada a lo mapuche que se representa en la música de la banda. Como señalamos en apartados anteriores, Bohlman (2005, 210) argumenta que existen distintos tipos de prácticas representacionales en la música asociadas al campo de la mismidad y alteridad, y que cada una posee tres niveles de representación. Tomando como base el modelo teórico planteado por Bohlman (2005, 208-224) sobre la representación musical y considerando el caso de Anklaje, podemos señalar lo siguiente.

17. Maffesoli (2007, 46-47) utiliza el concepto de comunicación-comunión para referirse a las interacciones particulares que se producen dentro de ciertos espacios o territorios. Este tipo de interacciones asignan un carácter simbólico o espiritual al espacio, al mismo tiempo que el espacio asigna un carácter simbólico o espiritual a las interacciones; el autor señala que ciertos lugares son la causa y efecto de la comunicación-comunión.

18. Claudio Pérez señala que el uso del sonido del mar en “Kitral” tiene por objeto presentar elementos sonoros vinculados a los chonos. Al no existir vestigios de la lengua de este pueblo “canoero”, los miembros de Anklaje optaron por utilizar palabras y fonemas de otra cultura “canoera” cercana como los selknam.

19. Video disponible en: <https://youtu.be/WF1Lzqk5ppcse> Acceso: 30 de noviembre de 2021.

En relación con el tipo de representación, nos hemos enfocado en las prácticas representacionales que abordan cómo la música plasma significados más allá del campo sonoro –en la alteridad, en el otro–, dilucidando en la música de Anklaje un tipo de representación que apela a lo sagrado. Bohlman (2005, 221) plantea que la alusión a lo sagrado ocurre de dos formas, una que media entre lo secular y sagrado, y otra que realza lo sagrado. En el caso de Anklaje, esta alusión correspondería a la primera forma, ya que observamos una intención de relacionar elementos cotidianos con experiencias trascendentales. Además, Bohlman (2005, 221) señala que la representación de lo sagrado a través de la mediación es un aspecto común a una serie de pueblos indígenas de América. En las descripciones proporcionadas por el autor, observamos varias características que se asemejan a ciertas visiones animistas y panindigenistas discutidas en este texto que asociamos a Anklaje.

En relación con los niveles de representación, el primer nivel asociado al objeto que representa corresponde, como hemos discutido en detalle, a una espiritualidad vinculada a lo mapuche. El segundo nivel, que refiere a la forma en que se materializa dicha representación, nos muestra el uso de elementos musicales vinculados al mundo indígena, como la lengua incorporada en los cantos, el uso de ciertos instrumentos musicales y recursos estilísticos cercanos a la tradición mapuche. La instancia del ensayo es crucial en el proceso de representación de lo espiritual en la música, ya que es allí donde ocurre la mayor parte de los raciocinios y decisiones creativas de la banda. La sala de ensayo adopta características de un lugar emblemático, propiciando ciertos roles e interacciones entre los miembros de Anklaje que, a nuestro parecer, potencian los aspectos rituales propios de las actividades performativas con tintes espirituales, lo que facilita el tipo de representación que refiere a lo sagrado.

En el tercer nivel, el ontológico, identificamos dos metáforas que abordan formas particulares de concebir las prácticas musicales. Una de ellas corresponde al entendimiento de la música como una expresión artística racional, la que se construye a partir de nociones relacionadas con la música de tradición escrita. Una segunda metáfora está asociada al entendimiento de la música como experiencia artística espiritual, la que se articula desde nociones vinculadas a lo mapuche williche. Estas dos metáforas o explicaciones de la naturaleza de la música podrían presentar algunos rasgos que se contraponen, pero en la práctica musical de Anklaje no se anulan ni excluyen, sino que se complementan a nivel sonoro y discursivo.

La experiencia creativa de Anklaje nos invita a cuestionar las formas en las cuales comprendemos la representación de lo mapuche: sus construcciones son dinámicas, se distancian de los esencialismos e incorporan ideas que podríamos interpretar como panindigenistas. El caso de esta banda nos permite plantear la necesidad de avanzar en el conocimiento de saberes situados, en particular en los contextos vinculados a la música popular donde se observan nuevas elaboraciones basadas en nociones tradicionales. Es posible que la música popular nos permita entender de mejor manera las formas en las cuales las sociedades contemporáneas comprenden y reivindican sus vínculos con las primeras naciones.

Desde el campo de la etnomusicología, nos encontramos en una constante tensión entre las formas en las cuales la ciencia moderna genera sus conocimientos y las formas en las cuales tanto artistas como también los pueblos originarios generan y difunden los suyos. Anteriormente, nos referimos al concepto ecología de saberes de Santos (2009) para describir aquella toma de conciencia respecto a esta tensión. Susana Sardo (2013) realiza una interesante reflexión en este sentido. La autora menciona que el concepto de la ecología de

saberes emerge de un replanteamiento de las formas tradicionales de generar conocimiento, las cuales se encuentran marcadas por el eurocentrismo. El lugar es repensado en cuanto territorio espacial y ecológico, y el conocimiento que surge de él trasciende al empirismo que caracteriza las ciencias sociales. En relación con esto, consideramos que la investigación musical puede ser una puerta de entrada a estas nuevas epistemologías, así como también que la noción de territorio nos permite posicionarnos en una vereda distinta a las concepciones espaciales estudiadas en la etnomusicología anglosajona (Rice 2003; Stokes 1997). Estas cuestiones no serán resueltas en el presente artículo. Sin embargo, las maneras en las cuales Neddíel, Marcos y Claudio describen su experiencia creativa en relación con el territorio que habitan o las maneras en las cuales describen sus experiencias, nos instan a reflexionar respecto a las concepciones de base en nuestras investigaciones.

Desde nuestro análisis, la representación de Anklaje de la espiritualidad mapuche articula nociones sobre música, territorio y naturaleza. A través de nuestro marco interpretativo nos hemos referido con mayor profundidad a la representación de un objeto que hemos denominado “espiritualidad mapuche”, y a cómo esto se refleja en el discurso de los integrantes de la banda y en su práctica musical colectiva; en otras palabras, nos hemos centrado en el proceso de representación. Si bien hemos incluido en nuestra reflexión las categorías de territorio y naturaleza, su incorporación ha sido secundaria, ya que la complejidad de dichos conceptos y su relación con la música requieren ser abordadas en nuevos trabajos enfocados en las dimensiones mencionadas.

En definitiva, las representaciones de Anklaje sobre ciertas concepciones del mundo mapuche dan cuenta de un discurso y una *performance* que reconstruye nociones tradicionales. Sus prácticas musicales nos ayudan a comprender cómo se produce este proceso en los territorios e insta a repensar nuestros marcos teóricos y prácticas etnográficas. Los saberes situados son parte relevante del conocimiento local y su sistematización y discusión, vitales para la etnomusicología en el contexto nacional.

Bibliografía

- Aspillaga, Eugenio, Mario Castro, Mónica Rodríguez y Carlos Ocampo. 2006. “Paleopatología y estilo de vida: el ejemplo de los chonos”. *Magallania* 34 (1): 77-85.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 1997. “Las múltiples máscaras de Ngünechen: batallas ontológicas y semánticas del ser supremo mapuche en Chile”. *Journal of Latin American Lore* 20 (1): 173-204.
- Bayley, Amanda y Nicole Lizée. 2016. “Creative Layers and Continuities: A Case study of Nicole Lizée and the Kronos Quartet”. *Musicae Scientiae* 20 (3): 392-412.
- Bohlman, Philip. 2005. “Music as Representation”. *Journal of Musicological Research* 24 (3-4): 205-226.
- Burkholder, Peter, Donald Grout y Claude Palisca. 2014. *A History of Western Music*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

- Descola, Phillip. 2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díaz-Collao, Leonardo e Ignacio Soto-Silva. 2021. "El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche". *Revista Musical Chilena* 75 (235): 9-25.
- Donin, Nicolas y Caroline Traube. 2016. "Tracking the Creativity Process in Music: New Issues, New Methods". *Musicae Scientiae* 20 (3): 283-286.
- Foerster, Rolf. 1993. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Fuentes, Leonides. 2018. "La religiosidad y la espiritualidad ¿son conceptos teóricos independientes?". *Revista de Psicología* 14 (28): 109-119.
- Garrido, Waldo, Dan Bendrups y Philip Hayward. 2018. *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*. Londres: Rowman & Littlefield.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura. 1972. "Cosmovisión Mapuche". *Cuadernos de La Realidad Nacional* 14: 46-73.
- Hagman, George. 2005. "The Musician and the Creative Process". *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* 33 (1): 97-117.
- Kartomi, Margaret. 2014. "Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research". *Musicology Australia* 36 (2): 189-208.
- Maffesoli, Michel. 2007. "La potencia de los lugares emblemáticos". *Convergencia* 14 (44): 41-57.
- Mathiesen, Thomas. 1984. "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music". *The Journal of Musicology* 3 (3): 264-279.
- Murthy, Dhirjan. 2011. "Emergent Digital Ethnographic Methods for Social Research". En *The Handbook of Emergent Technologies in Social Research*, editado por S. Hesse-Biber, 158-179. Nueva York: Oxford University Press.
- Parsons, Talcott. 1975. "Some Theoretical Considerations on the Nature and Trends of Change of Ethnicity". En *Ethnicity: Theory and Experience*, editado por Nathan Glazer y Daniel Moynihan, 53-83. Cambridge: Harvard University Press.
- Payne, Emily. 2016. "Creativity Beyond Innovation: Musical Performance and Craft". *Musicae Scientiae* 20 (3): 325-344.
- Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi. 2019. *Etnografía digital. Principios y práctica*. Madrid: Morata.

- Quintriqueo, Segundo, Katerin Arias-Ortega, Gerardo Muñoz, Héctor Torres, Soledad Morales y Fernando Peña-Cortés. 2021. “Conocimientos geográficos y territoriales con base epistémica en la memoria social mapuche”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 36 (106): 1-19.
- Rodríguez, Claudia. 2020. “Plantas medicinales, cantos rituales y poemas mapuches: la poesía como dispositivo de intersaberes”. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* 39: 174-188.
- Rice, Timothy. 2003. “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sardo, Susana. 2013. “Etnomusicología, música e ecología dos saberes”. *Música e cultura: revista da ABET* 8 (1): 66-77.
- Sarrazin, Jean-Paul. 2008. “La ‘espiritualización’ de los discursos neoindigenistas en Colombia”. *Trace* 54: 77-91.
- _____. 2018. “Religión: ¿Sabemos de lo que estamos hablando? Examen sobre la viabilidad de una categoría analítica para las ciencias sociales”. *Criterio Libre* 16 (29): 67-84.
- Schechner, Richard. 2003. “Ritual and Performance”. En *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*, editado por Tim Ingold, 613-647. Londres y Nueva York: Routledge.
- Silva-Zurita, Javier. 2017. *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music*. Tesis de doctorado, Monash University.
- Soto-Silva, Ignacio, Franco Millán, Javier Silva-Zurita y Myriam Nuñez. 2021. “La mimesis 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”. *Panamí: revista de investigaciones artísticas* 12: 79-91.
- Stokes, Martin, ed. 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Strauss, Anselm y Juliet Corbin. 2016. *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Sylvan, Robin. 1998. “Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music”. Tesis de Doctorado, University of California, Santa Barbara.
- Till, Rupert. 2010. *Pop Cult: Religion and Popular Music*. Londres: Continuum.
- Vergara, Nelson. 2009. “Complejidad, espacio, tiempo e interpretación (notas para una hermenéutica del territorio)”. *Alpha* 28: 233-244.

Wong, Joel, Lynn Rew y Kristina Slaikeu. 2006. "A Systematic Review of Recent Research on Adolescent Religiosity/Spirituality and Mental Health". *Issues in Mental Health Nursing* 27 (2): 161-83.

Fuentes

SoundCloud de Anklaje. s.f. Dponible en: <https://soundcloud.com/grupoanklaje>.

Entrevista a Anklaje. 2021. Comunicación personal.

Entrevista a Neddíel Muñoz Millalongo. 2020. Comunicación personal.

R