

## EL HIP-HOP MAPUCHE EN LAS FRONTERAS DE LA EXPRESIÓN Y EL ACTIVISMO

Jacob Rekedal  
University of California, Riverside.  
EE.UU.  
jacob.rekedal@gmail.com

### Resumen

Este trabajo profundiza el activismo musical en la Araucanía, región fronteriza entre las sociedades mapuche y chilena. Discordia sobre el uso de recursos naturales y la organización social, resuena en forma de desconfianza política en la Araucanía. El hip-hop mapuche extiende tradiciones de expresión y resistencia que han desarrollado durante siglos como parte de la “etnoliteratura” de la zona (Carrasco, 1992). A la vez, el hip-hop anuncia nuevas redes de información e identificación, las cuales articulan las luchas antiguas de la Araucanía con las poesías de resistencia provenientes de culturas distantes. Propongo analizar el hip-hop mapuche, como música, poesía y subcultura, para entender algunos procesos de migración, movilización política, y expresión artística que destacan actualmente en la Araucanía. Enfatizo las condiciones de vida en las poblaciones interétnicas (mapuche y chilena) de Temuco y Padre las Casas, las organizaciones como los Brocas de las Naquis y Kolectivo We Newen, y las músicas de rap mapuche y fusión. Finalmente, examino la canción “Ñi Pullu Weichafe” (Espíritu Guerrero), cuya recepción entusiasta afuera de la Araucanía motiva a examinar la capacidad del activismo musical, de simultáneamente cultivar la fascinación colectiva con rebelión, y “despertar consciencia” a través de solidaridad performativa, y discursos políticos en idiomas precolombinos.

**Palabras Clave:** Mapuche, frontera, hip-hop, rock, interculturalidad, Mapuzugun, Jano Weichafe, Kolectivo We Newen, Wenu

## Mapu, Brocas de las Naquis, La Mano Ajena, subalterno

### **Abstract.**

This paper analyzes musical activism in Araucanía, the frontier region between Mapuche and Chilean societies. Discord regarding the use of natural resources and social organization produces a resonant frequency of political mistrust in Araucanía. Mapuche hip-hop extends traditions of expression and resistance which have developed during several centuries as part of the region's "ethnoliterature" (Carrasco, 1992). Hip-hop also heralds new networks of information and identification, which articulate the old Araucanian struggles with poetics of resistance from distant cultures. I propose analyzing Mapuche hip-hop, as music, poetry and subculture, to understand certain processes of migration, political mobilization, and artistic expression which have stood out recently in Araucanía. I emphasize the conditions of life in the interethnic (Mapuche and Chilean) *poblaciones* (urban neighborhoods) of Temuco and Padre las Casas, and organizations such as the Brocas de las Naquis and Kolectivo We Newen, along with Mapuche hip-hop and fusion music. Finally, I analyze the song "Ñi Pullu Weichafe" (Warrior Spirit), whose enthusiastic reception outside of Araucanía leads to a productive discussion of how musical activism both cultivates collective fascination with rebellion, and "awakens consciousness" through performed solidarity and political discourses in pre-Colombian languages.

**Key words:** Mapuche, frontier, hip-hop, rock, interculturalism, Mapuzugun, Jano Weichafe, Kolectivo We Newen, Wenu Mapu, Brocas de las Naquis, La Mano Ajena, subaltern.

### **Introducción, Problemática y Metodología**

En 2009, el rapero *Jano Weichafe* colaboró con rockeros *La Mano Ajena*, estrenando la pieza musical "Ñi Pullu Weichafe" (Espíritu

Guerrero) en el Galpón Víctor Jara de Santiago. El evento dejó al público saltando y pidiendo más, y provocó su interés en el *tema mapuche*. El artista refleja:

“A través de la música, uno logra llegar a más gente, y aportar un proceso, sin necesariamente andar tirando piedras . . . [es] más potente . . . de hecho es más peligroso despertar más consciencia, que andar tirando piedras” (Weichafe y Mariman, 2011).

¿Qué nos informa el hip-hop sobre la cultura mapuche? ¿Cómo fortalece la música rap al Pueblo Mapuche en el siglo XXI?<sup>1</sup> A través de un resumen de la historia del rap en la Araucanía, la relación entre el hip-hop y el Movimiento Mapuche y ciertas ceremonias mapuche, y los patrones demográficos de la región, este artículo demuestra que el hip-hop aporta un conjunto de expresiones dinámicas e integrales para la movilización mapuche, y para el desarrollo de la vida urbana en la zona. Finalmente, de una perspectiva netamente etnomusicológica, analizo la canción “Ñi Pullu Weichafe,” como un ejemplo de una fusión de géneros musicales, y un ejercicio en cruzar fronteras culturales.

En la Araucanía, como en muchas otras regiones del mundo, el hip-hop extiende tradiciones de expresión y resistencia que preceden la cultura hip-hop en sí, lo que es un fenómeno global basado en el Bronx en los años 1970. El verso poético, ambos mapuche e hispanico, ha ayudado a definir las identidades culturales, y las actitudes sociales y políticas durante cien años de historia regional. Para los mapuche, su “etnoliteratura,” lo que Hugo Carrasco describe como “el conjunto o sistema de manifestaciones textuales de carácter verbal, consideradas propias por el pueblo que los produce” (1992: 21-22), ha interactuado con elementos de las culturas conti-

<sup>1</sup> Con el término hip-hop, me refiero al conjunto de expresiones del bailarín, grafitero, MC y DJ, mientras con rap, me refiero a la música, con énfasis en la letra. Toda clase de hip-hop se ha manifestado en la Araucanía, sin embargo lo musical predomina en este estudio.

guas durante toda la historia mapuche, produciendo discursos únicos sobre la continuidad cultural y la resistencia. Alonso de Ercilla inició la tradición de la poesía hispánica sobre la región, a mediados del siglo dieciséis. La traducción entre mapuzugun y español abarca su propio marco de resistencia y expresión (Rojas, 2009). La poeta mapuche, Kvyen Tranamil, ha expresado que el mapuzugun es tanto un arte como una forma de comunicación: “Cuando uno trata de traducir algo que una persona dijo en mapuzugun hacia el castellano, siempre sale una poesía” (Tranamil, 2010). El hip-hop mapuche irrumpe a un nuevo territorio de música, literatura y expresión lingüística, en dos aspectos principales: 1) su uso de idioma, una mezcla de español y mapuzugun en un contexto mapuche; y 2) su ejecución o performance como un género de música popular, lo que produce encuentros que exigen su propio marco analítico/teórico.

Así, el presente trabajo procede de dos años de investigación etnomusicológica en la Araucanía, durante los cuales yo asistí a eventos de música, hice grabaciones en vivo, y entrevisté a músicos. *El performance*—el acto de estrenar o interpretar—se entiende como momento no solamente de representar, pero también de construir y cambiar el mundo que habitan el intérprete y el público, con todas las posibilidades y riesgos asociados con tal poder. Esta premisa proviene del enfoque compartido entre la etnomusicología y la antropología, en lo simbólico y su transferencia a la realidad. También se comparte con la musicología el análisis de la forma y estructura de la pieza musical, lo que destaco en la última porción del artículo. La etnomusicología con respecto a las ceremonias mapuche tiene como una base los excelentes trabajos de la antropóloga María Ester Grebe (1973), y la etnomusicóloga Carol E. Robertson (1979). Más recién, por lo menos dos trabajos de investigación han abarcado la música popular y fusión mapuche, enfocando la resistencia e identidad (Sepúlveda, 2011), y la memoria histórica (Linconao, 2011). Sin embargo, a pesar del amplio interés en lo intercultural en la Araucanía, así como la amplia cantidad de música fusión, los estudios más abundantes e innovadores sobre la urbanización de las expresiones mapuche corresponden a la antropología y los estudios lingüísticos

y literarios. Esta discrepancia refleja un patrón viejo en la musicología chilena, de negar la música popular a favor de la docta y la netamente folklórica.<sup>2</sup> Con herramientas interdisciplinarias, busco intervenir en esta situación.

## **La Frontera, el Conflicto, el Campo y la Ciudad**

El historiador Jorge Pinto (1988, 2003, 2009) se refiere a la Araucanía, ubicada en el noroeste del WallMapu, como una zona fronteriza desde hace varios siglos, caracterizada por el contacto entre los mapuche y otras civilizaciones. Según el historiador Pablo Mariman, el WallMapu autónomo tenía sistemas bien desarrollados de economía y comunicación, y los mapuche vivían relativamente irrestrictos a parcelas específicas de tierra (2006: 54-55). La situación hoy en día es bastante cambiada: actualmente, la Araucanía tiene la mayor proporción entre todas las regiones chilenas, de residentes que viven por debajo de la línea de la pobreza. Generalmente, se considera que estas condiciones provienen de, por una parte, políticas de desarrollo que han marginado las formas de vida mapuche de la moderna clase campesina (Tinsman, 2002), y por otra parte, intervenciones concretas como la Pacificación, y la Ley 2568 de Pinochet, que quitó por un periodo las protecciones de las tierras indígenas. Después de esta ley en 1978, la Araucanía pulsó con el crecimiento de los forestales, que redujeron aún más los terrenos mapuche, y secaron la tierra con árboles no nativos (Haughney, 2006: 55-57). Hoy en día, las condiciones de pobreza y los problemas sociales se suman en las palabras del periodista Pedro Cayuqueo, con la frase “El Bronx de los mapuche” (2012).

<sup>2</sup> En las palabras de los musicólogos chilenos Juan Pablo González y Claudio Rolle: “La investigación musical in América Latina . . . ha primado un ideal romántico de pureza primigenia o de naturalidad desinteresada, ajeno a las múltiples hibridaciones, fragmentaciones y conflictos de intereses producidos por la modernidad, tanto en los productos culturales como en sus formas de circulación, uso y consumo” (2005: 22).

Las *poblas* (poblaciones) de Temuco y Padre las Casas suben y bajan entre colinas, abriendo abruptamente a las rurales comunidades mapuche, y los forestales, apenas afuera de los límites urbanos. La migración rural-urbano genera condiciones de pobreza urbana, entrelazadas con las costumbres de la vida rural. En las *poblas*, el grafiti hip-hop cubre las paredes de hormigón, al lado de potreritos improvisados, apiñados entre viviendas urbanas. La artesanía es vital en la Araucanía, debido a una combinación de diversidad ecológica y cultural, y el hecho de que los ingresos de los artesanos y artesanas frecuentemente se nivelan con los de otros tipos de obreros en la región. Algunos raperos mapuche han descrito su música como una forma de artesanía electroacústica. Hablar así del rap mapuche lo desvincula de las estructuras financieras que han intervenido tanto en la música popular, enfatizando más bien la prioridad en el contenido y la completa libertad de expresión.

### **El Rap y sus Inicios en las “Poblas”.**

Los primeros grupos de hip-hop que florecieron en las poblaciones de Temuco y Padre las Casas, fueron inspirados por el descontento, la pobreza, y un sentido de comunidad que se evolucionaba mientras se expandía la ciudad durante los años ‘80 y ‘90. Ya habían aparecido muchos campamentos, así como viviendas subvencionadas por el gobierno. Pinochet empleaba la fuerza militar ambos para construir viviendas estancadas durante los gobiernos anteriores, y para quitar los derechos territoriales y culturales a los mapuche. La mezcla de construcción y violencia fue característica del proyecto de cultivar una imagen pública relacionada con el progreso.

El rap y la cultura hip-hop entraron a través del cuerpo, aproximadamente en el 1986, con grupos de jóvenes como los *Pirañas*, que bailaban break con ritmos llegando a través de la televisión y la radio (Imperio h2, 2012). Pasaron un par de años antes de que empezaran a rapear, al final de la década. Según raperos *Jano Weichafe*, Juan (del grupo *Unión de Pobla*), y Oscar, mejor conocido como El Mono

(también de *Unión de Pobla*), las primeras muestras públicas del rap en Temuco, que incluían letras escritas en la zona misma, fueron con los *Brocas de las Naquis* (cuyo nombre significa Los Cabros de la Esquina, en Coa).<sup>3</sup> En realidad, los Brocas eran una organización comunitaria e interétnica (chilena y mapuche), ubicada en Lanín, el campamento más grande y más antiguo de la Araucanía, en el corazón del Sector Pedro de Valdivia. Johnny Silva se fundó los Brocas en 1986, junto con aproximadamente sesenta jóvenes de Lanín, que se reunieron para practicar el palín, la artesanía, la conservación ecológica y la música. Oscar se acordó recientemente de la primera muestra de rap en Temuco, con letra. En la Plaza de Armas, durante un festival cultural, él se acercó al micrófono y cantó lo siguiente:

“Somos Brocas de una población,  
Donde hay miseria y marginación,  
Pero aquí nosotros venimos a contarle,  
A todo el mundo queremos demostrarle,  
Que no es pecado, ni malo vivir,  
En nuestra pobla llamada Lanín” (Unión de Pobla, 2012).

Oscar y Juan actualmente rapean con el grupo *Unión de Pobla*, cuyo álbum recién ofrece cierto homenaje a los Brocas, con el título “De Nakis of De Pagner”.

## **Del Hip-hop Poblacional al Hip-hop Mapuche.**

El rapero Jano Weichafe también participaba con los *Brocas de las Naquis* desde el final de la década de los ‘80. Jano planteaba la

<sup>3</sup> Los raperos que participaron en esta investigación usan una variedad de nombres, y yo me refiero a ellos según sus indicaciones. Algunos usan un nombre artístico, por ejemplo Jano Weichafe, mientras otros tienen un nombre artístico, pero normalmente usan su nombre normal, como en el caso de Fabián Marín. Ambos, Juan y Oscar, del grupo Unión de Pobla, indicaron durante una entrevista que prefieren usar sus primeros nombres, sin agregar apellidos ni nombres artísticos.

idea del *rap mapuche* en Temuco y Padre las Casas, notando la necesidad de actividades culturales dirigidas a la juventud mapuche en las poblaciones. Jano recuerda:

“ . . . allí surgió la necesidad de empezar de inculcar a los niños y a los jóvenes . . . que tenemos una identidad propia. Y de por lo tanto no sentir vergüenza de eso, y empezar a rescatar parte de la memoria histórica. Eso yo empecé a hacer a través de la música, a través del hip-hop . . . rescatando a algunos héroes, alguna historia . . . en la ciudad es complicado, por la discriminación, la pobreza, la drogadicción, el alcoholismo. Entonces, cómo se enfrenta eso, para que nuestra gente en la ciudad no se sigue destruyendo. Y allí surgió la propuesta del hip-hop mapuche. Y como grupo de hip-hop mapuche, se llamaba *Weichafe Newen*. Y yo era Jano Weichafe . . . En esa época . . . ‘90, se iniciaba todo un proceso de recuperación territorial. Y empezaron a surgir todas las organizaciones mapuche de nuevo, con fuerza” (*Kolectivo We Newen*, 2011).

Desde entonces, el término *hip-hop mapuche* ha entrado en el lenguaje común. Desde Santiago hasta el sur de la Patagonia (sin mencionar el lado argentino de la cordillera), artistas tales como *Wechekeche Ñi Trawiin* (Reunión de Jóvenes), *Weichafe Newen* (Fuerza del Guerrero), *Chicha con Harina*, y *Luanko* han atraído mucha atención al rap mapuche, y algunos artistas han desarrollado iniciativas vinculando el hip-hop con el Movimiento Mapuche. Aquí el enfoque se queda con los artistas que iniciaban el hip-hop mapuche en Temuco y Padre las Casas.

El grupo *Weichafe Newen*, igual como los *Brocas de las Naquis*, ha tenido una mezcla de integrantes y proyectos desde sus principios en 1989 y 1990. Al principio, Jano participaba en actos culturales y peñas, eventos que en esa época enfocaban principalmente el folklore, pero que en los últimos años han empezado a incluir el rap, la cumbia, y otros tipos de música popular. Jano empezó luego

a componer e interpretar canciones de rap, a veces con instrumentos mapuche, por ejemplo la pifilka, el kultrún, y el trompe. Otros colaboradores durante los años han incluido raperos y músicos de la región que ahora son bien conocidos, por ejemplo Juan y Oscar del grupo *Unión de Pobla*, y *Jona* (Jonathán), un rapero más joven, del grupo *Núcleo 441*, ubicado en Lanín. Las canciones más reconocidas de Jano y Weichafe Newen incluyen “Hip-hop Alternativo” (1989), “Ñi Pullu Weichafe” (Espíritu Guerrero) (1997), y “¿Hasta Cuándo Más Vamos a Soportar?” (1999). En los años desde entonces, Jano ha cantado en varias peñas y actos culturales, o solo, como *Jano Weichafe*, o acompañado, como *Weichafe Newen*.

Tal como describe en sus palabras anteriores, durante un período de movilización intensiva en el Movimiento Mapuche, post-dictadura, *Jano Weichafe* introdujo una postura crítica sobre la identidad y las demandas mapuche, al rap de la región, que ya era un arte de las poblaciones, el sector demográfico más en aumento. Los raperos empezaron con fuerza en Chile y la Araucanía al final de la dictadura. El grupo *Weichafe Newen* correspondía a un florecimiento de nueva música, poesía, y arte visual, aliados con el Movimiento Mapuche. Sin embargo, Jano ha dicho que faltaba el debate público respecto al desarrollo cultural en la zona urbana durante su juventud, resultado de la de represión. Mientras participaba con los Brocas al final de los años ‘80, Jano y otros integrantes empezaban a buscar espacios para practicar el palín y gestionar eventos de música. El rapero recuerda, “No había nada . . . en esa fecha, ‘89, ‘90 . . . ni un espacio donde se pudiese hablar o discutir en torno a la cultura”

En 2011, yo escuché a Jano cantar durante peñas orientadas a la vida en la urbe y la música popular, por ejemplo peñas gestionadas por el *Kolectivo We Newen* (cuyo nombre significa Kolectivo Nueva Fuerza, en mapuzugun). Los integrantes del *Kolectivo*, una organización indígena legal, se esforzaron a través de una campaña ese año, a juntar firmas y recursos para hacer una petición al gobierno, para que la lengua mapuche sea oficial. Los eventos de música fueron claves para este propósito. En algunas peñas llamadas *We Kawiñ* (Nueva Celebración, o Nuevo Círculo), cobraron entrada, vendieron comida,

trago y bebida, e invitaron a artistas a tocar música y recitar poesía durante varias horas en un bar, durante algunas noches de viernes o de sábado. El hip-hop regional en general (típicamente llamado rap poblacional, no necesariamente mapuche) muchas veces depende del co-patrocinio de los dueños de los bares, para hacer eventos con mucha frecuencia y poca inversión. A diferencia, las peñas como *We Kawiñ* son gestionadas completamente por organizaciones como el *Kolectivo We Nemen*. El *Kolectivo* periodicamente arrienda un bar para un evento así, y los integrantes pueden ajustar las luces, mostrar documentales, preparar comida mapuche, y desarrollar el ambiente a su gusto. Jano Weichafe ayudaba establecer el precedente de tocar el hip-hop mapuche principalmente en los eventos más formales, como estas peñas, así como en marchas y otros actos culturales en espacios públicos. Como resultado, las muestras del hip-hop mapuche son menos frecuentes que las de otras formas de hip-hop, pero a la vez son más prestigiosas, y bien visibles.

### **El Vínculo entre el Hip-hop y las Ceremonias Mapuche.**

La relación entre el hip-hop y los aspectos más tradicionales de la cultura mapuche en la zona urbana de la Araucanía, presenta algunas variaciones importantes sobre temas de migración y prácticas culturales, que los investigadores han demostrado en relación a otras áreas de Sudamérica. Trabajando en el altiplano de Perú, la antropóloga Zoila Mendoza (2008) y el etnomusicólogo Jonathan Ritter (2002) han descrito como la urbanización y la folklorización “frecuentemente se caracterizan por un dialéctico entre la descontextualización del ritual, y la apertura de nuevos espacios para las voces subalternas” (Ritter, 2002: 23).<sup>4</sup> Tal dinámica inevitablemente interactúa con las fuerzas políticas que buscan impulsar o justificar los caminos al desarrollo urbano. George Yúdice, de la perspectiva

<sup>4</sup> El texto original de Ritter, citando de Mendoza, dice que la urbanización y la folklorización son “frequently characterized by a dialectic between ritual decontextualization and the opening of new spaces for subaltern voices” (Ritter, 2002: 23).

del campo de los estudios culturales, sugiere que la adopción mecánica (o descontextualizada) de las prácticas culturales para el uso del estado en proyectos de desarrollo (como si la cultura se agrupara con los recursos naturales), corre el riesgo de generar representaciones estáticas de los sectores marginados, y ofuscar las tensiones verdaderas entre clases sociales y grupos étnicos (2003: 217). En la Araucanía, la urbanización del ritual y la ceremonia ha involucrado negociaciones de identidad cultural y autoridad política, así como la participación de artistas de la música popular, por ejemplo raperos.

Según *Jano Weichafe*, la vida ceremonial mapuche en los espacios urbanos ha cambiado en gran manera desde los finales de la década de los '80, cuando él inició su carrera como activista y músico. Por ejemplo, en los últimos años las celebraciones de *We Xipantu* se han convertido en asuntos grandes en el aire libre, capaces de reunir a mapuche así como chilenos, muchas veces con el apoyo de instituciones públicas y organizaciones indígenas con estatus legal. Al contrario, al final de los '80, el *We Xipantu* consistía principalmente en una celebración pequeña y familiar. La Ley 2568 de la dictadura, la cual quitó las protecciones de las tierras mapuche en 1978, consideraba el apego entre los mapuche y el *mapu* (tierra), así como su hesitación de explotarla agresivamente. Como explica Diane Haughney, por eliminar el territorio mapuche, el gobierno buscaba eliminar la cultura entera, o por lo menos negar su existencia (2006: 55-57). Al mismo tiempo, las ceremonias mapuche entraron en una relación compleja con las autoridades. Como explica Isolde Reuque Paillalef a través de su testimonio oral, la dictadura muchas veces consideraba los nguillatunes como protesta, y solamente apoyaba ciertas ceremonias en espacios públicos con el fin de cultivar la imagen de su alianza con los mapuche (2002: 110).

La situación había cambiado considerablemente en 2011, cuando yo tuve cuatro invitaciones a celebrar el *We Xipantu*: en la casa de un amigo en Puerto Saavedra; en el Museo Regional de Temuco, con un asado y música en vivo; en un colegio rural de Padre las Casas; y en un centro cultural en la ciudad de Temuco, con los miembros del *Kolectivo We Newen*. Independientemente de si las rogativas asocia-

das con el We Xipantu ahora son “descontextualizadas” por dónde y entre quiénes toman lugar, es cierto que son más comunes de lo que eran hace tres décadas. En Temuco y Padre las Casas, el hip-hop ha ayudado a desarrollar nuevos espacios para estas ceremonias, ya que el rap y el baile de break muchas veces han acompañado los elementos tradicionales de la cultura en los eventos gestionados por organizaciones como los *Brocas de las Naquis* y el *Kolectivo We Newen*. Igual que en el uso del término “artesanía” con el hip-hop, la intervención de la música popular en instancias como el We Xipantu sirve para recontextualizar las ceremonias, desafiando ambas su “adopción mecánica” por la parte del estado y las instituciones públicas, y la idea de que las rogativas pertenecen a contextos estrictamente tradicionales. De hecho, cuando *Jano Weichafe* se juntó con Danko Mariman y Fabian Marin en una celebración de We Xipantu en 2006, lo consideraron una de las reuniones más interesantes de los raperos mapuche en Temuco. Como se demuestra más adelante, los elementos culturales relacionados a la espiritualidad mapuche también tienen su presencia en los locales de música y las pistas de baile, acompañados por las fusiones de rap, rock y cumbia, durante conciertos de *Weichafe Newen* y grupos como *La Mano Ajena*.

### **Wenu-Mapu: el Hip-hop Cultivado en los Campos Mapuches.**

El rapero Fabian Marin, conocido artísticamente como *Wenu Mapu*, empezó a hacer freestyle y componer letras militantes mientras estudiaba en el colegio al final de los años ‘90, casi una década después del trabajo inicial de *Weichafe Newen*. Su música incluye una serie de canciones inspiradas por su herencia cultural, las luchas de la vida rural, y un sentido de reivindicación. Marin grabó la mayoría de sus canciones en los primeros años del *Kolectivo We Newen*, 2006-2008: “Wenu Mapu Avanza,” “Diez Veces Venceremos,” “Rap Reivindicativo,” “En el Nombre del Progreso,” y “En el Nombre de los Kaídos.” La canción “Wenu Mapu Avanza” empieza:

“Wenu Mapu avanza, subterráneamente,  
Nuestra lucha no se transa, nuestro canto no se vende,  
Canción a la verdad, canción al subconsciente,  
Canción de apoyo y canción al combatiente”  
(Kolectivo We Newen, 2007).

Fabián proviene de la zona rural llamada Wilio, aproximadamente cincuenta kilómetros al suroeste de Temuco. Wilio es conocido por la fertilidad del suelo, en las orillas del Río Toltén, y por la persistencia de las tradiciones locales. La familia de Fabián todavía practica la agricultura allí. El artista describe los efectos de las reducciones de las tierras:

“Mis padres . . . viven del campo, trabajan, cultivan, tienen sus animalitos . . . Después de la Pacificación vienen las reducciones de tierra, los Títulos de Merced, y todo ese cuento. Entonces allí cambia todo, y cada familia llega a tener cinco o seis hectáreas, diez hectáreas. Después se multiplican con los tres hijos que tenían, y cada uno tocaba tres, cuatro hectáreas . . . Por eso también hoy en día se están recuperando tierra” (2010).

Frente a la opción de cultivar estos campos pequeños, muchos jóvenes eligen mudarse a las ciudades para estudiar o buscar empleo. Cuando yo conocí a Fabián en 2010, estaba estudiando informática en un instituto en Temuco, y alojándose en una residencia estudiantil mapuche en Padre las Casas. Desde entonces, él ha alternado entre la ciudad y el campo.

Mientras Fabián empezó a cantar y componer canciones de rap en el colegio al final de los ‘90, también participaba en grupos de música folklórica. Un profesor le pidió que hiciera una investigación sobre el hip-hop, y después de buscar artículos y grabaciones, Fabián empezó a identificar no solamente con los sonidos, pero también con el sentimiento de lucha que había inspirado tanto hip-hop en lugares como New York. Irónicamente, solamente había vivido en el campo hasta entonces, viajando a Freire para estudiar. Cuando

Fabián egresó del colegio, los *Panteras Negras* habían ya construido una reputación notable en Santiago, semejante a los *Brocas de las Naquis* y los *Pirañas* en Temuco y Padre las Casas, respectivamente. Sin embargo, dice Fabián:

“Cuando ya me quedó claro lo que era el hip-hop . . . yo no pude hablar de poblaciones, porque la mayoría de los grupos de hip-hop que conocí [ya hacían eso]—incluso aquí mismo en Temuco había un grupo que se llamaba los Pirañas, y otro grupo en Pedro de Valdivia que se llamaba los Brocas de las Naquis—entonces allí yo decidí, voy a hablar de la problemática mapuche, que en aquel entonces no era [gran cosa en el rap] como hoy en día” (2010).

En ese momento, el único grupo ejecutando el hip-hop netamente mapuche en la región era *Weichafe Newen*, a quienes Fabián escuchó por la primera vez durante un evento en una comunidad rural.

### **El Hip-hop y su Significado en el Demográfico Local.**

Una de las primeras fuentes de información que tenía Fabián sobre el hip-hop fue la revista chilena llamada *Kultura hip-hop*, que solamente apareció en cuatro ediciones durante el año 1999. Entre reportajes, fotografías, dibujos, y anuncios sobre tokatas y festivales, *Kultura hip-hop* también documenta un aspecto de la relación entre la cultura hip-hop chileno y el Movimiento Mapuche. La edición número cuatro incluye una entrevista con un integrante de la Coordinadora Arauco Malleco, cuyos representantes en esa época difundían información en las calles capitalinas, sobre la situación en la Araucanía. Una estética contestataria, tan visible en *Kultura hip-hop* como en el grafiti de las “poblas” de la Araucanía (la región más indígena del país), une el hip-hop y la movilización mapuche.

Sin embargo, la relación no es simplemente estética; más bien, tiene su dimensión demográfica, así como un discurso sobre el de-

sarrollo y la adaptación de la cultura. Me refiero a las palabras del rapero, poeta y antropólogo, Danko Mariman, desde una entrevista en 2006:

“Cuando hablamos de ‘mapuchizar’ el hip-hop y la poesía, nos referimos a incorporarlos como elementos a nuestra cultura. A través de estas expresiones artísticas nosotros traemos a luz nuestras luchas personales y colectivas . . . Nuestra cultura no está congelada en libros, al contrario, está viva en los Mapuche que estamos vivos hoy . . . Tal y como nos involucramos en relaciones culturales, con otras comunidades humanas, adquirimos nuevas herramientas que incorporamos sin perder nuestra identidad como Mapuche” (Estrada, 2006).

El mismo año que dijo estas palabras, Danko, Fabian Marin, Jano Weichafe, la poeta Kvyen Tranamil, y algunos otros artistas y activistas mapuche, formaron el *Kolectivo We Nenen*, cuyo enfoque original consistía en generar la música rap y los documentales audiovisuales.

Danko empezó con el rap durante la década los ‘90, cuando participaba en la naciente agrupación de hip-hop que se reunía en el triángulo, una esquina triangular bien conocida en Padre las Casas. En 2005, grabó el disco *V.I.D.A. D.E. A.R.A.U.K.A.N.O.*, bajo el nombre artístico Gran Massay, que le proporcionaban sus compañeros por causa de su altura (como un Massai africano), y por su pelo corto. Las pistas del álbum proponen una interculturalidad pacífica, combinada con un aumento en la autonomía regional, guiada desde una perspectiva cultural mapuche. Ese mismo año, nació el partido político Wallmapuwen, con un objetivo que coincidió con el mensaje del álbum. (Isabel Cañet, también del Kolectivo, postuló a concejal en Freire en 2012, entre unos cuarenta candidatos provenientes de Wallmapuwen.)

En la carátula de un álbum de 2008, Danko y Fabián señalan que el setenta por ciento de los mapuche ahora viven en las ciudades, lo que hace del hip-hop una expresión adecuada de la identidad

mapuche.<sup>5</sup> Durante una entrevista en 2011, le pregunté a Danko y a Jano Weichafe sobre la relación entre el hip-hop mapuche y el hip-hop chileno. Danko señaló a patrones de migración rural-urbana entre los mapuche, el pueblo indígena más grande de Chile.<sup>6</sup>

“En las décadas de los ‘60 y ‘70, todas las familias [mapuche] tenían un inmigrante [desde el campo hasta la ciudad] en su familia. Entonces después, se pasa el tiempo y se masifica, y llega un punto en que es un cincuenta-cincuenta de la población mapuche: [cincuenta por ciento] en las comunidades, y otra cincuenta en la ciudad. Y de esa cincuenta que está en la ciudad, que eran 400.000, setenta por ciento se fue a Santiago . . . diez por ciento aproximadamente a Temuco, y el otro porcentaje a otros pueblos y ciudades. Pero lo que no se dice allí, que es parte de la realidad, es que todos llegaron a las poblaciones marginales. Todos llegaron a los campamentos, los cordones, a todo lo que era la marginalidad de la ciudad. Bueno, el rap también, empiezan a hacer en las poblaciones. El rap chileno, por decirlo, tiene mucha influencia de esos mapuche que migraron, porque muchos raperos fueron los hijos de los que migraron, o los nietos de los que migraron—la diáspora mapuche, que se le llaman” (Weichafe y Mariman, 2011).

En los años ‘80 el hip-hop se puso raíces en Chile, durante la caótica expansión urbana que marcaba los paisajes de Temuco y Padre las Casas, así como Santiago y otras ciudades. Lógicamente, se ve que la llegada de los mapuche en grandes números, y la llegada del hip-hop, impactaron las ciudades al mismo momento de la historia. Jano y

<sup>5</sup> En 2009, una encuesta gubernamental del MIDEPLAN (Ministerio de Planificación), titulada CASEN (Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional), reveló que en todo el país, el 69,9% de las personas indígenas viven en las ciudades (MIDEPLAN, 2011[2009]).

<sup>6</sup> La Encuesta CASEN de 2009 muestra que la Región Metropolitana es 4,1 por ciento indígena, con 24,6 por ciento de las personas indígenas de todo el país. En la región de la Araucanía habita el 30,1 por ciento de personas indígenas, que corresponde al 24,6 por ciento de la población indígena de Chile (MIDEPLAN, 2011[2009]).

Danko me han dicho que todo hip-hop chileno lleva algo mapuche. Aunque un rapero no sea mapuche (aunque muchos son), si se criaba en una población, entonces probablemente tenía vecinos que migraban desde las comunidades mapuche de Araucanía y WallMapu.

Movilizar este demográfico en un movimiento social que abarca las expresiones interculturales a favor de la autonomía mapuche, es un proyecto constante para el *Kolectivo We Newen*. En 2009 y 2010, sus integrantes fueron anfitriones de un festival de música llamado *We Rakizuum* (Nueva Sabiduría), que giró en torno a una crítica del bicentenario chileno, con el subtexto “nada que celebrar.” *We Rakizuum* también apoyó a los presos políticos mapuche, que en septiembre de 2010 habían llevado a cabo una huelga de hambre de ochenta y dos días, protestando en contra del uso de la Ley Antiterrorista en sus procedimientos legales. Desde aquí en adelante, examinaremos la canción “Ñi Pullu Weichafe,” como una respuesta a la llamada para este tipo de movilización, ambos adentro y afuera de la Araucanía.

### “Ñi Pullu Weichafe” (Espíritu Guerrero).

La canción “Ñi Pullu Weichafe” es clásica del repertorio de Jano Weichafe. En 2009, Jano la interpretó junto con la banda de rock de Santiago *La Mano Ajena*, provocando un aplauso rotundo, así como interés en el “tema mapuche” entre un público capitalino. Propongo entender esta música como un ejercicio en cruzar fronteras: la combinación fluida entre referencias musicales y culturales en “Ñi Pullu Weichafe”—klezmer, gitano, blues, cumbia, hip-hop—indica la solidaridad interétnica con el Movimiento Mapuche.

Sobre el tema de fusión artística, Mabel García describe la capacidad de los artistas mapuche de “estrategizar elementos culturales disímiles mediados en la diferencia cultural y organizar con ellos un discurso que enfatiza problemáticas de la diferencia . . . [mientras] construyen el decir propio, autónomo o apropiado . . .” (2004: 13).

García argumenta que los discursos políticos en la Araucanía que se basan en lenguaje, cosmología o vida social mapuche, se adueñan de la potencia de la estructura socio-política a la que los mapuche deben ajustarse. A la vez, tales discursos entregan mensajes de resistencia relacionados a conflictos que provienen de diferencias en conceptos de organización social y explotación de recursos naturales (1998: 103). La posición de García articula con un rango de trabajo académico sobre empoderamiento, interpretación en escenario, lenguaje, y vulnerabilidad. En base de un trabajo hecho por Judith Butler, Deborah Wong expresa que la “‘vulnerabilidad lingüística’ . . . establece una relación dinámica entre el empoderamiento, y la trauma” (Wong, 2004: 7). A mi parecer esto significa que grupos que han sufrido la denigración, también pueden subvertir los discursos asociados con su marginación. Mabel García expresa algo semejante sobre ambos la expresión artística, y los discursos políticos de perspectivas mapuche. La canción “Ñi Pullu Weichafe,” como mucho hip-hop, cabe en las dos categorías (lo artístico y lo político), y así demuestra las articulaciones entre los movimientos sociales, la música popular, y el lenguaje y cosmología mapuche.

María Fernanda (de *La Mano Ajena*) inicia la canción con el coro, cantando “Nuestro latido, señores, es azul . . .” con la siguiente melodía.

“Nuestro latido,  
Es azul,  
La voz de los cuatro vientos,  
Nación en el sur” (2009).



La palabra “nuestro” indica una colectividad entre los representados en los diversos atributos musicales y culturales de la canción. “Latido” indica un poderoso pulso o latido de corazón. Más allá que un rasgo musical, “latido” se refiere a algo visceral, corporal

y vivo, tal vez el pulso del kultrún, el tambor que la antropóloga María Ester Grebe describe como un microcosmo del universo, y un objeto sagrado en la cosmología mapuche. No se escucha el kultrún en la canción, y su ausencia abarca una discusión sobre si su uso en la música popular sería espiritualmente problemático (Grebe, 1973: 28). Pero total, aún un público con menor conocimiento de la cultura mapuche, probablemente entendería la asociación entre “latido” y kultrún. “Azul” se refiere al color azul, sagrado en la cultura mapuche, y que el poeta Elicura Chihuailaf (1998) relaciona con los sueños y la tranquilidad. “Azul” también se refiere al blues que está muy presente en los rasgos musicales de la canción. “La voz de los cuatro vientos” se refiere al sonido, en términos literales y discursivos, de la tierra, que en la cultura mapuche tiene cuatro direcciones y divisiones cardinales. “Nación en el sur” confirma la autonomía territorial y política del WallMapu, aquí con la solidaridad de la música, y los músicos, no mapuche.

De repente *Jano Weichafe* ingresa con un rap que no guarda relación con la nota menor de la sección previa. El bajo y la percusión hacen una transición fluida de la cumbia a un ritmo de hip-hop de la vieja escuela. Un xilófono acompaña a Jano, uniendo los sonidos de *La Mano Ajena* y el hip-hop. Mientras la sección del coro de apertura presentaba un acordeón, en el verso Jano hace rap con un sintetizador, lo que recuerda las décadas de los ‘80 y ‘90. El primer verso se mueve entre la condena a la industria forestal del winka, responsable de la sequía y daño a la tierra, y la celebración de la cultura y el territorio mapuche.

“Agua aire pide la vida de la hermosa *mawiza*,<sup>7</sup>  
 Para seguir latiendo y bailando, con el *kurruf* del sentimiento,  
 Verano primavera otoño invierno,

<sup>7</sup> Las palabras en Mapuzugun en esta canción aparecen aquí con énfasis, a propósito de la traducción, y son los siguientes: *mawiza*, paisaje montañoso; *kurruf*, viento; *wekufes*, espíritus malos; *winka*, forastero destructivo; *anumkas*, plantas; *genechen*, creador; *mapu*, tierra; *pewen*, árbol araucaria; *tugun*, orígenes.

*Wekufes* de metal moderno imperialismo *winka* del norte occidental,  
 Nuestros *anumkas* ancestrales los han devastado,  
 A danzar con la muerte los han condenado,  
 Agua agua piden las llagas de la tierra,  
 Provocado por el árbol que seca sus venas y las condena,

Eucaliptus pino insigne es el emblema,  
 Del *winka* transforestal que envenena nuestro sistema,  
 De la vida nuestra hermosa vida, *Genechen* creador que nuestro *mapu*  
 siga,

Dando latidos como el *pewen* muy aguerrido,  
 Ha resistido más de cinco siglos no ha cedido,  
 El *tugun* de nuestro *mapu* se ha pronunciado,  
 Sangre de mi sangre tierra de mi tierra, condor dorado,  
 Esencia de tres pumas espíritu de plata *tugun* sagrado” (2009).<sup>8</sup>

Las palabras “Genechen creador” que se refieren al ampliamente debatido concepto de una entidad creadora en la cosmología mapuche, se encuentran inmediatamente antes de una pronunciada frase en el sintetizador. El contraste que surge entre un elemento cultural supuestamente tradicional y un sonido musical de alta tecnología, refuerza la contemporaneidad de los temas presentes en el verso de Jano.

Para entender el impacto de la canción “Ñi Pullu Weichafe” en vivo, me refiero a las palabras de Jano:

“ . . . fue bien potente, más que nada para la gente de Santiago, que nunca había escuchado una propuesta así; o sea, se ha escuchado, pero [no] en el sentido y de la forma [de “Ñi Pullu Weichafe”] y el mensaje que se entrega . . . La gente, después que terminé de cantar el tema . . . [estuvieron] saltando abajo,

<sup>8</sup> Las letras presentadas aquí provienen del mismo Jano Weichafe, por correspondencia personal. El artista me entregó las letras exactamente como yo las presento en el texto, excepto el énfasis en palabras en Mapuzugun.

toda gritando, preguntando por el tema de la lucha y todo. Así, a través de la música, uno logra llegar a más gente, y aportar un proceso, sin necesariamente andar tirando piedras . . . [es] más potente . . . de hecho es más peligroso despertar más conciencia, que andar tirando piedra” (Weichafe, 2011).

## Conclusión.

Como explica Danko Mariman, el evento que ha afectado más que ningún otro a las familias rurales en el último medio siglo, es casi sin duda la migración rural-urbana. Entender la vida en la Araucanía requiere considerar cómo la reorganización del espacio físico ha generado nuevas formas de pensamiento, comunicación y expresión. La migración significa que un antagonismo polarizado entre la sociedad occidental-industrial, y el pueblo indígena-rural, ya no es el único marco adecuado para analizar la situación. El hip-hop anuncia nuevas redes de información e identificación, las cuales articulan las luchas antiguas de la Araucanía con las poesías de resistencia provenientes de culturas distantes. Aunque los artistas cuyas vidas yo he detallado cantan de las peleas sobre el territorio rural (entre muchas otras cosas), el hecho de que lo hacen a través del rap llama la atención a la vida urbana también. El objetivo de este artículo ha sido buscar maneras más complejas para entender la vida en la Araucanía, por explorar un estilo de música que llegó a la región hace tres décadas, pero cuyas raíces han crecido por siglos dentro de la preexistente etnoliteratura.

## Referencias bibliográficas

- Carrasco M., Hugo. 1992. “Etnoliteratura mapuche y tradición oral hispánica”. *Lengua y literatura Mapuche*. 5. pp 19-30.
- Cayuqueo, Pedro. 2012, Septiembre 10. “La caja pandora”. *Ñuke Mapu*. Obtenido 12 septiembre 2012 desde [www.mapuche.cl](http://www.mapuche.cl).

- info
- Chihauilaf, Elicura. 1998. "Sueño Azul/Blue Dream". En Vicuña, Cecilia, ed. *Ul: four Mapuche poets*. pp. 42-49. Latin American Literary Review Press, Pittsburgh.
- Estrada, Daniela. 2006, Octubre 24. "Mapuche Hip-Hop". *Inter Press Service News Agency*. Obtenido Abril 13 2010 desde <http://ips-news.net/news.asp?idnews=35211>
- García Barrera, Mabel, ed. 2004. *Crítica situada: el estado actual del arte y la poesía Mapuche. Rakizñam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco: Universidad de la Frontera.
- García Barrera, Mabel. 1998. "El discurso político en la lírica Mapuche". *Lengua y literatura Mapuche*. 8. pp 101-113.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- Grebe, María Ester. 1973. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *Revista musical chilena*. 123-4. pp 3-42.
- Haughney, Diane. 2006. *Neoliberal economics, democratic transition, and Mapuche demands for rights in Chile*. Gainesville: University Press of Florida.
- Kolectivo We Newen. 2008. Obtenido Noviembre 26 2008 desde <http://www.nodo50.org/kolectivowenewen>
- Kolectivo We Newen. 2011. Entrevista personal.
- Linconao Caniulaf, P. 2011. "Rock Mapuche. Hibridación cultural – memoria histórica." Obtenido Marzo 10 2013 desde <http://www.mapuche.info/?kat=7>
- "Madre tierra y libertad". 1999. *Kultura Hip-hop*. 4. pp 27-29.
- Mariman, Pablo. 2006. "Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina." En Mariman, Pablo; Caniqueo, Sergio; Millalén, José; y Levil, Rodrigo, eds. *¡ . . . Escucha, winka . . . !: cuatro ensayos de historia nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. pp 53-127. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Marín, Fabian. 2010. Entrevista personal.
- Mendoza, Zoila. 2008. *Creating our own: folklore, performance, and identity in Cuzco, Peru*. Durham, NC: Duke University Press.

- MIDEPLAN. CASEN, Pueblos Indígenas 2009. Obtenido Junio 15 2011 desde <http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/casen/en/index.html>
- Pinto Rodríguez, Jorge, et al. 1988. *Frontera y misioneros en la Araucanía, 1600 – 1900*. Temuco: Universidad de la Frontera.
- . 2003. *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche: de la inclusión a la exclusión*. Santiago: DIBAM.
- . 2009. *La población de la Araucanía en el siglo XX: crecimiento y distribución espacial*. Temuco: Departamento de Ciencias Sociales, Ediciones Universidad de la Frontera.
- Reuque Paillalef, Rosa. 2002. *When a flower is born: the life and times of a Mapuche feminist*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ritter, Jonathan. 2002. “Siren songs: ritual and revolution in the Peruvian Andes.” *British journal of ethnomusicology*. 11, no. 1. pp 9-42.
- Robertson, Carol E. 1979. ““Pulling the ancestors”: performance practice and praxis in Mapuche ordering”. *Ethnomusicology*. 23, no. 3. pp 395-416.
- Rojas, Rodrigo. 2009. *La lengua escorada: la traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Santiago: Pehuén Editores.
- Sepúlveda, E.M. 2011. “Música mapuche actual – recuperación cultural, resistencia, identidad.” Obtenido Marzo 10 2013 desde <http://www.mapuche.info/?kat=7>
- Tinsman, Heidi. 2002. *Partners in conflict: the politics of gender, sexuality, and labor in the Chilean Agrarian Reform, 1950-1973*. Durham, NC: Duke University Press.
- Tranamil, Kvyen. 2010. Entrevista Personal.
- “Un poco de la historia del hip hop chileno”. *Imperio h2*. Obtenido Septiembre 29 2012 desde <http://www.imperioh2.cl>
- Unión de Pobla. 2012. Entrevista Personal.
- Weichafe, Jano, y Mariman, Danko 2011. Entrevista Personal.
- Wong, Deborah. 2004. *Speak it louder: Asian Americans making music*. New York: Routledge.
- Yúdice, George. 2003. *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham, NC: Duke University Press.

## Discografía

Gran Massay. *Ayudando a fortalecer una fuerte Identidad Regional en territorio Mapuche*. Temuco: Futuro Rauko.

———. *V.I.D.A. D.E. A.R.A.U.K.A.N.O.* Temuco: Futuro Rauko.

Kolectivo We Newen. 2007. *Raiçes*. Temuco: Futuro Rauko.

Unión de Pobla. 2012. *De Nakis of De Pagner*.

Weichafe, Jano, y La Mano Ajena. 2009. “Ñi Pullu Weichafe”.