



Facultad de Bellas Artes UNLP

Carrera: Licenciatura en música con orientación en música popular

Nombre y apellido del tesista: Úrsula Ramat

Directora: Ana Pifano

Codirector: Ernesto Jauregui

Tema Propuesto: Productores musicales mapuches en Argentina.

Título: La música como proyección de lo propio. Algunas reflexiones a partir de los casos de Aime Paine y Puel Kona

ÍNDICE

Abstract	2
Introducción	2
Estado del arte	4
Material relevado sobre Aimé Painé	4
Material relevado sobre Puel Kona	6
Marco teórico	7
Dos caminos...	10
Aimé Painé	10
La música de Aime Paine	17
Puel Kona	19
La música de Puel Kona	23
... Una misma búsqueda	24
Reflexiones finales	29
Bibliografía	33

Abstract

El presente trabajo se propone como una reflexión desde el rol de los nuevos Licenciados en música con orientación en música popular . A partir del acercamiento a las producciones musicales de dos productores musicales mapuches en Argentina, Aimé Painé (1943-1987) y la banda Puel Kona (2007-actualidad). Mediante rastreo y análisis bibliográfico y realización de entrevistas, se atraviesan problemáticas tales como la construcción y el desarrollo de la identidad mapuche en diferentes momentos históricos, buscando repensar el término “música popular” desde expresiones que han sido excluidas de este campo, pero que han permanecido y avanzado al margen de las prácticas dominantes.

Introducción

En el presente trabajo de tesis tomaremos las experiencias de dos productores musicales originarios del pueblo mapuche: la cantante Aimé Painé (1943-1987) y la banda Puel Kona (Neuquén 2007-actualidad). Mediante rastreo y análisis bibliográfico y entrevistas, intentaremos reconocer en estos casos, continuidades, rupturas, similitudes y diferencias que nos permitan transitar problemáticas como la construcción y el desarrollo de la identidad en contextos de hegemonía cultural, el rol de la música popular en estos procesos, las industrias culturales como formadoras de identidad y los conflictos y desafíos que aún atraviesan a nuestra sociedad, a casi un siglo y medio de la constitución del Estado Nacional Argentino.

El interés por la temática se funda en la actual re-emergencia del tema de la identidad, en sus diferentes aristas a nivel académico y en el impacto que estos conflictos tienen en los ámbitos más fácticos y cotidianos de la vida de las personas, así como también en las expresiones musicales que transitan por los actuales escenarios y canales digitales a nivel nacional e internacional, por fuera o por dentro del mercado principal.

Estas músicas a las que nos acercaremos denotan el cuestionamiento hacia el relato esencialista desarrollado y reproducido en el periodo de conformación de los estados-nación, la vigencia de algunos aspectos discursivos de esa época en la actualidad y la falta de respuestas que acaben por decantar en una solución integradora. Al escucharlas, nos encontramos frente a desafíos renovados, y acarreados, quizás, desde la conquista de América. En este sentido, y si bien nuestra tesis centrará su análisis en un periodo de tiempo delimitado por el momento de desarrollo de la obra de la cantante Aimé Painé y la actividad musical de Puel Kona, no dejarán de señalarse sucesos coyunturales para la historia del pueblo mapuche, como la llamada Conquista del desierto, el ya mencionado periodo de conformación del estado argentino o rasgos distintivos de la conflictividad actual, ya que nos resultan sucesos indispensables de analizar para la comprensión del tema que nos afecta.

Además de esto, pretendemos mostrar que la música popular es uno de los campos en el que la historia y el presente de nuestro país y región se inscriben de forma excepcional, entendiendo que las producciones culturales tienen un lugar central como expresiones de la voz de grupos silenciados. En ese sentido, esperamos que este estudio nos permita conocer y analizar las condiciones históricas en las que se han desarrollado algunas expresiones musicales significativas del pueblo mapuche, y evidenciar que esas mismas condiciones, sumadas al contexto socio-político actual, son las que generan hoy, entre otras cosas, nuevas reflexiones en torno a la construcción identitaria. Creemos que podemos hacer, desde nuestra especialidad, un aporte valioso en los debates académicos contemporáneos.

Como primeros egresados de la carrera consideramos que es indispensable ahondar en nuestra disciplina desde sus múltiples aspectos, con el fin de hacer conscientes la pertinencia e importancia de nuestra nóvel tarea en el campo de la investigación como licenciados en música con orientación en música popular. Esperamos que estos trabajos sean apenas los primeros pasos que demos sobre un camino que tenga como destino la construcción de una sociedad que respete y valore las diferentes expresiones identitarias y culturales que forman parte de nuestra realidad mestiza.

Estado del arte

Material relevado sobre Aimé Painé

El material que se encuentra disponible acerca de la trayectoria de la cantante, cuenta con investigaciones etno musicológicas, artículos periodísticos, producciones audiovisuales, blogs web, que detallaremos a continuación.

Si bien la obra de Aimé Painé se conoce ampliamente, será entre finales del siglo XX y principios del XXI que aparecen trabajos de investigación sobre su obra.

En 1992, el escritor Leopoldo Brizuela publica “Cantar la vida”, un libro de conversaciones con las cantantes Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeida. Las mismas, vinculan, a partir del relato de sus vidas, su experiencia con la realidad latinoamericana plasmada en las músicas populares de la región que ellas interpretan. Este es el primer material que encontramos publicado sobre la cantante.

Nos encontramos con un nuevo registro en el año 2008 con la investigación etnomusicológica “La Voz de los sin Voz”, que fue enmarcada por UNESCO en el Programa Identificación y Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial y es parte integrante del Proyecto Promoción de Cultura Ciudadana y Diversidad Cultural del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, en conformidad con las orientaciones de la UNESCO. Su edición cuenta con el apoyo y firma de la Presidencia de la Nación, el Ministerio de Relaciones Exteriores, entre otros organismos gubernamentales. Contiene en su tercer volumen el estudio de caso de cuatro testimonios musicales del campo de la música popular en distintas regiones de América Latina, entre los cuales se dedica uno de los capítulos a la cantante mapuche. En el mismo se abordan, resumidamente, aspectos biográficos, su trabajo de recopilación y características exclusivamente musicales del repertorio mapuche que interpretaba.

En el 2011 es editado el libro “Aimé Painé, la voz del pueblo mapuche” escrito por la periodista Cristina Rafanelli, cuyo contenido recorre la vida de la cantante y su

vínculo con la música mapuche e incluye el testimonio, tanto de las abuelas que la conocieron y transmitieron y enseñaron sus cantos, creencias y tradiciones, como de referentes de distintos ámbitos de la cultura a nivel nacional, como León Gieco, Luis Landriscina, Suma Paz, Beatriz Pichi Malén, Luisa Calcumil. Su actividad musical en época de dictadura y durante la recomposición de la democracia, y relatos en la voz de la misma cantante, son algunas de las cuestiones que se encuentran en su biografía, la cual nos ha resultado un documento entrañable para vislumbrar el contexto en el que Aimé se desarrolló como difusora de su cultura, así como también para dimensionar el alcance de su labor.

El 10 de abril de 2018 se estrenó en cines la serie "Aimé" escrita y dirigida por Aymará Rovera. La misma fue ganadora del Concurso INCAA por Patagonia, y grabada íntegramente en Neuquén y Río Negro además de ser declarada de interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Nación. La serie se focaliza en su vida, pasando por su actividad musical, pero con un fuerte hincapié en su biografía, sus viajes al sur, la relación con los mapuches y el momento de su muerte.

Hay infinidad de notas periodísticas sobre Aime Paine, su vida y su obra, muchas de las cuales refieren a ella como "la voz del pueblo mapuche". Medios gráficos como Página 12, Diario Río Negro, han levantado artículos con motivo de hacer un recorrido por su vida y profesión. El barilochense el 19/11/2011 publica la noticia acerca del cambio de nombre en el pueblo rionegrino de Ingeniero Luis. A Huergo, de la calle Julio Argentino Roca por Aimé Painé.

Encontramos en la web desde diversos blogs de carácter amateur, como también información sobre la cantante en plataformas de gran importancia, tales como Wikipedia, y el sitio oficial www.mapuche-nation.org

Las investigaciones y escritos sobre Aimé Painé son considerablemente mayores que aquellas que giran en torno a la banda Puel Kona, y hacen hincapié en lo que refiere a su origen étnico e historia de vida, en su decisión de reivindicar y dar a conocer la cultura y la causa mapuche a través de la música. Se indaga también en las costumbres más tradicionales de su pueblo, ya que su repertorio estaba conformado por las expresiones musicales ancestrales mapuches.

Material relevado sobre Puel Kona

El interés suscitado por la banda Puel Kona experimenta una explosión en los medios luego de ser invitada a tocar como banda soporte en los recitales del 6 y 10 de noviembre del 2018 que diera el cantante y bajista de la mítica banda Pink Floyd, Roger Waters, en el Estadio Único de la ciudad de La Plata.

A pesar de no ser esta la primer oportunidad que tuvo la banda de compartir escenario con artistas reconocidos a nivel nacional e internacional (ya lo había hecho con *Manu Chao*, *Las Manos de Fillipi*, *Karamelo Santo* y *Ruben Patagonia*, por mencionar a los más reconocidos) la invitación del ex integrante de la formación inglesa, fue sin dudas lo que le abrió las puertas de los principales medios de comunicación gráfica del país. *Diario La Nación*, *Página 12*, *Clarín*, *La Izquierda diario*, sitios y portales de información web como *infobae.com*, *tiempoar.com.ar*, *lavaca.org.*, revistas de rock y varias plataformas de contenidos sobre música y cultura joven, como *Indiehoj.com* y *Silencio.com.ar*, dedicaron espacio a la banda.

En los diarios regionales del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, como *Diario Rio Negro*, *La mañana*, y *8300*, la repercusión fue la misma, con la diferencia de que la banda ya habría cobrado un lugar importante en la escena local, por lo que el registro de sus apariciones en los principales medios data del año 2015. En el año 2016 tomó relevancia mediática tras su participación en el concierto de la banda internacional europea *Manu Chao* y con la edición de su segundo disco *Kintu newen*.

La mayoría de los artículos contienen entrevistas en las que se presenta a la banda bajo títulos como: "Quién es el grupo Puel Kona, el grupo mapuche que teloneará a Roger Waters" (*Gabriel Plaza*. "Quién es Puel Kona, el grupo mapuche que teloneará a Roger Waters" 2018 noviembre 6. *La Nación*) y siempre aludiendo a su participación en el concierto del músico internacional. En las mismas se indaga principalmente en el motor de su actividad musical y la relación con la causa mapuche. La banda como portadora de la misma se torna el eje del desarrollo periodístico, mediante la cita de partes de las canciones o directamente en las preguntas realizadas.

No encontramos trabajos académicos en los que se incluya un análisis del caso particular. En el artículo publicado en la vaca.org, se expresa “Las ciencias políticas y sociales deberían tener a Puel Kona como bibliografía”¹. Pretendemos con la presente investigación, abrir camino en este sentido, ya que consideramos que para sumarnos a los debates y discusiones desde nuestros lugares históricos y actuales, es fundamental indagar en nuevas voces.

En relación a bibliografía y material de análisis sobre música y cosmovisión mapuche en expresiones culturales actuales nos es pertinente y necesario señalar, si bien no constituye el objetivo del presente trabajo, es significativa la cantidad de información, estudios, programas de tv o documentales que encontramos sobre *música mapuche*, *música mapuche actual*, *cosmovisión mapuche*, aplicados al caso mapuche en territorio chileno, no así en Argentina.

Consideramos que esta escasez refuerza, no solo el interés de nuestra tesis sino la necesidad de comenzar estudios teniendo en cuenta los aspectos particulares que hacen al desarrollo y las limitaciones de las prácticas musicales de estos gestores culturales, para hacer vínculos reflexivos con problemáticas y temáticas más abarcadoras.

Marco teórico

La realización del presente trabajo nos exige la selección y anclaje en conceptos y categorías que colaboren al análisis de la temática estudiada.

Conceptos como *identidad cultural*, *música popular/gestor cultural*, *modernidad propia*, entre otros, estarán presentes durante el desarrollo.

Argumedo sostiene en su libro *Los silencios y las voces de Latinoamérica*, que la complejidad de la cuestión de las identidades se ve reflejada tanto en su procesamiento histórico, como en su doble dimensión: *social e individual*.

¹ Lavaca [en línea] [consulta: 26 de octubre de 2018] Disponible en <https://www.lavaca.org/mu68/el-mapu-power/>

Dice que, por un lado es social porque a través de las dos relaciones primarias- la familia y la cooperación productiva-, el individuo adquiere una conciencia de pertenencia, una *identidad sociocultural*. Esta conciencia no lo liga al hombre, sino a *determinados* hombres. A través de la socialización, el individuo adquiere códigos culturales propios, cristalizados en visiones del mundo y la naturaleza, el lenguaje, formas culturales de relación, etc. En esta medida se constituye como un *ser social identificado* con distintas instancias de pertenencia: tribu, familia, clan, religión, clases sociales. Es de esta manera que en tanto ser social identificado, el hombre se desarrolla dentro de un *nosotros* social que lo diferencia de *otros sociales*. Y es individual porque a la vez *“en los primeros años de socialización, la conformación individual de cada persona se da en marcos históricamente dados, los cuales son esencialmente sociales y culturales, y le otorgan a ella un sentido de pertenencia ligado a un devenir histórico. En estas vivencias individuales se condensan, con mayor o menor nitidez, rasgos de sus adscripciones originarias, por lo que es posible que en las biografías, en las micro-historias en los relatos o historias de vida, se refleje también la historia de capas sociales más vastas”*.(Argumedo,1993 191)

Por esto sostenemos que conociendo a estos gestores culturales podremos encontrarnos con algunos aspectos de la historia y el presente del pueblo mapuche. Conscientes de la complejidad que presenta la definición cerrada del término *‘música popular’*, optaremos por utilizar, como complemento de este, una categoría presente en la obra de Rodolfo Kusch que es la de *gestor cultural*.

En su escrito *La cultura como entidad* (Kusch, 1976) expone que el sentido de una obra no se agota con el autor, ya que de hecho el autor en tanto individuo biográfico pierde relevancia y cobra importancia como *gestor cultural*. Es decir que la cultura no vale porque la crean los individuos, sino porque la absorbe la comunidad, cuando esta ve en ella una significación especial. El pueblo, como tercera dimensión junto a la obra y el autor, le confiere al fenómeno cultural su exacto sentido. Acordamos con esta mirada acerca de que lo que se conoce por música popular, en uno de sus aspectos, es aquello que un sector o una comunidad absorbe y que le termina de dar el sentido de *popular* a la obra, sin embargo creemos que, lejos de perder relevancia, el gestor en tanto sujeto biográfico, suele calar en el querer popular al

igual que sus obras y arraigarse a las historias y vivencias particulares y generales de las personas.

Se nos hará imposible sortear el término *música popular*, debido a que es una de las temáticas a la que nos acercaremos con la intención, no de definirla, sino más bien de revisarla. En su texto *El mito del arte y del pueblo*, Ticio Escobar (Escobar, 1987), desmiembra términos como “popular” “arte” “arte popular”, entendiendo que son problemáticas discutibles pero que no pueden ser soslayadas. Si bien el autor no habla precisamente de *música popular*, caracteriza a lo *popular* en su sentido más amplio, “a partir de las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y las minorías excluidas de una participación plena y efectiva en lo social, económico, cultural o lo político, cuyas prácticas y discursos crecen al margen o en contra de la dirección dominante” (Escobar, 1987:127) Entonces, cuando utilicemos el término “música popular” nos referiremos a lo *popular* en el sentido que le atribuye Escobar.

Esta caracterización hace ineludible el paso por el término gramsciano de hegemonía. Aquel que señala que en tanto la cultura hegemónica es dominante, pretende extrapolar sus propios intereses a todos los sectores, generando en los grupos subordinados una resistencia, un movimiento contrahegemónico que procura mantener la propia cultura, en un sistema en el que juega como perdedor.

En la investigación etnomusicológica *La Voz de los sin Voz*, se concibe a la cultura como “*elemento indispensable de los procesos de integración social y diversidad cultural*” (VVAA, 2008:7), y de la misma manera será entendida en nuestro trabajo de tesis.

Otra categoría que nos interesa incorporar es la de *Modernidad propia*, presente en *América como civilización emergente* obra de Adolfo Colombres.

El autor señala que muy pocas veces se intentó repensar lo moderno como un proyecto conciliable con las tradiciones de cada lugar, con la cultura propia. Lo indígena fue considerado un obstáculo que era preciso eliminar si se aspiraba a un destino de grandeza. Fue así que, en América latina, se empezó a llamar “cultura nacional”, no a una realidad verificable, sino a un proyecto que negaba o folklorizaba las raíces ancestrales, en vez de promover un crecimiento desde su propia dinámica (Colombres, 2013).

Colombres sostiene que en cierta forma todas las culturas actuales son modernas, ya que siempre tratan de alcanzar algún tipo de modernidad, ya sea propia o ajena. El hecho de que desde los países centrales se promueva una modernidad única, no puede ser aceptado si se tiene en cuenta que toda sociedad tiene derecho a controlar su propia transformación cultural. A esto refiere el autor cuando dice que la verdadera modernidad es el proceso de cambio que permite reproducir las diferencias culturales y mantener así una especificidad frente al otro. En este marco apela a la formulación de una *modernidad propia* que retome esa realidad verificable, anclada en las expresiones de lo propio. (Colombres, 2013)

Dos caminos...

En el siguiente apartado se realizará una breve descripción del contexto en el que se desarrolla la actividad de cada uno de los gestores musicales y se indagará en sus características, se identificarán similitudes y diferencias entre ambos y se reflexionará acerca de la manera en que la defensa de lo propio aparece en su quehacer musical.

Aimé Painé

Olga -Aimé- Painé nació el 23 agosto de 1943 en el pueblo del alto valle rionegrino, Ingeniero Luis A. Huergo y falleció a los 44 años de edad, en la ciudad de Asunción de Paraguay, mientras cantaba en un programa de televisión. Es considerada la primer difusora de la cultura del pueblo mapuche.

Es menester enmarcar su obra en el contexto histórico en el que se sitúa para poder dar cuenta de la dimensión de su trabajo en sus distintas aristas, sociales, políticas y musicales.

Por esto empezaremos por señalar que la relevancia de su figura está atravesada por un suceso histórico que la antecede: la campaña militar llevada a cabo por el Estado Argentino conocida como “La conquista del desierto”.

Este proceso de ocupación militar estuvo a cargo de Julio Argentino Roca entre los años 1878 y 1885. En el marco del proyecto de la consolidación del estado nacional, se hacía necesaria la delimitación de las fronteras con los países limítrofes, por lo que la ocupación del territorio patagónico reclamado por Chile durante décadas, y en las que vivían ancestralmente los pueblos originarios, era imprescindible. El mismo Roca había dicho *“Sellaremos con sangre y fundiremos con el sable, de una vez y para siempre, esta nacionalidad argentina, que tiene que formarse, como las pirámides de Egipto, y el poder de los imperios, a costa de sangre y el sudor de muchas generaciones”*²

Como ya se sabe, el resultado de esta avanzada militar dejó un saldo de miles de pampas, tehuelches y mapuches muertos y otros tantos prisioneros trasladados para trabajar como mano de obra barata o como esclava a las casas de las familias adineradas. Las miles y miles de familias mapuches sumidas en la pobreza, exiliadas en territorios lejanos, los bebés y niños con su identidad robada, son herederos de este suceso. Un testigo de la época, el ingeniero Trevelot opinaba: *“Los indígenas han probado ser susceptibles de docilidad y disciplina. En lugar de masacrarlos para castigarlos sería mejor aprovechar esta cualidad actualmente enojosa. Se llegará a ello sin dificultades cuando se haga desaparecer ese ser moral que se llama tribu. Es un haz bien ligado y poco manejable. Rompiendo violentamente los lazos que estrechan los miembros unos con otros, separándolos de sus jefes, sólo se tendrá que tratar con individuos aislados, disgregados, sobre los cuales se podrá concretar la acción. Se sigue después de una razzia como la que nos ocupa, una costumbre cruel: los niños de corta edad, si los padres han desaparecido, se entregan a diestra y siniestra. Las familias distinguidas de Buenos Aires buscan celosamente estos jóvenes esclavos para llamar las cosas por su nombre”*³. Es así que tras la conquista del desierto, el pueblo mapuche se vio

² El historiador [en línea] [consulta 20 de febrero 2018] Disponible en <https://www.elhistoriador.com.ar/la-conquista-del-desierto/>

³ Idem 2

forzado a sobrevivir dentro de un sistema hostil que pretendía su total exclusión, incluso muchos años después de terminada esa etapa oscura. Si bien algunos de sus aspectos culturales se siguieron transmitiendo de forma oral de padres a hijos, las prácticas tradicionales, como hablar el mapudungun, la lengua ancestral mapuche, se fueron dando con menos regularidad.

Ochenta años después y con las secuelas todavía sangrantes de la conquista, Aimé Paine, comenzó su trabajo como difusora de la cultura mapuche, vestida a la usanza tradicional antigua y con la decisión consciente de revalorizar a su pueblo no sólo a través del canto, sino también de la enseñanza de la lengua a los más niños en contexto de escolarización, tareas que llevó a cabo hasta el final de sus días.

Fue durante la dictadura militar de 1976 cuando se dedicó a rastrear sus propios orígenes, ya que su crianza transcurrió en un pupilo de monjas de la ciudad de Mar del Plata, al que fue trasladada a la corta edad de tres años, debido a la imposibilidad de su padre de mantenerla a ella y a sus dos hermanos, cuando vivían sumidos en una extrema pobreza en el pueblo donde nació. Su madre, de origen tehuelche, a la que nunca conoció, habría abandonado el hogar poco tiempo después del nacimiento de Aimé.

La única referencia que la cantante tuvo sobre su origen étnico fueron su apellido y sus rasgos físicos, por los cuales sufrió la marginación en el pupilo donde transcurrió su niñez.

A los once años fue adoptada por una familia adinerada de la ciudad de Mar del Plata, la cual la incentivó a profundizar sus estudios musicales. Aimé recibió educación cristiana y por ese entonces los libros escolares demonizaban la figura de quienes vivían en la patagonia previo a la campaña militar que terminó por exterminar y diezmar a aquellos pueblos originarios que habitaran esos territorios durante siglos. En este sentido la misma cantante se expresa así, cuando en una entrevista le preguntan sobre cómo nació en ella el deseo de buscar esa identidad y devolverle al mundo las tradiciones de su pueblo: *"Pienso que quizás fue por el hecho de tener la posibilidad de aprender a leer y descubrir distintos libros donde se habla de la historia argentina y se dedican algunas páginas al indígena, a los antiguos abuelos nuestros. Para mi tristeza, por ejemplo, iba leyendo las cosas terribles que habían hecho mis abuelos y no fue en uno, sino en muchos libros. En*

todos decían lo salvaje y cruel que era el indio (...)¿Puede alguien imaginar el infierno que debe surcar un niño al que diariamente le machacan que su pueblo es un pueblo de asesinos? Y, peor aún, que una es la única sobreviviente de ese pueblo desaparecido y que por lo tanto, si no se vuelve blanco en un plazo perentorio, los blancos se cansaran de su resentimiento y la abandonarán en el desierto, entre los fantasmas de su raza” (Rafanelli, 2011, 30)

En la vivencia particular de la cantante, encontramos una de las formas concretas de esa exclusión que recayó sobre la identidad cultural mapuche en general, impulsada desde un discurso hegemónico y reproducida a través de las grandes instituciones educativas y religiosas del estado argentino. Según la biografía sobre la cantante, tras la conquista del desierto los mapuches cambiaron sus apellidos para no sufrir la carga que venía acompañada de su origen y los nombres indígenas fueron prohibidos por la constitución nacional del país (Painé, quien había sido inscrita como Olga en su partida de nacimiento, cambiaría su nombre a Aimé, luego de reconocerse como mapuche). Por eso creemos que el hecho de que tanto las nuevas como las viejas generaciones mapuches, fueran dejando parcialmente de lado las costumbres de sus ancestros, es el resultado de estas políticas impulsadas desde los sectores poderosos de la nación, de las políticas de homogeneización que llevó adelante un Estado Argentino que fue oligárquico y eurocéntrico en sus orígenes y que, si bien supo cuestionar esta matriz en algunos momentos históricos, no logró desarticular los mecanismos institucionales de reproducción de la invisibilización y estigmatización de las culturas originarias.

Aimé sintió afición por la música desde muy pequeña, y fue su participación en el Coro Polifónico Nacional lo que la impulsó a hacer una búsqueda exhaustiva de sus orígenes. La cantante cuenta que en el Encuentro coral Latinoamericano celebrado el 13 de abril de 1974, se enfrentó al hecho de que todos los coros, excepto el suyo, además de interpretar las mejores obras de la música europea, habían preparado al menos una obra de música de raíz indígena o folclórica. Dice al respecto: *“(…) ahí sentí una vergüenza tremenda, la peor de mi vida. Peor, mucho peor que la siempre habían querido hacerme sentir por ser mapuche. Vergüenza como argentina, vergüenza de pertenecer a un país tan negador de sus raíces” (Rafanelli, 2011, 33)*

A partir de aquí empezó su búsqueda, se contactó con el antropólogo Rodolfo Casamiquela quien poseía conocimientos sobre la cultura indígena en la Patagonia, y había recopilado durante muchos años cantos indígenas. Casamiquela se los enseñó a cantar en lengua mapuche y le brindó información sobre su cultura.

Aimé realizó muchos viajes al sur, en los que, además de re-encontrarse y construir una cercana relación con su padre, visitó a las abuelas mapuches, quienes le enseñaron a hablar el mapudungun, cantos y diversos aspectos de su cultura. Fue una etapa difícil, sobre todo en lo referido a la aceptación de su nuevo rumbo musical. El público le pedía que cantara zambas, y esa exigencia también venía del lado de los medios de comunicación que le ofrecían un espacio solo para interpretar las piezas del repertorio folclórico argentino *-oficial-*.

El trabajo de difusión de Painé se proyectó con mucha fuerza a otras comunidades indígenas y realizó muchos viajes por todo el país. *“Gracias a mi trabajo voy enterándome dónde está cada miembro de nuestra gran familia, y no sólo cada mapuche; me preocupo porque los mocovíes sepan que existen los pilagás, que los maticos sepan que existen los tobas. La gran familia aborígen de América. Es una gran misión en la que estamos embarcados muchos jóvenes de mi generación. Hay artistas, periodistas, empeñados en reunir la familia”* (Rafanelli, 2011: 67)

Aimé Painé formó parte de una agrupación a principios de los `80 que se llamaba Movimiento por la Reconstrucción de la Cultura Nacional junto a grandes personalidades como León Gieco, Leda Valladares, Ernesto Sábato, Adolfo Pérez Esquivel, Antonio Tarragó Ros, entre muchos otros. La primera presentación del movimiento se realizó en el teatro Lasalle, Buenos Aires, en agosto de 1982. En esta oportunidad cantaron Leda Valladares, Suma Paz y Aimé Painé, cada una interpretando músicas de su propia identidad con el ánimo de generar una posibilidad de integración a través de estos cantos. En este sentido, la restauración democrática y la salida de la dictadura fue un ámbito propicio para el encuentro de artistas y es probable que la conformación de esta agrupación haya sido facilitada por la retirada del poder de las fuerzas armadas argentinas y el escenario de apertura democrática.

Durante muchos años los mapuches adoptaron el silencio como forma de protección de sus tradiciones. Hasta la década del `80 pocos jóvenes hablaban la lengua y mantenían sus costumbres. Debido a la situación marginal que padecían, la mayoría debía abandonar el campo y aceptar las reglas que le imponía la sociedad occidental. Lo hacían para poder sobrevivir. Pero a su vez se corría el riesgo de que muchas pautas culturales se perdieran. Por esa razón las abuelas y los caciques no tardaron en reconocer el trabajo de divulgación que realizaba Aimé Painé.

El hecho de haber utilizado a la música como una herramienta en defensa de lo propio se encuentra explícita en su búsqueda y en su obra y hay muchas frases de la propia cantante que dan cuenta de esto. *“A mí me fastidia mucho escuchar que alguien dice que la cultura del mapuche es una cultura en extinción. Más allá de que sea cierto o no. ¡Qué rápidos somos a veces para decir que algo desapareció! Y qué lentos para preguntarnos por qué. La tristeza del pueblo mapuche, mi tristeza, es parte de mi identidad... y de la identidad del país. Porque el país lo formamos todos, ¿eh? Los ricos y los pobres, los blancos y los indios. Aunque los blancos ricos, en general, se lo olviden”.* (Rafanelli, 2011: 65). Más adelante, continúa *“Nosotros simplemente estamos juntando con el alma y casi desesperada los aspectos de la cultura de nuestro pueblo. A través de la palabra les devuelvo retazos de la memoria, eso que siempre nos han querido borrar(...)Yo no quiero hacer tanto hincapié en la matanza que fue obra de los militares y oligarcas de aquella época, como en la lucha del indígena americano por defender su dignidad, su cultura. Quiero hablar de su vida, que es su obra; y no de su muerte, que es obra de otros. Esos otros hablarán, responderán por su crimen”.* (Rafanelli, 2011: 70)

Quisiéramos rescatar una anécdota que cuenta la misma cantante para dar cuenta de la repercusión y el resultado que su trabajo tuvo en este sentido y que consideramos, puede legitimar la aplicación de la categoría de *gestora cultural* en la obra de Aimé Paimé: *“Hace muy poco, al terminar un recital mío en Tierra del Fuego, un señor del público se puso de pie y muy emocionado, con un hilo de voz, me dijo que por primera vez, al escuchar las historias que yo contaba, no había sentido vergüenza de ser indio. Y tanto era así que, en su emoción mostraba a todos sus documentos. Así supe que él era el último descendiente de Sayhueque, el que le regaló un poncho al general San Martín en señal de apoyo por su campaña*

libertadora, y como él mismo desconocía esa anécdota de su abuelo, su felicidad fue tal que ahí mismo improvisó un bellissimo ùlkantún”⁴ (Rafanelli, 2011: 57)

A pesar de que su trabajo marcó huellas imborrables en el devenir del pueblo mapuche, jamás llegó a grabar un disco. Su labor en escuelas, y el contacto con las comunidades, la recopilación y difusión de sus cantos, fueron los frutos de su quehacer.

La música de Aime Paine

En este apartado haremos un análisis estrictamente musical sobre algunas recopilaciones que hizo Aimé Paine. Sin embargo, antes de pasar a eso quisiéramos aclarar dos cuestiones. Por un lado, el lector debe tener en cuenta que Aimé se re insertó a su identidad mapuche luego de educar su voz cantante durante sus años de niñez y juventud con técnicas occidentales, por lo que no podemos pensar que al analizar aquellos cantos que recopiló e interpretó, o las técnicas vocales, los dibujos melódicos utilizados encontraremos una representación de la identidad musical mapuche. Sería un error garrafal. Por otro lado creemos que es necesario que tengamos en cuenta que los conceptos que en occidente creamos y utilizamos no suelen tener correlación con las formas de concebir el mundo de otras culturas, por lo que simplemente hacer una transposición de términos como *arte*, *música*, *nota musical*, o técnicas como la escritura en partituras, puede muchas veces, en lugar de ayudarnos a entender, alejarnos de la comprensión. En este sentido podemos afirmar que, para apreciar las formas y significados de las expresiones musicales mapuches, es necesario hacer una investigación que nos habilite una comprensión integral del pensamiento y la cosmovisión mapuche, tarea que excede el campo de estudio del presente trabajo.

Es así que tomamos la conceptualización de Castro Gómez acerca de la transculturalización y el diálogo de saberes, que nos permite poner “a conversar” diferentes aportes culturales en pos de comprender mejor.

Tomaremos el Tahil Kadu Wallen, rogativa dirigida a Futachao, que Aimé Painé interpretó en el recital de Esquel en el año 1983

⁴ Canto mapuche basado en canciones improvisadas que cuentan una historia

Pensándolo desde nuestra lógica occidental podemos decir que el compás está en 6/8. Este canto, que además es motivo de danza religiosa, y según las palabras de la cantante en el mismo recital, se baila tomados de la mano, va acompañado del Kultrun, tambor que se percute con un palito solo para las danzas y por lo general es tocado por ancianas. El kultrum, como en la vidala la caja chayera o en las chacareras la célula básica, toca las corcheas 1 y 3, sin variaciones y en un tiempo constante.

Kadu Wallem

tahil mapuche

Soprano

Kultrun

Measures 1-6: Soprano part begins with a rest, followed by eighth-note patterns. Kultrun part consists of a steady eighth-note accompaniment.

7

S.

K.

Measures 7-13: Soprano part continues with eighth-note patterns and rests. Kultrun part continues with eighth-note accompaniment.

14

S.

K.

Measures 14-19: Soprano part features more complex eighth-note patterns. Kultrun part continues with eighth-note accompaniment.

20

S.

K.

Measures 20-25: Soprano part continues with eighth-note patterns. Kultrun part continues with eighth-note accompaniment.

26

S.

K.

Measures 26-29: Final system showing the end of the piece. Soprano part concludes with a few notes and a final rest. Kultrun part continues with eighth-note accompaniment.

Esta transcripción a partitura no refleja los recursos vocales que Aimé Painé utiliza. Si bien la transcripción realizada es del concierto en Esquel, también escuchamos una de otro concierto, ocasión en la que, si bien la forma del ulkantun es la misma,

su manera de cantarlo está menos estilizada, se escuchan más quebraduras de la voz, glissandos descendentes hacia una nota, o al final de las frases y, podríamos decir, siempre desde nuestra escucha occidental, que en las notas que implican un salto ascendente se da una desafinación hacia el grave, lo que solemos llamar nota calada. En la versión transcrita, estos recursos se escuchan pero quizás menos enfatizados, y con cierta prolijidad. Claramente, el hecho de que este tahlil, que se canta en contextos religiosos, y que está al servicio de eso, se ve totalmente modificado, creemos que tanto en su fin como en el resultado sonoro. A pesar de que no lo hemos escuchado en el Kamarikun (celebración en la que se canta el kadu wallem) podemos suponer que cantar de a muchos, mientras se danza, durante mucho tiempo, al aire libre genera efectos en la voz, en la energía, en la disposición del cuerpo, que son disímiles a la ejecución para un público, sobre un escenario.

Como sabemos, en la transmisión oral es inherente la erosión de lo comunicado, lo compartido, lo enseñado o lo aprendido, por lo que también suponemos que la forma en la que nos llega esta rogativa, pasó también por ese proceso de transformación.

Puel Kona

Puel Kona es una banda de rock mapuche de Neuquén que combina cumbia, hip hop, ska, chamamé, entre otros géneros urbanos y populares, con elementos tradicionales de la música mapuche. Puel Kona significa “guerreros del este” y está conformada por Amaru Nawel (teclados y voz) - Lefxaru Nawel (guitarra y voz) - Umawtufe Wenxu (bajo) - Malen Nawel (saxo, kulxug y voz), Juan Pablo García Díaz (guitarra y voz), Ignacio Gentile (Batería, Percusión y Voz), Coyke Antv "Oso" Leyton (Coordinador de piso).

La banda se formó en 2007 y comenzó a tocar en 2008. En 2013 lanzó su disco debut homónimo, que contó con la producción de Goy Ogalde, líder de Karamelo Santo, se grabó en su estudio “Kangrejoz Records - Sonido Originario”. Las letras

-que fusionan mapudungun y español- expresan la denuncia del saqueo de las empresas petroleras y otras multinacionales, el etnocentrismo occidental, la descripción de la cosmovisión mapuche, la relación con la naturaleza y con el mundo, la persecución estatal, el reclamo por las tierras habitadas ancestralmente por el pueblo mapuche, entre otras cosas.

Como ya mencionamos, el interés suscitado por la banda Puel Kona experimenta una explosión luego de ser invitada a tocar como banda soporte en los recitales del 6 y 10 de noviembre del 2018 que diera el cantante y bajista de la mítica banda Pink Floyd, Roger Waters, en el Estadio Único de la ciudad de La Plata.

De la misma manera, la causa y el conflicto mapuche tomó relevancia a nivel nacional e internacional a partir de los hechos ocurridos el 1 de agosto del 2017, cuando en medio de una represión llevada a cabo por la gendarmería nacional en la Lof en Resistencia Cushamen, en la provincia del Chubut desaparece el joven Santiago Maldonado, quien luego es encontrado muerto dentro del río que se encuentra dentro del Lof. *“Santiago Maldonado desapareció el 1 de agosto, tras la violenta represión de Gendarmería en la Lof en resistencia Cushamen, Chubut. Estuvo desaparecido 78 días. Su cuerpo sin vida fue encontrado el 17 de Octubre en el Río Chubut, 400 metros río arriba de donde fue visto por última vez.”* se afirma en la página creada por su familia.⁵

Si bien la justicia nacional determinó que la causa de muerte fue por ahogo en el intento de escapar de la represión, la familia y diferentes organizaciones sociales no aceptan este dictamen y siguen reclamando el esclarecimiento del caso.

Meses después, y también en contexto de represión sobre tierras ancestrales mapuches, la gendarmería nacional se cobra la vida del joven Rafael Nahuel, causa por la cual fueron procesados, en principio sin prisión preventiva por homicidio agravado, cinco prefectos del grupo Albatros⁶. El último 16 de mayo del corriente año los camaristas ordenaron el procesamiento con prisión preventiva del principal

⁵ Santiago Maldonado [en línea] [consulta: 12 de marzo 2019] Disponible en www.santiagomaldonado.com.

⁶ Caso Rafael Nahuel: procesaron por homicidio a los cinco prefectos que patrullaban el predio de Villa Mascardi [en línea][consultado el 21 de abril de 2019] Disponible en <https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2019/01/09/caso-rafael-nahuel-procesaron-por-homicidio-agravado-a-los-cinco-prefectos-que-patrullaban-el-predio-de-villa-mascardi/>

acusado, Francisco Javier Pintos, quien disparó contra Nahuel⁷. Estos hechos cobraron importancia a nivel nacional y protagonismo en la agenda de los medios masivos de comunicación que centraron sus programas en estos acontecimientos, oportunidad en la que la reproducción del discurso demonizante hacia la figura de los pueblos mapuches se manifestó claramente .

Según el diario La Nación “Cuando Roger Waters buscó los temas que afectan a la Argentina dio con los conflictos de tierra con el pueblo mapuche”⁸. A partir de allí inició una serie de contactos para dar con referentes que visibilicen esa problemática en su concierto y de este modo Water conoce a Puel Kona.

“Clandestino en tu propia tierra, extranjero en tu propio origen, es nacer y ya estar condenados, existir pero ser invisibles” es el estribillo de la canción que abre el disco debut de la banda, grabado en el año 2014. Y continúa: *“Demasiado duro ya es tener que ir a tu escuela, donde se niega mi identidad y me enseñarán, una historia ajena” “Discriminación en la escuela por contradecir frente a todos lo que dijo a la maestra por no aceptar que el río y la lluvia son entidades muertas, seres no vivos, clasificación, no puedo entender, porque en esta ciencia, Clandestino en tu propia tierra.. ”* (Puel Kona, 2014. *Clandestino. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record*)

Entre el mapudungun, el ska, batería, acordeón y el castellano, la banda se hace eco de problemáticas aún no resueltas desde aquel episodio que terminó hace unos recientes 135 años, la campaña del desierto. *“Ayer las carabelas, hoy son las petroleras, la codicia extranjera, de nuevo en nuestra tierra”,* (Puel Kona, 2014. *Malditas petroleras. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record*) suena entre guitarras eléctricas e instrumentos originarios mapuches, en un estilo que se mixtura con el rock.

Las letras de las canciones de la banda dejan ver que el choque no se da solo por la reproducción desde las instituciones educativas oficiales de una forma de relatar la

⁷ (Ordenan la detención del prefecto acusado del crimen de Rafael Nahuel [en línea] [consultado el 16 de mayo de 2019] Disponible en

<https://www.pagina12.com.ar/193969-ordenan-la-detencion-del-prefecto-acusado-del-crimen-de-rafa>)

⁸ Los mapuches luchan por tener los títulos de propiedad comunitarios [en línea][consultado el 21 de abril de 2019] Disponible en

<https://www.lanacion.com.ar/comunidad/los-mapuches-luchan-por-tener-los-titulos-de-propiiedad-comunitarios-nid2156910>

historia, sino también por la manera de oficializar *un* sistema de mirar y habitar el mundo: *"cada elemento tiene origen, vida y fuerza, la piedra, los ríos, el sol, el viento, la tierra, me lo enseñó mi abuela"* continúa la canción antes citada, Clandestinos.

Como decíamos antes, no nos es necesario explicar cómo aparece esta utilización de la música como una herramienta en defensa de lo propio. Solo basta escuchar los primeros seis minutos del primer disco de Puel Kona, para saber que estamos ante una expresión musical que no solo refleja un conflicto social que es parte del pasado y el presente del país, sino también el aspecto dinámico de las identidades, que se plasma por excelencia en los lenguajes musicales cuando se mezclan y fusionan creando algo nuevo con elementos ya conocidos, como un espejo del mestizaje entre las personas, sus orígenes y sistemas de creencias.

El *rock mapuche* aparece hoy como categoría y está cobrando una relevancia en los portales y medios de rock, así como también es posible encontrarlos en las principales plataformas de músicas. Bajo esta etiqueta encontramos más bandas en la región de la Araucanía del país chileno. De todas maneras la cantidad de músicos que cantan en mapudungun, incorporando a sus instrumentos tradicionales samples electrónicos, guitarras, baterías, bajos eléctricos, es muy considerable, este es el caso de compositoras y cantantes como Anahi Rayen Mariluan, que no están necesariamente ancladas en el rock, sino más bien en la canción acústica, o de músicas más tradicionalistas como Luisa Calcumil, contemporánea a Aimé Painé o Beatriz Pichi Malen, quien interpreta repertorio tradicional mapuche, es decir que no compone, aunque en su trabajo discográfico también se utilizan instrumentos electrónicos mezclados con sonidos ambientales.

La escena musical actual es diversa y tiene grados y capas de visibilización, por lo que cuando hablamos de la misma, quizás tendríamos que aclarar que no existe uno, sino varios escenarios. Esta consideración del tema nos pone frente a una nueva regla al analizar lo popular desde una masividad, o a los medios masivos desde una "popularidad". La verdad es que si señalamos que, a pesar de ser músicos que hacen presentaciones en vivo, sacan discos, tienen redes sociales y aparecen en la web, su llegada no es masiva, tampoco podemos afirmar que esta característica responde a una realidad específica de exclusión que viven los

productores musicales del rock mapuche, sino que es la realidad y el obstáculo que enfrentan muchos de los músicos que actualmente le dan vida al ambiente musical, de cualquier género. De cualquier manera, creemos que esta situación está claramente atravesada por un acceso dispar a los medios masivos de comunicación o a lo que se suele llamar el *mainstream* (*corriente principal*).

La música de Puel Kona

Analizaremos Waj Mapu Kona, versión en vivo en estudio.

El tema empieza en 4/4, con batería, voz, bajo, guitarra eléctrica, teclado y un cuerpo de vientos conformado por un saxo y una trutruca, instrumento mapuche de viento

En este caso no se nos presentan tantas contradicciones al anclarnos en un lenguaje musical pensado desde nuestra formación y cultura occidental, ya que justamente, y como hemos dicho antes, la banda Puel Kona forma parte de uno de los exponentes del rock mapuche. Qué tiene de rock, y qué de mapuche, es algo que se evidencia en sus composiciones.

Luego de la introducción y con las corcheas del tiempo débil acentuadas por la guitarra eléctrica (silencio de corchea- corchea) , y por el toque de la batería, se define este ritmo de ska, con una textura de fondo en la que participan todos los instrumentos antes mencionados y la voz femenina como figura. Por momentos también, la figura pasa a estar en las línea de saxo

Si bien ya en la parte A se presentan elementos mapuches, en la segunda parte estos emergen con mayor pregnancia.

Al final de las dos estrofas, la guitarra, batería, bajo, saxo y sintetizador, marcan un corte al unísono con ritmo de 3, 3, 2, (célula presente en los más variados géneros populares, desde el rock hasta la milonga o el jazz, la canción o el reggaeton etc) mientras la melodía en la voz y letra se sigue desarrollando. Esta marcación se corta, y la voz sostiene una nota larga que funciona como transición entre esta y la segunda parte en la que, como decíamos, emergen y cobran importancia a nivel fondo el kultrun, el trompe, se suman unas pezuñas y la trutruca resalta. Esta diferencia entre las partes se acentúa con el cambio de compás, la división del tiempo se percibe en pie ternario. Aquí la percusión marca las corcheas 1 y 3, gesto

que remite a varios géneros ancestrales, entre ellos, como los cantos con caja andinos, y también podríamos mencionar el ullkantun Kadu Wallem, analizado en el apartado La música de Aimé. El resto de los instrumentos se suma a remarcar este gesto. En esta parte, la letra se canta en el idioma mapuche, el mapudungun.

La canción vuelve a A', nuevamente utilizando el 3,3,2, como una forma de transición de una parte a otra.

En las composiciones de la banda se hace posible expresar esta convivencia entre los elementos culturales occidentales y mapuches.

... Una misma búsqueda

A continuación, analizaremos ambos casos en conjunto, marcando similitudes, diferencias, rupturas y continuidades, para ello retomaremos el aporte de la bibliografía consultada e incorporaremos parte de entrevistas realizadas para esta tesis a Lefxaru Nawel, cantante y líder de Puel Kona, y al productor de ambos discos de la banda, Goy Ogalde también líder de la banda Karamelo Santo.

Aimé desarrolla su trabajo en un contexto en el que el pueblo mapuche, se enfrentaba a la negación de su existencia, y la demonización de su figura. En este momento se erigió como la primera difusora de la cultura mapuche poniendo en escena los cantos tradicionales y las problemáticas a las que su gente se enfrentaba. Al igual que en Puel Kona hay un motor que excede lo musical en el trabajo de Aimé y consideramos que en ambos gestores, su actividad se constituye como aquello que Gramsci define como movimiento contrahegemónico.

En la entrevista que nos dió Lefxaru Nawel, líder de la banda, le preguntamos si compartían la visión de Aimé Painé. sobre la música como una herramienta en defensa de lo propio.

L- Creemos que sí, hacer música desde la identidad propia es una forma, no sólo de resistencia, sino de proyección cultural. Por eso nos parece tan importante desde el arte y desde la música ayudar a fortalecer la identidad mapuche (L. Nawel, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).

Acerca de esto, Ogalde expresa su adhesión al impulso de la banda *“De a poco aprendí que para mi era importante que el mensaje espiritual de ellos llegue a más*

gente, entonces traté de contagiarme de esas necesidades, qué es lo que ellos sienten, cómo viven, esa cuestión con la naturaleza, con la pachamama, las plantas, la gente, los animales, el respeto. Creo que ahí cambié mucho y estamos trabajando en eso. Por lo menos el resto de mi vida musicalmente seguramente va a estar apuntada a eso, a difundir esa cuestión” (Goy Ogalde, comunicación personal, 2 de febrero de 2019)

Tanto para Puel Kona como para Aimé Painé, su quehacer musical tiene una marcada conciencia política, y expresa la búsqueda de la proyección y visibilización de la cultura y el pueblo mapuche. Contrariamente a la situación de la cantante, la banda realiza su actividad en un momento en el que la existencia de la descendencia originaria en gran parte de la población argentina es reconocida por el estado argentino aunque parte de los derechos por los que reclaman les siguen siendo negados. Mientras que en Aime Paine el eje es recuperar las voces ancestrales y sus historias en Puel Kona esto se complejiza con el abordaje de cuestiones como la extranjerización de la tierra, las petroleras, las multinacionales, el negocio sojero, etc.

En 2010 se incorpora por primera vez la variable de origen étnico a los estudios censales oficiales y los datos del último censo arrojaron como resultado que, en Argentina hay 955.032 personas que pertenecen a comunidades indígenas, se reconocen como tal y/o tiene descendencia aborígen. Chubut cuenta con un índice del 8,7% de habitantes de pueblos originarios, y le sigue Neuquén con un 8%. Del total nacional el 21,5% pertenece al pueblo mapuche, el 13,3% al toba y el 11,1% a la comunidad guaraní (*Censo Nacional de Población, Hogares y viviendas [en línea] [consulta 21 de abril de 2019] Disponible en https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010_tomo1.pdf*)

En consonancia con esto, en la escena musical hay vastos productores musicales que realizan su trabajo desde el auto reconocimiento del origen mapuche y debemos señalar que desde el 2003, hubo políticas e incentivos económicos a producciones culturales, las cuales brindaron un espacio en el campo musical para los nuevos gestores, lo que devino en una escena ampliada, de mayor diversidad y más accesible para algunos sectores de la sociedad y la juventud.

Sin embargo escuchamos en las letras cómo se repite en su vivencia, el padecimiento de la negación y la demonización de su identidad desde los discursos hegemónicos, a la que también estuvo expuesta Painé. *Clandestino en tu propia tierra. Extranjero en tu propio origen. Es nacer y estar condenados. Existir pero ser invisibles* (Puel Kona, 2014. *Clandestino. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record*)

Las prácticas del pueblo mapuche se han desarrollado al margen y también en contra de la dirección dominante, con una participación desde su identidad cultural en la vida política, económica social y cultural, muy limitada. Los primeros estudios y recopilaciones realizadas en el campo de la música popular en el siglo XIX, luego de la Conquista del desierto, negaron la existencia de expresiones musicales de los pueblos originarios en el suelo argentino ya que no respondían al proyecto que las clases hegemónicas tenían para la nación. Así fue que se construyó una noción y arquetipo de ser nacional cuya raíz indígena fue ocultada y que además, no solo no se basó en el hecho fáctico de su permanencia sino que incluso, predicó su desaparición.

A propósito de esto citamos un pasaje de una de las entrevistas realizadas.

U.R- *¿Creés que si en el proceso de conformación del estado se hubiese integrado a los pueblos originarios, el repertorio que hoy conocemos como música popular sería otro? ¿Por qué Creés que Aimé no es o no fue tan conocida como otras referentes musicales? ¿Considerás que ella es parte también de la música popular del país?*

L- *Claramente sí, creo que sí, porque lo que se conoce como música popular argentina, también invisibiliza a los pueblos originarios (...) Creo que igual, la música de los pueblos originarios del norte (del país) está más reflejada porque ahí la conquista se dio hace 400/500 años, y acá la invasión al pueblo mapuche terminó de ejecutarse hace 130 años, es muy poco tiempo, y creo que también las expresiones musicales recientes van a ser más adelante referencia de lo que fue esa invasión y posterior crecimiento de la cultura que se creó acá en la zona patagónica y del resurgir de la cultura mapuche. La música siempre es reflejo de la historia también. Si Aimé no tuvo tanto reconocimiento es porque hay una gran negación desde el estado y su concepción del ser nacional y eso se va a reflejar en la cultura hegemónica. (...) Creo que sí, que ella es parte de la música del país y es*

fundamental su tarea en ese sentido, porque fue de alguna manera fundadora de ese salir para afuera de la identidad mapuche, de algo que en ese momento se consideraba extinto y que hoy está fuera de discusión, más allá de que se difundan cosas malas y las acusaciones terroristas que tenemos. (L. Nawel, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).

Aimé Painé y Puel Kona, a pesar de no representar al pueblo mapuche en su totalidad, son una expresión más de las circunstancias históricas y actuales de dicha comunidad. Su repercusión en la vida de sus pares los ubica como gestores de su propia cultura, gestores que a la vez, y según nuestro posicionamiento, son parte del campo de lo popular.

U.R. - *¿Creés que la música puede ser reflejo de la identidad de uno?*

L- *Sí, creo que la música, en tanto es una manifestación espiritual básicamente, es un reflejo de la identidad, y también de la época que nos toca vivir, creo que eso está muy marcado en los artistas que generalmente salen de pueblos originarios y los que hacen música popular en general. Nosotros hacemos música desde esa identidad y es una elección, más allá que no representamos al pueblo mapuche, porque es un pueblo muy grande, muy diverso, somos una expresión más de la cultura mapuche (L. Nawel, comunicación personal, 29 de marzo de 2019).*

Painé realizaba su labor entendiendo que la difusión de su cultura era imprescindible para generar la aceptación y el respeto por los valores espirituales de su gente. Por eso, cuando se dedicó de lleno a cantar las músicas de su pueblo, en cada recital que daba traducía las letras, a veces proyectaba diapositivas y contaba en qué momento del año esos cantos se realizaban, entre otras cuestiones, con el fin de dar a conocer la cultura mapuche y no quedarse en una mera exposición de sus expresiones. En un principio en sus presentaciones cantaba los cantos mapuches aprendidos, canciones de proyección folclórica de personajes como Marcelo Berbel o Argentino Valle, y luego se dedicó exclusivamente a los cantos ancestrales mapuches. Tocaba instrumentos tradicionales mapuches, como el kultrun, o el torompe. El puente entre la gente y las músicas que interpretaba, lo construía contando acerca del significado que estas tenían para su pueblo, y traduciendo las letras, describiendo las ceremonias para las cuales se cantan cada una de ellas. Principalmente cantaba a capella, y, si bien ponía su impronta personal

en la interpretación de estos cantos, marcada seguramente por la educación musical recibida desde su niñez, respetaba la forma tradicional de los mismos y también el modo del canto, que se diferencia de las técnicas occidentales.

Su trabajo de recopilación tuvo un carácter de integración a la vida de esas abuelas, nunca llegaba a los pueblos del sur solo a buscar información, y nunca difundió cantos que no hayan sido autorizados previamente por esas ancianas. Sabemos que dentro de las expresiones musicales del pueblo mapuche hay algunas que son sagradas y se cantan en contextos precisos como las celebraciones. A pesar de que el repertorio de la cantante se basó en los cantos tradicionales del pueblo mapuche, consideramos que el hecho de haberlos sacado de su contexto de origen transforma la intención musical en una innovación que, a nuestro entender, lejos de pretender mantener las expresiones culturales estáticas, las renueva y convierte en una posibilidad de integración del pueblo mapuche y su cosmovisión, tanto al campo musical como a los demás campos que conforman una sociedad compuesta por diversas identidades. La innovación desde el lenguaje musical, es decir, el uso de instrumentos tradicionales mapuches mezclados con otras expresiones musicales populares, se hace más evidente en las composiciones de la banda Puel Kona, sin embargo, la raíz mapuche también lo es y de fondo encontramos la misma intención de generar un espacio en estos campos a los que aspiró la cantante. El uso de instrumentos tradicionales mapuches, el canto en mapuzungun, el anclaje en la raíz mapuche como punto de partida para una proyección en el presente y en el futuro son algunas cuestiones que nos dan a entender que, en sus diferencias y similitudes, tanto Aimé Painé como Puel Kona, están vinculados por una misma búsqueda.

Es necesario mencionar que en el mercado se distribuye una música que se vende bajo la etiqueta *worldmusic*. La extensión de este trabajo no nos permite profundizar en el tema, sin embargo haciendo una búsqueda muy sencilla por YouTube, el canal con más reproducciones de la internet a nivel mundial, encontramos bajo esta categoría un disco llamado *Allkütunge. Música Mapuche (Compilado I)*. Presenta con instrumentos tradicionales mapuche y en mapudungun canciones de autor de Grupo Lemunantu, con licencia cedida a The Orchard Music, distribuidora que pertenece desde el 2015 a Sony. Son canciones en mapudungun pero que

evidentemente no están vinculados ni a lo tradicional ni hacia una proyección, que, como en los casos de Aimé Painé y Puel Kona, sea explícita y consciente. De hecho no hay información descriptiva disponible acerca de los autores en YouTube, y en la web el grupo está vinculado a un curso para aprender el mapudungun.

Este es el espacio que en el mainstream se le da generalmente a las músicas de pueblos originarios. El modelado a semejanza de las músicas a la demanda generada y alimentada por el mercado es muy evidente en lo que se escucha, una especie de caricatura de la cuestión. Al leer los comentarios que los usuarios de la página pueden dejar y sorprende cómo la cuestión de la identidad se encuentra a flor de piel *“Me hubiese gustado q desde pequeña me enseñaran mi lengua...pero mi padre y madre solo hablaban entre ellos. Mi padre fue muy discriminado antes y por esa razón no nos enseñó a nosotros. Ahora yo adulta debo decir que me encanta mi origen .Mi misión es aprender lo mas q se pueda la lengua, antes que otro idioma. Ha pasado que le digo mi apellido a otras personas y me preguntan si sé hablar mapuche, y la verdad no se mucho. Me llamo Evelyn Huenuahueque y orgullosa de mi origen.”*, sostiene una de las usuarias⁹

Aquí es claro cómo la industria puede jugar un papel determinante en la formación de las nuevas identidades y se hace evidente la urgencia por construir un proyecto que se apropie del concepto de modernidad y le de la forma que nuestra historia y presente exigen. Las bases ajenas sobre las que que el estado argentino construyó una nación, resultaron ser cimientos que hoy tambalean ante la falta de consideraciones que nos permitan crecer desde nuestras propias realidades culturales, formas propias, características y especificidades frente al otro, única manera en la que nuestra identidad pueda desarrollarse plenamente.

Reflexiones finales

⁹ Allkütunge. Música Mapuche [en línea] [consulta 21 de abril de 2019] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YyIF9LfiXFQ>

El acercamiento a la actividad musical de Aimé Painé y Puel Kona, nos permitió conocer algunos aspectos de las condiciones socio culturales en las que la identidad mapuche se desarrolló desde el final de la Conquista del desierto hasta nuestros días y el lugar que tuvieron las expresiones musicales, centrándonos en dos momentos, los años entre los que transcurre la vida de Aime Paine y desarrolla su obra y la última década con Puel Kona. Así pudimos dar con un claro ejemplo de aquella dialéctica que Gramsci caracterizó como hegemonía cultural y movimientos contrahegemónicos.

Entendemos que en la actividad musical de la cantante Aime Paine y su repercusión en los miembros del pueblo mapuche entre las décadas del `70 y `80, se reflejan los efectos de la exclusión y la construcción de un proyecto de modernidad con aspiraciones eurocentristas, a los que fueron expuestos los pueblos originarios del sur, tanto en su vertiente cultural como económica-social.

Analizando aspectos de lo musical, como el uso de los instrumentos, el repertorio, cuestiones rítmicas y de género, nos encontramos frente al caso de dos gestores culturales, que toman expresiones y/o gestos tradicionales del pueblo mapuche y las transforman, en mayor y menor medida, pero que entienden a lo musical como un elemento indispensable de los procesos de integración social y diversidad cultural, que parten de lo propio y que, pese a las innovaciones propuestas, pretenden mantener una especificidad cultural frente a las demandas del mercado, y al modelo de construcción de modernidad vigente.

La afección de la vergüenza del origen y el ocultamiento del mismo como forma de protección, el orgullo del origen y la lucha por su subsistencia, la música como herramienta en defensa y como espacio en el que se hace posible la proyección de lo propio, la música como una ayuda para vivir.

En las letras de Puel Kona y en los medios masivos de comunicación, se filtran los conflictos sin resolver acarreados desde el siglo XIX, con las particularidades de nuestra época. *“Hoy los estados asesinos roban nuestros niños, los encierran en iglesias y escuelas, con malos tratos configuran el ser nacional robando identidad y el derecho a la diversidad ”* (Puel Kona, 2014. *Con fuerza. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record*) . Y agregaríamos que también asoma el conflicto que supone a las industrias culturales como nuevas formadoras y

fabricantes de identidades, la continuidad del discurso demonizante que recae sobre la figura del pueblo mapuche, y que se sigue reproduciendo a través de las instituciones educativas en la manera de relatar la historia.

Las decisiones políticas y económicas de los últimos años que atañen a los mapuches, han tenido como resultados extremos muy recientes la muerte de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel, en contextos de represión por un conflicto que requiere una reparación histórica y con la palabra como mediadora y la valoración y el cuidado de la vida por sobre todas las cosas.

Subyace bajo estos casos otra cuestión que nos permite dar cuenta de que la música popular no solo es una expresión que puede ser artística/estética/sagrada espiritual/, sino también un campo en el que la historia y el presente se inscriben tanto desde sus inclusiones como desde sus exclusiones. “La historia es el testimonio material e inmaterial del paso del hombre sobre la tierra, la cultura -la otra cara de la misma moneda- es el registro por excelencia de la experiencia del ser humano” (Ortale, 2017,1)

No hay una vivencia que no esté ya contada. Lo que faltan, son historias por escuchar. Algunas se traducen sobre los márgenes de las páginas y otras en los renglones principales de la historia oficial y hay muchísimas escritas en la música popular. Entonces es en este aspecto donde podemos encontrar una respuesta a la pregunta que como primeros egresados de la carrera Licenciatura en música con orientación en música popular, debemos hacernos, con la intención de empezar a autodefinir nuestro nóvel trabajo y que es, cuál es la importancia y cuáles son las pertinencias de nuestro trabajo en el campo de la música popular.

Por un lado, como músicos y personas íntima y vivencialmente vinculados a las expresiones musicales populares, asumimos que hay una dialéctica en producir conocimiento científico analizando el campo de lo popular, y en este sentido sostenemos que hay aspectos de lo popular, que son también lo humano y las formas de habitar y vivir en el mundo, que son imposibles de abarcar desde un estudio o investigación científica social y sus fuentes habituales. A su vez, creemos, que en la búsqueda de soluciones a los conflictos históricos y la desigualdad de condiciones actuales en diferentes esferas de lo social y en sus diversos conflictos, nuestro trabajo puede aportar una mirada valiosa.

Hoy en el campo de la música popular se refleja una parte silenciada de nosotros mismos, el espejo nos devuelve una ausencia, una lucha vigente por la inclusión, nos muestra los riesgos de que la identidad se transforme en otro bien de consumo, posible de fabricar, vender y comprar. Estas problemáticas exigen una solución que no es tecnológica, económica, política o social. Es todo junto y es urgente. Creemos que generar esta conciencia y el debate acerca de la importancia de la música popular y los conflictos sociopolíticos y económicos actuales, es también indispensable para desarrollar nuestro trabajo estrictamente musical. Tanto los espacios de lo popular, como las carreras de Licenciatura y Profesorado en música popular, deben ser escenarios en los cuales se discutan y muestren estas perspectivas, para sumarnos a los debates contemporáneos y para adherirnos a las corrientes interesadas en encontrar soluciones fácticas a los conflictos que nos atraviesan, con el fin de que estos trabajos tengan espacio en los ámbitos académicos e injerencia en lo social. También es fundamental y determinante que se incentive esta actividad desde los organismos gubernamentales destinando un presupuesto a educación e investigación que garantice las condiciones para que alumnos y profesores puedan formarse y desarrollarse dentro de la comunidad educativa y académica.

Empezar a definir nuestro trabajo, y que esa ya no sea exclusivamente la tarea de los sociólogos, historiadores o antropólogos, es indispensable, no sólo para derribar mitos en torno a nuestro campo sino también para construir categorías y conceptos propios, que reflejen nuestra posición particular frente a diversos temas. En ese sentido es necesario cuestionar aquellos términos establecidos o definidos desde otras disciplinas. Como por ejemplo el de *gestor cultural* de Kusch, con el que ya estamos familiarizados y que sostiene que el autor pierde relevancia como sujeto biográfico en la mirada de la comunidad que absorbe su obra. El resonar de los nombres y apellidos de los cantantes, los compositores, las intérpretes, en los muros de las calles, en la vida de las personas, en sus historias más íntimas y de tantas comunidades más o menos amplias, nos demuestran que también existe un querer dirigido a los músicos populares en tanto Aimé Painé, Mercedes Sosa, Charly García. El fenómeno, es, desde nuestra visión y experiencia, innegable.

Además es necesario que definamos nuestro trabajo para generar una mirada que nos sea útil a la hora de pensar, probar y sumar propuestas en los contenidos, conocimientos y en las formas de producirlos de nuestra carrera, nóvel también, para seguir construyéndola con ejemplo de calidad, innovación y al fin y al cabo para generar los espacios que nosotros mismos necesitamos y a los cuales aspiramos. Es necesario que volquemos nuestra mirada hacia los lugares recónditos de la historia oficial, y creemos que una de las formas es seguir incentivando el intercambio de historias, conocimientos, la tradición oral como una forma de transmisión del conocimiento dentro del ámbito académico que nos nuclea, para sacar provecho de la diversidad cultural y musical que traemos los estudiantes que llegamos desde distintos lugares del país y de América latina y que no encontramos -y muchas veces tampoco caben- en los libros. Los sujetos son los portadores de esa historia que es innegable.

Creemos que atender a las expresiones musicales populares y su repercusión en la vida de las personas, desde nuestro rol de licenciados, puede resultar un aporte inapreciable y sin dudas irremplazable en pos de construir un país, una región, y un mundo inclusivo e igualitario, que nos permita sobrevivir y desarrollarnos desde nuestras particularidades identitarias en sus múltiples aspectos para definir un proyecto propio.

Este primer acercamiento a la obra de Aimé Painé y Puel Kona, pretende incorporar, al ámbito académico, estos silencios largamente postergados para visibilizar y problematizar lo que sus experiencias nos devuelven, con el fin de que desde nuestro lugar, desenmascaremos ese mutismo y podamos, al fin escuchar aquello que nunca dejó de sonar.

Bibliografía

Libros

- Argumedo A. (1996) Los silencios y las voces de América Latina. Editorial Colihue. Buenos Aires
- Brizuela L. (1992) Cantar la vida. Editorial El Ateneo. Buenos Aires

- Castro Gómez S. (2007) El giro decolonial para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global- Siglo del Hombre Editores. Bogotá, Colombia
- Chamosa O. (1997) Breve historia del folcklore argentino 1820-1870. (pp21-61) Editorial Edhasa. Buenos Aires
- Colombres A. (2004) América como civilización emergente. Editorial Sudamericana. Buenos Aires
- Escobar T. (2008) El mito del arte y el mito del pueblo. Ediciones/Metales Pesados. Bogotá
- Kusch R (2000) Geocultura del hombre americano. Cap Cultura y Lengua Editorial Fundación Ross. Rosario
- Kusch R. (2007) Obras completas. Editorial Fundación Ross. Rosario
- Ochoa A.M. (2003) Músicas locales en tiempos de globalización. Editorial Grupo Editorial Norma. Buenos Aires
- Rafanelli C. (2011) Aimé Painé, la voz del pueblo mapuche. Editorial Biblos. Buenos Aires

Actas de congresos

- Escobar Ticio, La identidad en los tiempos globales, Ponencia del autor facilitada para el Programa Estudios de Contingencia, Seminario Espacio/Crítica
- Esteves J. (2016) El concepto de “gestor cultural” en el pensamiento de Rodolfo Kusch: aportes desde una experiencia educativa. En El pensamiento de Rodolfo Kusch. Marcelo González. Buenos Aires
- Ortale P.C (2017) La música como vehiculizador de la resistencia popular. Registro sonoro del Patrimonio Inmaterial. Trabajo presentado en X Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires. Resumen recuperado de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario-ponencias.php>
- Richard Nelly (1994) “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano Montaje, representación” In Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, 1011-1016. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Entrevistas realizadas

- *A. Rovera comunicación personal 6 de abril de 2019*
- *G. Ogalde, comunicación personal, 2 de febrero de 2019*
- *L. Nawel, comunicación personal, 29 de marzo de 2019*
- *Luis Vergara, comunicación personal, 20 de diciembre de 2018.*

Sitios web

- *Censo Nacional de Población, Hogares y viviendas [en línea] [consulta 21 de abril de 2019]* Disponible en https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2010_tomo1.pdf
- El historiador [en línea] [consulta 20 de febrero 2018] Disponible en <https://www.elhistoriador.com.ar/la-conquista-del-desierto/>
- Entrevista con Puel Kona: el disco en las redes, el show del sábado y mucho más [en línea] [consulta 18 de marzo de 2019] Disponible en <https://www.rionegro.com.ar/puel-kona-diez-anos-y-nuevo-disco-conclusiones-de-un-a-etapa-cumplida-HE5006559/>

- Lavaca [en línea] [consulta: 26 de octubre de 2018] Disponible en <https://www.lavaca.org/mu68/el-mapu-power/>)
- Puel Kona [en línea] [consulta 18 de marzo de 2019] Disponible en <https://rock.com.ar/artistas/22736>
- Puel Kona 10 años de encuentro a través de la música [en línea] [consulta 18 de marzo de 2019] Disponible en <https://www.laizquierdadiario.com/Puel-Kona-10-anos-de-encuentro-a-traves-de-la-musica>
- Santiago Maldonado [en línea] [consulta: 12 de marzo 2019] Disponible en www.santiagomaldonado.com.

Discos

- Puel Kona, 2014. Malditas petroleras. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record
- Puel Kona, 2014. Clandestino. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record
- Puel Kona, 2014. Con fuerza. En Puel Kona [CD] Buenos Aires, Argentina. Kangrejoz Record

Revistas

- Cortez Ramírez. E.E. (2014) La hegemonía cultural hoy: la hegemonía como método analítico en los estudios culturales. Pensamiento actual. Volumen (14) p.13-27
- Grebe, M. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, 27(123-1), p. 3-42. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11946/12306>

Diarios

- Gabriel Plaza. . "Quién es Puel Kona, el grupo mapuche que teloneará a Roger Waters" La Nación, noviembre 6 de 2018, 18.

Series

- Rovera A. (2018). Aimé- Argentina. cedida por directora.

Tesis:

- José Alberto Velázquez Arce, (2017) Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela (tesis doctoral) Universidad autónoma de Barcelona. Bellaterra, Cerdanolya del Vallès.
- Diego Félix Tapia Carmagnani(2007)El newen la fuerza que mueve a la música, Lafkenche en el lago Budi (tesis de grado) Universida de Chile. Santiago, Chile

Material audiovisual

- DIILAC UNA. (6 de agosto de 2013) Respuestas a preguntas del público. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RnWJ4XQNOvM>
- Fiestoforo (5 de junio de 201) Allkütunge. Música Mapuche (Compilado I) [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YlIF9LfiXfQ&t=2776s>
- IIGHI Audiovisual. (29 de septiembre de 2016). Entrevista a la Dra. Rita Segato - La colonialidad del saber. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://youtu.be/R1WUT_eRQG8
- Cultivate (2 de julio de 2014) Puel Kona- Waj Mapu Libre [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fgMMkvPIeLY>
- Lito Calfunao en Patagonia (22 de septiembre de 2017) Aimé Painé Recital Esquel año 1983 [Archivo de vídeo] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=bSF_me3UTIU&t=1491s