



Aproximación a la relación entre la escena metalera chilena y los pueblos originarios Mapuche, Selk'nam y Kawésqar¹

Approach to the relationship between the Chilean metal scene and Mapuche, Selk'nam and Kawésqar indigenous cultures

Jan Koplów Villavicencio

Licenciatura en Teoría y Literatura Musical

Pontificia Universidad Católica de Chile

jekoplów@uc.cl

Recibido: 16/ 1/2022

Aceptado: 3/ 7/2022

Resumen: El metal es un género musical transnacional que ha sido incorporado en distintas partes del mundo mediante la inclusión de rasgos locales de cada territorio. En Latinoamérica, esto se ha traducido, entre otras cosas, en la presencia de las culturas indígenas como elemento distintivo en la producción musical metalera. Dicha presencia adquiere gran relevancia debido a la creciente visibilización de los pueblos originarios en la esfera pública, lo cual ha desencadenado una sensibilización frente a los actos de discriminación, invisibilización y genocidio que estas culturas han sufrido a lo largo de su historia, y una interiorización respecto a sus demandas y reivindicaciones. Por lo mismo, este trabajo se propone desarrollar un análisis de contenido para reflexionar sobre cómo una parte de la escena metalera chilena, en este caso las bandas de este género, ha adoptado un mayor compromiso con la historia y situación actual de los pueblos originarios, y cuáles han sido las consecuencias, tanto en lo musical como en lo social, que dicho compromiso ha conllevado. La metodología empleada fue el análisis sonoro, discursivo, iconográfico y audiovisual de las propuestas musicales, en conjunto con la revisión de aspectos históricos y sociales de las culturas indígenas Mapuche, Selk'nam y Kawésqar.

Palabras claves: pueblos originarios, música metal, Chile.

Abstract: Metal is a transnational music genre that has been incorporated in different parts of the world by including local features of each territory. In Latin America, this has resulted, among other things, in the presence of indigenous cultures as a distinctive feature of metal musical productions. Moreover, this presence acquires significant relevance due to the growing visibility of Indigenous Peoples in the public sphere, which has unleashed a process of awareness about the acts of discrimination, invisibility, and genocide that these cultures have suffered throughout their history, but also a process of internalization regarding their demands and claims. For these reasons, this work proposes developing a content analysis to reflect on how a part of the Chilean metal scene, in this case the bands, has adopted a more significant commitment to the problems faced by indigenous cultures, and the consequences that this commitment has entailed, both musically and socially. The methodology used is sound, discourse, visual, and audiovisual

¹ Versiones preliminares de este artículo fueron presentadas en la II Conferencia Internacional de Investigación en Sonoridades (11 de junio de 2021), el I Congreso Internacional De Etno Y Arqueomusicología (17 de julio de 2021), las VIII Jornadas De Investigadores Musicales Emergentes y en Formación (22 de septiembre de 2021) y en el Coloquio de Heavy Metal y sus derivadas en Chile (29 de octubre de 2021).

analysis of musical productions, together with a review of historical and social aspects of the Mapuche, Selk'nam and Kawésqar indigenous cultures.

Keywords: Indigenous Peoples, metal music, Chile.

El metal es un género musical transnacional que encuentra sus orígenes y cristalización en Gran Bretaña durante la década de 1970 (Weinstein 2011). Desde su popularización, dicho género y sus correspondientes subgéneros se dispersaron por el mundo trayendo consigo sus criterios estilísticos y su carácter empoderador, desafiante y contracultural. Si bien estos elementos se mantuvieron como pilares del género (Hjelm et al. 2011: 6; Wallach et al. 2011), el metal fue incorporado de distintas maneras en los lugares a los que arribó, donde se buscó darle un sello particular a través de la inclusión de rasgos locales de cada territorio (Calvo 2018). En Latinoamérica, dicha búsqueda se manifestó en una regionalización de los aspectos sonoros, visuales y discursivos del metal, por lo que es concebido como “un reflejo del contexto social de cada país” (Varas-Díaz 2019: 1:57). Así, este género puede utilizarse como un dispositivo de análisis para comprender las realidades de los países latinoamericanos, particularmente al estudiar la manera en que las bandas denuncian injusticias, tanto históricas como contemporáneas, que los diversos habitantes del continente han tenido que enfrentar (*ibid.*).

En el caso de Chile, se tiene registro de la llegada del metal a través de la importación de discos y casetes durante los años ochenta y, en un principio, fue consumido e interpretado por jóvenes pertenecientes a las clases acomodadas de Santiago de Chile sin presentar una carga política llamativa (Sánchez 2014). Esto fue cambiando con el paso del tiempo; actualmente, el metal se ha expandido por casi todos los territorios y estratos sociales del país, y ha adquirido una impronta más políticamente activa y crítica sobre el contexto social chileno (Cerdeña 2020). En paralelo a lo anterior, los rasgos considerados como locales también fueron diversificándose, y hoy en día se logra identificar una importante inclusión de las culturas indígenas como elemento distintivo de este género². Esto se puede observar a través de las temáticas que se abordan en las canciones, el idioma que se utiliza en las letras, la iconografía de las portadas de los álbumes y la inclusión de instrumentos y sonoridades tradicionales.

Dicha inclusión se realiza desde una posición crítica, que viene como resultado de una mayor conciencia sobre los actos de discriminación, represión, invisibilización y genocidio que muchas de estas culturas han sufrido a lo largo de su historia (Varas-Díaz 2019). Por ejemplo, el pueblo-nación Mapuche ha mantenido una lucha constante por obtener el reconocimiento estatal como nación autónoma, la cual ha estado marcada por una desmedida represión policial y militar (Chacana 2020), por una estigmatización de su cultura en los medios de difusión hegemónicos (Huenchumil y Pacheco-Pailahual 2021; Rekedal 2019), y por una insatisfactoria enseñanza de su lengua y sus tradiciones en la educación pública (Loncon 2010; Turra-Díaz 2012). Por otra parte, los pueblos originarios de la Patagonia, como los Selk'nam y Kawésqar, fueron expulsados de sus territorios. Los primeros, además, fueron perseguidos y asesinados por los estancieros fueguinos desde fines del siglo XIX, viéndose reducida su población de manera drástica (Gedda 2020a). Como si esto fuera poco, también se tiene registro de secuestros de personas pertenecientes a estas culturas, ordenados por empresarios europeos y facilitados por el gobierno chileno, con el fin de exhibirlos en zoológicos humanos en distintas ferias de Europa (Báez y Mülchi 2019).

² En Chile, hasta la fecha, se han hecho estudios sobre bandas que se relacionan con el mundo andino (Báez et al. 2021), y con los pueblos Rapa Nui (Bendrup 2011) y Mapuche (Rekedal 2019).



Figura 1.
Familia
Selk'nam
raptada en
1888 junto a
su captor
Maurice
Maître
(Báez y
Mülchi
2019).

No contamos con información sobre el autor de la fotografía, pero se presume que pudo haber sido tomada en 1889 en el marco de la Exposición Universal de París (*ibid.*). Además, según el trabajo de seguimiento que realizaron Báez y Mülchi, solo uno de los niños —el que aparece parado a un costado de Maître en la Figura— regresó a Chile, mientras que el resto de su familia murió en Europa. En cuanto al legado de estas culturas, ya para mediados del siglo XX murió la última persona Selk'nam que vivió libre y en la actualidad solo existen descendientes que conservan poco de sus antepasados (Gedda 2020b). Mientras que los Kawésqar fueron nombrados Tesoro Humano Vivo de la UNESCO y son una comunidad muy pequeña que aun logra mantener viva parte de sus tradiciones y su cultura (Kelleher 2017).

De este modo, el siguiente trabajo se propone desarrollar un análisis de contenido para entender cómo una parte de la escena metalera chilena, en este caso las bandas, ha adoptado un mayor compromiso con las problemáticas de los pueblos originarios, y cuáles han sido las consecuencias, tanto en lo musical como en lo social, que dicho compromiso ha conllevado. La metodología empleada fue la revisión de aspectos históricos y sociales de las culturas indígenas de la zona sur y austral de Chile, específicamente las culturas Mapuche, Selk'nam y Kawésqar, en conjunto con un análisis sonoro, discursivo, iconográfico y audiovisual de las propuestas musicales de cuatro bandas de metal chileno: Mawiza³, Ives Gullé, Huinca y Austral.

Cada banda presenta un trabajo relacionado específicamente con uno de los pueblos originarios mencionados. Mawiza, con su álbum *Kollong* (2019), y Huinca, con sus álbumes *Huinca* (2007) y *Sic semper tyrannis* (2012), se conectan con el pueblo-nación Mapuche mediante el apoyo a sus demandas y reivindicaciones, junto con denunciar los problemas que este mismo ha enfrentado. Mawiza, además, ha compuesto temas basándose en la cosmovisión mapuche y busca fomentar la revitalización del mapudungún. Por su parte, Ives Gullé, a través de su álbum *Kawésqar* (2021), se relaciona con la comunidad Kawésqar de Puerto Edén, ya que este se basa en un compilado de cuentos tradicionales Kawésqar y fue compuesto bajo la autorización y asesoría de esta comunidad. Mientras que Austral establece una conexión con el pueblo Selk'nam a partir de su disco *Patagonia* (2017), en el cual aborda tradiciones de esta cultura y denuncia el pasado que le tocó vivir.

³ Conjunto antes conocido como Nunca Seremos Dichosos.

Antecedentes

Las primeras formas de compromiso de sectores culturales con la historia y demandas de los pueblos originarios corresponden al llamado Indigenismo. Este fue un movimiento literario que surgió a comienzos del siglo XX y consistió en divulgar las situaciones de injusticia de los pueblos indígenas junto con revalorizarlos “frente al avance cultural europeo, pero a través de escritores y estilos literarios externos al mundo indígena” (Calvo 2018: 148). Este movimiento no solo se circunscribió a la literatura, sino que impregnó otras áreas artísticas. Así, en lo que respecta a la música en Chile, dicho movimiento se puede apreciar en la etapa final de lo que Juan Pablo González define como la música chilena de raíz mapuche. Este período data del siglo XIX y, si bien en un principio sirvió como un modo de estereotipar al pueblo-nación Mapuche, a finales del siglo XX pasó a desempeñarse como instrumento de sensibilización ante las problemáticas e injusticias a las que esta cultura se veía enfrentada (González 1993).

En conjunto con lo anterior, los pueblos originarios y sus respectivas demandas empezaron a situarse públicamente con mayor propiedad. Por una parte, en el mundo académico comenzaron a desarrollarse investigaciones, hechas tanto por personas indígenas como no-indígenas, que han buscado, por ejemplo, comprender mejor estas culturas (Aguilera 2017; Grebe 1973; Pérez de Arce 2007; Novati 1970), exponer los contextos y las injusticias que deben enfrentar (Cárcamo-Huechante 2013; Gedda 2020a y 2020b; Loncon 2010; Rekedal 2019; Turra-Díaz 2012), y revisar y replantear las historias que se han escrito hasta la fecha (Báez y Mülchi 2019; Casali 2017; García 2011a y 2011b). Por otra parte, en el ámbito político, las y los integrantes de pueblos originarios empezaron a posicionarse y a autorrepresentarse, ocupando puestos de representación popular e incluso integrando la Convención Constituyente que desarrolló la reciente propuesta constitucional para Chile. Esto último es algo inédito en la historiografía chilena y sumamente relevante, por sobre todo para el pueblo Selk’nam, puesto que todavía no ha sido reconocido legalmente como un pueblo originario por el Estado Chileno y aún pervive la idea de que están extintos (Casali 2017).

Del mismo modo, desde fines del siglo XX, las y los jóvenes indígenas han tenido un mayor acceso a participar en medios de difusión cultural y a la producción musical, actividades que les han permitido generar una interferencia en el colonialismo acústico (Cárcamo-Huechante 2013) y desplegar una adaptación cultural con agencia (Rekedal 2019). Ejemplo de esto es lo que Ernesto Sepúlveda ha denominado como música actual mapuche (2011). Dicha música, según el autor, es en esencia una fusión entre aspectos tradicionales mapuche y músicas occidentales, cuya fundamentación radica en:

[...] la masividad que puede alcanzar el mensaje que se intenta transmitir, llegando con una mayor fuerza a otros jóvenes, produciendo un acercamiento de ellos a la cultura mapuche y una interiorización y sensibilización con las demandas y reivindicaciones contingentes del pueblo mapuche (2011: 17).

Así, como también afirma Sepúlveda, la música actual mapuche resulta muy útil en la conformación y reafirmación de la identidad mapuche (*ibid.*). No obstante, hay que considerar que esta música igualmente es accesible a personas no-mapuche, por lo que tiene el potencial de interpelarlas y con eso también producir un proceso de acercamiento, interiorización y sensibilización en ellas.

Es así como se puede observar que el compromiso y visibilización de las problemáticas de los pueblos originarios no es algo reciente entre los sectores culturales, pero a raíz de los cambios sociales y tecnológicos del último tiempo, junto a una mayor visibilidad y presencia de sus integrantes en el discurso público y artístico, se han ido desarrollando nuevas manifestaciones cuyos efectos trascienden la mera sensibilización y ahora comprenden un grado de interiorización de las demandas y reivindicaciones de estos pueblos. La escena metalera en Chile no ha estado ajena a esto.

Posicionamiento social de las bandas

Uno de los primeros elementos ilustrativos de esta nueva relación es el replanteamiento del subgénero folk-metal que, tradicionalmente, hace referencia a la fusión de aspectos folclóricos o populares, con las sonoridades y estéticas del metal (Marjenin 2014). El término nace en los países nórdicos y suele acudir a imaginarios como los del pueblo vikingo, celta y tradiciones folclóricas europeas, aunque en el último tiempo se han expandido las temáticas para poder incluir a bandas que aluden a otros territorios y culturas (*ibid.*). A pesar de este intento de integración, algunas investigaciones han advertido que el subgénero se ha vuelto ambiguo y poco útil para describir la presencia de las culturas indígenas en el contexto latinoamericano. Por una parte, esto se debe, según José Ignacio López (2020), a lo conflictivo que resulta el término en sí, pues no deja de ser un reduccionismo foráneo. Esto, a su juicio, indica la necesidad de una reconfiguración y creación de términos desde adentro: el propio territorio latinoamericano. Por otra parte, como sostiene Alfredo Nieves (2020), el concepto folk-metal evidencia una gran ambigüedad al analizar los contenidos, definiciones y usos que se le dan dentro de Latinoamérica, ya que las bandas no hacen solo referencia a los pueblos originarios y si lo hacen no hay una norma clara. Por lo mismo, a nivel latinoamericano se ha podido observar una búsqueda por diferenciarse, a través del uso de nuevos términos que evidencien y visibilicen, con mayor claridad, una conexión con las culturas indígenas del continente, y con ello una identidad latinoamericana. Ejemplos de esto son términos como metal-prehispánico, metal-étnico, metal-pagano, metal (de) raíz, y mapuche ùl metal, entre otros.

Dicha búsqueda se puede apreciar con claridad en las bandas chilenas. Además, hay que tomar en consideración que el uso del término folclore en Chile para referirse a las culturas indígenas resulta complejo y poco adecuado, puesto que la noción de folclore ha sido asociada a las prácticas musicales campesinas y rurales que se convirtieron en símbolos fundacionales de la nación (González 2011). Es decir, el folclore en Chile hace referencia a figuras mestizas como la del huaso, danzas como la cueca, y músicas como la tonada. Por lo tanto, el replanteamiento del subgénero folk-metal en el caso chileno podría considerarse lógico. No obstante, a nivel latinoamericano hay que tener en cuenta que esta etiqueta, si bien no es compartida y no necesariamente representa a todas las bandas, es una denominación que permite la inserción dentro del circuito mundial del folk-metal⁴.

Otro elemento relevante son los nombres que las bandas han adoptado. Estas han buscado no descontextualizar nombres o términos que pertenezcan a los pueblos originarios. Por el contrario, han hecho un trabajo previo cuidadoso de selección, para evitar una apropiación cultural

⁴ Esto invita a reflexionar sobre las implicancias económicas que dicho término tiene dentro de la escena metalera latinoamericana, las dificultades que presenta el uso del concepto folclore en un sentido profesional-competitivo y cómo dialogan las dinámicas de autoexotismo con los objetivos profesionales de cada banda.

irrespetuosa⁵. Ejemplo de esto se puede apreciar en el caso de la banda Huinca. El término huinca proviene del mapudungún *wigka*, el cual, si bien en su origen poseía una carga negativa, actualmente se utiliza “para distinguir étnica, social y culturalmente a la persona que no es mapuche” (Melín et al. 2009: 78). Así, al haber adoptado dicho término, estas bandas ponen de manifiesto la posición desde la cual enuncian y crean su discurso, ya que ellos hablan desde la vereda de la persona que no es mapuche pero que observa las injusticias que este pueblo enfrenta, que apoya su causa y que entiende su creación musical como una manera de alentarlos a seguir resistiendo (Baeza 2010).

En relación a lo anterior, Manuela B. Calvo (2018) menciona que en la música metal argentina todavía persiste un discurso indigenista, puesto que se utiliza un estilo musical e idioma que son ajenos al mundo indígena, dentro del cual se identifica una “dimensión ideológica [...] [que] se caracteriza por una visión populista y romántica acerca de lo indígena” (149). Si bien en Chile pueden existir casos similares, es posible apreciar, simultáneamente, el surgimiento de un cambio discursivo desde el cual se enuncian y apoyan las demandas de los pueblos originarios. Por ejemplo, Zigurat, bajista de Mawiza, menciona que ellos como grupo buscan:

[...] expresar estas relaciones de opresión que se intersectan entre sí, que nos terminan conectando a todos en distintas realidades, como es, por ejemplo, la opresión que se hace contra el pueblo Mapuche, que es distinta de la que se hace contra el *wigka* pobre, nosotros, pero que igual se intersectan. (Comunidad Rock 2020: 13:00)

En primera instancia, se puede apreciar que, al igual que en Huinca, los integrantes de Mawiza no se reconocen como mapuche. En este sentido, Zigurat agrega que ellos se consideran *wigka* pobres, con lo que establece una categoría que los diferencia de otros *wigka*, de aquellos que hacen daño y atacan al pueblo-nación Mapuche. Ellos pertenecen a un tipo de *wigka* que no goza de privilegios y que también se ve afectado por injusticias sociales, lo que les permite simpatizar y conectarse con los problemas que enfrenta este pueblo. De esta manera, se puede vislumbrar la posibilidad de que no todas las bandas de metal hablen desde una visión populista y romántica acerca de lo indígena, como plantea Calvo. Sino que, producto de la precarización de la vida actual en Chile⁶, en conjunto con la interiorización de las demandas y reivindicaciones de los pueblos originarios, se ha ido gestando una creciente sintonía con la situación y las experiencias que viven estas culturas, lo cual produce un cambio en la comprensión y visión desde la cual se habla de ellas.

Lo anterior también se evidencia, por una parte, en el hecho de que ninguna de las bandas estudiadas ha manifestado sentirse como representante del pueblo originario al cual hacen referencia; por el contrario, consideran que cada pueblo se representa a sí mismo. Y, por otra, todas afirman haber realizado un trabajo de investigación, o han buscado asesoría para informarse sobre las historias, prácticas culturales e idiomas del pueblo originario correspondiente, con el

⁵ Para leer sobre diversos modos de apropiación cultural, revisar: Rogers, Richard A. 2006. “From cultural exchange to transculturation: A review and reconceptualization of cultural appropriation” en *Communication theory*, 16/4: 474-503 y Matthes, Erich Hatala. 2019. “Cultural appropriation and oppression” en *Philosophical Studies*, 176/4: 1003-1013.

⁶ Precarización de la vida en lo que respecta a salud, educación, condiciones de trabajo y jubilación, generada por un sistema económico-político que desplaza del centro el bienestar social y que, además, ha permitido la mercantilización de los recursos naturales y su consecuente vulneración a través del desarrollo de un modelo extractivista sin conciencia ni cuidado por el medioambiente (Akram 2020; Bassa 2020).

objetivo de demostrar respeto y no tergiversar dichos elementos (Baeza 2010; Comunidad Rock 2020; González 2018; Schell 2016).

Empoderamiento, reivindicación y rescate a través de la práctica musical

Estos cambios de paradigma y enfoque han tenido diversas consecuencias en lo musical. Una de ellas es la posibilidad de otorgar empoderamiento a las y los integrantes de los pueblos originarios. El empoderamiento no es algo inherente a la música, naturalmente, sino que es un estado que esta permite experimentar a través de la interacción entre el/la oyente y los aspectos sonoros, discursivos y visuales de la pieza musical (Gamble 2021). El metal no escapa a esto y se le suele asociar la capacidad de producir este estado emocional a través de diferentes aspectos. En primer lugar, su sonoridad, la cual se genera a partir de recursos como el grito o el canto potente, la fuerte distorsión de las guitarras, la agresividad y prominencia de las baterías, el uso de un poderoso bajo, más la complejidad compositiva e interpretativa (Wallach et al. 2011). En segundo lugar, está su alto volumen, el cual otorga a los oyentes “un poder de resistir la embestida del sonido y expandir la energía física y emocional de uno para responder a él con un impulso propio” (Weinstein 2000: 23)⁷. En tercer lugar, la enunciación de discursos, que buscan evidenciar los problemas, tanto personales como sociales, que se deben enfrentar (Hjelm et al. 2011), y en cuarto lugar, el poder que ostentan los sujetos líricos que declaman dichos discursos (Gamble 2021).

Un ejemplo de esto se puede encontrar en el tema “¡¡Nunca!!” de Mawiza⁸, como se puede ver en el siguiente extracto:

Vinieron a robar
 Los cuellos degollar
 Solo queda escuchar:
 Levántate a gritar
 Levántate a luchar
 ¡Levántate!
 Nunca pares de creer, venceremos
 Si uno cae diez de pie, ia ia ia ia
 La semilla está por germinar
 Nunca pares de creer, *feley*

Este extracto corresponde al precoro y el coro. La canción, en general, hace referencia a la constante lucha que ha mantenido el pueblo-nación Mapuche desde la Conquista hasta la actualidad. Las secciones del precoro y el coro, en particular, realizan un llamado a levantarse y a nunca dejar de creer que se llegará a buen puerto, afirmando, además, que cada día serán más las personas que luchan con ellas y ellos. Todo esto se encuentra acompañado por una sonoridad intensa, con fuerte distorsión, ritmo acelerado y una voz, que si bien puede transmitir ira, también transmite energía a quien le pueda hacer falta, sobre todo al momento de interpelar al oyente e instarlo a levantarse. Por lo tanto, es de suponer que alguien de origen mapuche, al escuchar esta canción, pueda experimentar un sentimiento de empoderamiento para seguir adelante y enfrentar las injusticias que le rodean.

⁷ Traducción propia. Original: *a power to withstand the onslaught of sound and to expand one's energy to respond to it with a physical and emotional thrust of one's own.*

⁸ <https://open.spotify.com/track/3TXybi8UJ9aNHlXaVrC20B?si=9759e391a4804f57>

Por otra parte, podemos encontrar manifestaciones de empoderamiento en la producción y difusión musical, como es el caso del álbum *Kawésqar* de Ives Gullé, producido en conjunto con la Comunidad Kawésqar de Puerto Edén, la cual fue un agente clave al guiar el proceso de creación. Los integrantes de esta comunidad fueron quienes otorgaron la autorización para su producción, plantearon las fuentes que se utilizarían –en este caso, el libro *Cuentos kawésqar* (2009) de Oscar E. Aguilera y José Tonko– y explicaron su tradición musical al compositor (Schell 2016). Asimismo, la portada (Figura 2) protege el imaginario Kawésqar al rehuir las carátulas tradicionales de metal y, en cambio, mostrar elementos centrales de esta cultura, como lo son la canoa, el mar, la luna, el viento y los fiordos típicos de su territorio. Del mismo modo, el título del álbum respeta el nombre con el cual este pueblo se identifica y evita el término Alacalufes, como se les conoce comúnmente y como, incluso, aparecen mencionados en cuerpos legislativos chilenos (Aguilera 2017). Así, a través de este álbum se logra observar cómo la comunidad Kawésqar revierte la tradicional representación de un pueblo realizada por un foráneo sobre la que no se tiene ningún control, para tomar el mando y velar por una reproducción y difusión adecuada de su cosmovisión y cultura.



Figura 2: Ives Gullé. 2021. *Kawésqar*. Chile: AST Estudios

Una segunda consecuencia del reposicionamiento de las bandas es la búsqueda por servir y funcionar como caja de resonancia de las reivindicaciones de los pueblos originarios. La reivindicación se entenderá en este contexto como una manera de revalorizar aquellos aspectos que hayan sido menospreciados o invisibilizados a lo largo de la historia. Ya en el punto anterior se observó tangencialmente el espacio que otorga el metal a la reivindicación de las demandas sociales y el pesar de los pueblos originarios, pero también podemos encontrar reivindicaciones de aspectos culturales, como el idioma, el territorio, la cosmovisión, y la historia.

Un ejemplo de esto es la canción “Mawiza Ñi Piwke” de Mawiza y su correspondiente videoclip⁹. Por una parte, hay una reivindicación del lenguaje dada por su completa composición en mapudungún. Asimismo, podemos observar, en el título y el contenido discursivo de la pieza, que hay un relevo cultural de la importancia que tiene la naturaleza para el pueblo-nación Mapuche, puesto que el significado del título es “corazón del bosque” y el tema consiste en una oda al mismo. Por su parte, el videoclip aporta una reivindicación territorial, dado que fue grabado en el Parque Nacional Conguillío, el cual se encuentra dentro del *Wallmapu*¹⁰, territorio que es reconocido como tal por la banda a través de los distintos elementos de la canción (Figura 3).

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=GtSUjknFAzI>

¹⁰ Nombre del territorio ancestral mapuche.



Figura 3. Vista del Parque Nacional Conguillío en el videoclip de “Mawiza Ñi Piwke” (Mawiza 2019)

Asimismo, en la producción del videoclip, se refuerza el respeto e importancia de la naturaleza, puesto que se contó con el permiso y asesoramiento de la Corporación Nacional Forestal (CONAF), para determinar que la ubicación de la grabación y el impacto sonoro de esta afectarían lo menos posible la flora y fauna del parque (Figura 4).



Figura 4: Banda tocando entre araucarias en el videoclip de “Mawiza Ñi Piwke” (Mawiza 2019)

En relación a la reivindicación histórica, podemos encontrar un ejemplo en el trabajo de la banda Austral. Ellos, en su álbum *Patagonia*, poseen tres temas que aluden a la persecución, evangelización y genocidio del pueblo Selk'nam: “Almas en Castigo”, “Ignorancia” y “Exterminio”. En la primera pieza se logra observar un intento por retratar los posibles sentimientos de dolor de los propios Selk'nam, mediante la inclusión, tanto al inicio como en el medio del tema, de gritos en un segundo plano, y a través de una letra que, de manera poética, hace referencia tanto a los actos de persecución como a la evangelización. Por otra parte, el segundo tema consiste en denunciar que la ignorancia fue uno de los aspectos cruciales que estuvo detrás del ataque humano y cultural que sufrió este pueblo. Mientras que, con la tercera canción se hace una acusación tanto textual como sonora del genocidio que se llevó a cabo. La denuncia textual queda clara por el mensaje que se transmite en el coro:

Matanza animal
exterminio racial
muerte a la etnia
no existe piedad.

Con estas palabras declaman la manera en que este genocidio se llevó a cabo. Por su parte, la denuncia sonora se aprecia en la pesadez instrumental y rítmica que acompaña la letra, la cual

refuerza el contenido de esta última y da un mayor impacto e intensidad a lo que se transmite. Asimismo, el uso del grito como recurso vocal aporta a esta denuncia. Este se puede entender como una búsqueda por hacer que se escuche en todas partes lo que se está declamando, pero también, según lo planteado por Parra et al. (2021), puede comprenderse como un intento de encarnar el dolor y rabia que estas acciones pueden generar entre las y los descendientes de comunidades como la Selk'nam.

De igual modo, podemos encontrar un acto de reivindicación de la situación de los pueblos originarios en el trabajo de la banda Huinca con sus álbumes *Huinca* y *Sic semper tyrannis*. Por un lado, en ellos se encuentran menciones a las problemáticas históricas y actuales de estas culturas, especialmente haciendo alusión directa a la figura del conquistador/invasor. Por otro lado, se venera el ímpetu del guerrero indígena para enfrentar a esta figura invasora y las injusticias que les rodean¹¹. De este modo, podemos encontrar un doble juego en el trabajo discursivo de la banda. Por una parte, busca dar a conocer la situación que han vivido y viven los pueblos originarios, lo cual interpela al oyente y hace que este reconozca los efectos que tuvo y sigue teniendo el colonialismo en el continente (Varas-Díaz 2019). Por otra parte, se evidencia una segunda faceta que busca dar apoyo a los pueblos originarios, exaltando su resistencia y fuerza para hacer frente al colonialismo. Asimismo, estos álbumes contienen canciones en español y en inglés, lo cual, sumado al hecho de que la banda se encuentra radicada en Europa desde 2010 y ha realizado distintos tours por el continente (Baeza 2010), permite afirmar que la reivindicación no se lleva a cabo solo dentro del territorio chileno o hispanohablante, sino que logra abarcar un público más amplio, interpelándolo y diseminando una mayor conciencia sobre las problemáticas que afectan a los pueblos originarios.

Finalmente, el metal también posibilita la creación de un espacio de rescate cultural que aporta a lo ya realizado por distintas agrupaciones y artistas pertenecientes a los pueblos originarios. La idea de rescate aquí se presenta no solo bajo el discurso que busca salvaguardar y preservar los conocimientos y prácticas de estas culturas mediante su fijación en grabaciones o escritos, sino también a través de la búsqueda por estimular y revitalizar su aprendizaje, lo que deviene en un rescate más completo, al intentar mantener viva una práctica o un conocimiento. La importancia de este espacio se debe a la pérdida de los saberes tradicionales que han sufrido estos sectores producto de la migración urbana, y a la necesidad de estimular el reencuentro de las y los jóvenes "urbanos" con sus raíces (Gedda 2020a y 2020b), pero también a la falta de herramientas en la educación pública chilena que faciliten un conocimiento y acercamiento más profundo a estas culturas (Turra-Díaz 2012). El metal, en este caso, promueve la creación de un espacio de rescate debido al interés que puede despertar en la juventud, dado que otorga una vía que puede resultar más atractiva para acercarse a los conocimientos de los pueblos originarios y así servir como recurso de enseñanza y estímulo para mantener idiomas, prácticas y cosmovisiones activas.

Uno de los álbumes que permite un espacio de rescate es *Kawésqar* de Ives Gullé. Momentos atrás, aunque enfocados en el empoderamiento, se evidenció un acto de rescate al plasmar en la portada del álbum aquellos elementos centrales para la cultura Kawésqar sin que estos fueran tergiversados por ideales y estéticas metaleras. A esto se suma el hecho, como se mencionó anteriormente, de que las letras de las canciones provienen del libro *Cuentos kawésqar*, el cual consiste en una recopilación de cuentos tradicionales transcritos tanto en el idioma original

¹¹ En relación con la figura del guerrero se puede revisar la ponencia de María de la Luz Núñez (2021), en la cual expone interesantes reflexiones sobre su uso, significado y posible procedencia. <https://www.facebook.com/centrociir/videos/1058052644986318>

como traducidos al español. Por lo mismo, se logra identificar la presencia de canciones en las que todo el texto –o algunas partes de él– está en el idioma de esta cultura. Esto sucede particularmente en las canciones “Martín pescador”, “F’cakians Eik’ose (El cuento del zorzal)”, “Hijo del canelo” y “El pez tabú”. Aquí quisiera destacar el caso de las dos últimas piezas mencionadas, puesto que contienen extractos recitados por uno de los ancianos de la Comunidad de Puerto Edén. La relevancia de este acto es doble, ya que, por una parte, se logra conservar, tanto en su contenido como en la declamación, algo de la tradición oral de esta cultura, una que solo puede ser transmitida por hablantes nativos. Y, por otra, al fijar y fusionar su idioma con música metal, se facilita una vía para que jóvenes se vean estimuladas y estimulados a querer aprender más de él. De este modo, se logra conservar parte de la pronunciación, la mitología y la cosmovisión del pueblo Kawésqar, lo que hace que no queden guardadas en un archivo fonográfico, sino que permite el acceso a sus descendientes de una manera que resulte más atractiva y que fomente su aprendizaje.

Por su parte, también se puede destacar el trabajo de Mawiza en su álbum *Kollong*. En relación al idioma, ellos mismos han reconocido públicamente su interés por estimular el aprendizaje del mapudungún, tanto mediante su música como a través de su propia a talleres para aprender a hablarlo (Comunidad Rock 2020). Junto a esto, también se puede apreciar un trabajo por integrar la cosmovisión mapuche a sus letras. Un ejemplo interesante de esto ya se pudo observar en el tema “Mawiza Ñi Piwke”, pero dicha integración es algo transversal al álbum. Esta intención por valorar y buscar la revitalización de los conocimientos mapuche queda plasmada en el tema “Kütxal”. *Kütxal* significa fuego y a lo largo del tema se anima al oyente a no apagar el *kütxal* a pesar del miedo y la represión. Esto puede tener una doble lectura, por un lado, puede ser un llamado a no dejar de resistir, pero también puede entenderse como una invitación a mantener viva la llama de la cultura mapuche. Así, de manera similar al caso de *Kawésqar*, este álbum puede promover desde diferentes aristas un rescate del mapudungún y otros aspectos culturales del pueblo-nación Mapuche.

En relación al rescate de sonoridades, *Kawésqar* también realiza un aporte. Para entenderlo, es necesario mencionar que la tradición musical Kawésqar no logró sobrevivir en su totalidad al periodo de persecución y aculturación. Además, casi no existen registros de su tradición musical, salvo un par de transcripciones¹². Al respecto, Juan Carlos Tonko, dirigente de la Comunidad Kawésqar de Puerto Edén, en el lanzamiento del álbum comenta lo siguiente:

[...] para nosotros el sonido de nuestra música proviene de la naturaleza; el sonido de las olas llegando a la orilla de una playa con arena, es un sonido, si la playa es de piedras tiene otro sonido, si las olas chocan con rocas, es otro también. Si a esto sumamos el viento, la lluvia y los animales, el resultado de la música de la naturaleza va variando. (Lagos 2021, párr. 3)

Con estas palabras, Juan Carlos Tonko comparte la esencia de la concepción musical de su pueblo y explica de dónde nace su comprensión sonora del mundo. Además, pone en evidencia el rol que juega la naturaleza dentro de su música, tanto en lo sonoro como en lo estético, y da a entender que su música no es una, sino que varía según la combinación de elementos. Dicha concepción musical se puede identificar en algunos aspectos del álbum, como por ejemplo, el uso de cantos de un martín pescador en la canción homónima y la alusión a cantos de otras aves en “F’cakians Eik’ose (El cuento del zorzal)”; la referencia al viento en “El pez tabú”, tanto como

¹² En relación con esto, vale la pena destacar el trabajo de Rafael Díaz (2010), el cual busca “demostrar que el canto kaweskar [sic] contiene en sí un espectro armónico tácito y subyacente, y que este espectro habría estado directamente vinculado con los instrumentos musicales perdidos de este pueblo.” (29)

sonido de fondo, como a través del uso de instrumentos de viento o sintetizadores que mantienen sonidos constantes; y la referencia al mar en algunas piezas por medio del vaivén en los riff de las guitarras, junto al uso de un compás 6/8. Asimismo, se puede plantear que el carácter múltiple de la música Kawésqar está presente en lo variopinto que es sonoramente el álbum, ya que, si bien el metal es su eje estético central, cada pieza es un mundo en sí misma.

Conclusión

Como se pudo observar a lo largo de este trabajo, la nueva posición de los pueblos originarios en los distintos ámbitos sociales y tecnológicos tuvo efectos en las bandas de la escena del metal chileno, las cuales se sensibilizaron e interiorizaron sus demandas y reivindicaciones, y con ello se repositionaron socioculturalmente frente a ellos. Esto se pudo apreciar en el cuidado frente a las tradiciones y conocimientos de estas culturas, las modificaciones en las concepciones estilístico-discursivas del folk-metal y la manera de integrar estos aspectos en la creación musical. Estas actitudes, a mi juicio, evidencian un respeto y conciencia por los conocimientos y autonomía de los pueblos originarios, pero, al mismo tiempo, nos hablan de una búsqueda por hacerse cargo de las sombras que acechan la relación entre las y los integrantes de los pueblos originarios y las personas que no pertenecen a estos.

Asimismo, se logró mostrar cómo en el metal se puede encontrar un modo de apoyar las reivindicaciones de los pueblos originarios y aportar a revertir las relaciones de poder ante las cuales estas culturas se han visto y siguen viéndose enfrentadas. Por una parte, esto se encuentra en el desarrollo de un espacio que permite el empoderamiento a través de la posibilidad de denunciar las injusticias que les rodean y encontrar fuerzas para sobrellevarlas, en conjunto con la capacidad de influir en los procesos de producción y difusión musical. Por otra parte, este apoyo se manifiesta en la creación de un ámbito que busca servir como caja de resonancia para la reivindicación de estos pueblos mediante la revalorización del idioma, los territorios ancestrales, la historia y la cosmovisión de estas culturas. Finalmente, también se observa una búsqueda por aportar a la lucha que sostienen los pueblos originarios a través del desarrollo de un espacio que fomenta el rescate cultural. Este apoyo se encarna en la preocupación por revitalizar el aprendizaje de los idiomas, transmitir sus cosmovisiones y concepciones sonoras, y estimular el acercamiento de las y los jóvenes con sus raíces.

No obstante, hay que tener en cuenta que la idea del rescate de sonoridades, con excepción de Ivés Gullé, no es necesariamente algo presente en el trabajo de las otras bandas estudiadas. Si bien hay casos en los que existe la presencia de instrumentos musicales tradicionales o melodías que hacen referencia a lo indígena, dichas acciones no se realizan desde una intención de rescate sino más bien como un elemento de fusión sonora. Además, hay que tener en consideración que plantear un rescate de esta índole resulta complejo de abordar, puesto que los instrumentos musicales se suelen asociar a la capacidad de contener y representar las culturas que les dieron origen (Dawe 2012). Esto está determinado, entre otras cosas, por los tañidos y contextos de uso, por lo que su utilización en otras situaciones puede ser asociada con actos de apropiación cultural negativos (Mendivil 2016). Es más, como evidencia Sepúlveda (2011), la fusión de músicas tradicionales y occidentales ya ha significado disputas internas entre jóvenes y adultos. Así, las consignas de rescate que las y los artistas ajenos a estas culturas puedan establecer, resultan más complejas todavía de concebir.

Finalmente se vuelve evidente la necesidad de implementar, en futuros proyectos, metodologías etnográficas que ayuden a incluir otras voces de la escena metalera chilena. Esto

permitirá ampliar el foco de análisis sobre cómo se manifiestan los fenómenos de sensibilización e interiorización de las demandas de las culturas indígenas. Asimismo, será útil abordar la recepción de estos proyectos musicales por parte de miembros de los pueblos originarios involucrados, indagando sobre su recepción y observando qué tipo de diálogos surgen dentro de esta interacción. En cuanto a los puntos anteriores, también es necesario ahondar en los problemas y contradicciones que pueden aparecer dentro de estos actos de fusión musical.

A lo largo de este trabajo se logró apreciar que, tal como sostiene Varas-Díaz (2019), el metal puede servir como un dispositivo de análisis sociocultural. Por este motivo, considero que los estudios de metal son un campo de investigación prometedor que aportará nuevos puntos de observación y reflexión sobre lo que está sucediendo en la sociedad chilena actual, y, por lo mismo, se necesitan más trabajos que ahonden en este género y los problemas sociales que se manifiestan a través de su práctica, escucha y difusión.

Bibliografía

- Aguilera, Oscar y José Tonko. 2009. *Cuentos kawésqar*. Santiago de Chile: Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro, FUCOA. Ministerio de Agricultura.
- Aguilera, Oscar. 2017. “El nombre Kawésqar, un problema no solo lingüístico” en *Magallania*, 45/1: 75-84.
- Akram, Hassan. 2020. *El estallido: ¿por qué? ¿hacia dónde?* Santiago: Ediciones y Publicaciones El Buen Aire.
- Baeza, César. 2010. “Mauro Contreras, líder de Huinca: ‘En Chile hay bandas tan buenas como Metallica’” en *El Ciudadano*, <https://www.elciudadano.com/artes/mauro-contreras-lider-de-huinca-en-chile-hay-bandas-tan-buenas-como-metallica/02/06/> [acceso 4/2021].
- Bassa, Jaime. 2020. *Chile decide: Por una nueva constitución*. Santiago: Planeta.
- Bendrup, Dan. 2011. “Nako: The Metal in the Marrow of Easter Island Music” en *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Jeremy Wallach, Harris. M. Berger y Paul D. Greene eds. Durham: Duke University Press: 313-332.
- Calvo, Manuela Belén. 2018. “Perspectiva indigenista en la música metal de Argentina” en *Metal Music Studies*, 4/1: 147-154.
- Cárcamo-Huechante, Luis. 2013. “Indigenous interference: Mapuche use of radio in times of acoustic colonialism” en *Latin American Research Review*, 48: 50-68.
- Casali, Romina. 2017. “De la extinción al genocidio selk’nam: sobre Historia e historias para una expiación intelectual. Tierra del Fuego, Argentina”, en *A Contracorriente*, 15/1: 60-78.
- Cerda, María de los Ángeles. 2020. “Rabia incombustible: una mirada a las temáticas que han enfurecido a las bandas chilenas de metal” en *Contrasonido - Insurgencia, pandemia y 30 años de contingencia musical chilena (1990-2020)*. David Ponce coord. Chile: Cuaderno y Pauta: 84-99.
- Chacana, Carolina. 2020. “Rap de raíz mapuche, enardeciendo el fuego de la ‘re-evolución’ de octubre” en *Contrasonido - Insurgencia, pandemia y 30 años de contingencia musical chilena (1990-2020)*. David Ponce coord. Chile: Cuaderno y Pauta: 162-179.
- Dawe, Kevin. 2012. “The Cultural Study of Musical Instruments” en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton eds. Nueva York: Routledge.
- Díaz, Rafael. 2010. “El canto como una forma de reconocer: en busca del espectro perdido del canto kaweskar” en *Cátedra de Artes*, 8: 29-47.

- Gamble, Steven. 2021. *How Music Empowers: Listening to Modern Rap and Metal*. Londres y Nueva York: Routledge.
- García, Miguel A. 2011a. “Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno) musicológica” en *Cultura, sociedad y política en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario*. Klaus Bodemer ed. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 285-301.
- . 2011b. “Escuchar y escribir. Las músicas de Tierra del Fuego en los relatos de viajeros, misioneros y científicos” en *Estudios de caso en la musicología actual: diferentes aproximaciones, Colección Música y Ciencia*. Diana Fernández Calvo ed. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes: 141-157.
- González, Juan Pablo. 1993. “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche” en *Revista Musical Chilena*, 47/179: 78-113.
- . 2011. “Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena” en *Arbor*, 187/751: 937-946.
- González, Luciano. 2018. “Austral: Identidad propia con raíces del sur del mundo” en *Rockaxis*, <https://www.rockaxis.com/vanguardia/entrevista/18920/austral--identidad-propia-con-raices-del-sur-del-mundo/> [acceso 5/2021].
- Grebe, María Ester. 1973. “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico” en *Revista musical chilena*, 27/123-1: 3-42.
- Hjelm, Titus; Kahn-Harris, Keith y Mark LeVine. 2011. “Heavy metal as controversy and counterculture” en *Popular Music History*, 6/1-2: 5-18.
- Huenchumil, Paula y Stafanie Pacheco-Pailahual. 2021. *Manual de buenas prácticas para la difusión mediática de temas mapuche*, <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/chile/18585.pdf> [acceso 3/2022].
- Kelleher, Jennifer. 2017. “El legado Kawésqar” en *Union Internacional para la Conservación de la Naturaleza*, <https://www.iucn.org/es/news/áreas-protegidas/201712/el-legado-kawésqar> [acceso 5/2021].
- Lagos, Juan Eduardo. 2021. “Los elementos culturales que Ives Gullé tomó en cuenta en la composición de Kawésqar” en *Arise*, <https://www.arise.cl/noticias/elementos-culturales-ives-gulle-composicion-kawesqar/> [acceso 9/2021].
- Loncon, Elisa. 2010. “Derechos educativos y lingüísticos de los pueblos indígenas de Chile” en *Revista ISEES (Inclusión Social y Equidad en la Educación Superior)*, 7: 79-94.
- Marjenin, Peter A. 2014. “The metal folk: The impact of music and culture on folk-metal and the music of Korpiklaani”. Maestría en Artes. Kent State University, Ohio.
- Matthes, Erich Hatala. 2019. “Cultural appropriation and oppression” en *Philosophical Studies*, 176/4: 1003-1013.
- Medívil, Julio. 2016. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Melín, Miguel; Mansilla, Pablo y Manuela Royo. 2009. *Cartografía cultural del Wallmapu: Elementos para descolonizar el mapa en territorio mapuche*. Santiago de Chile: LOM.
- Novati, Jorge. 1970. “Las expresiones musicales de los selk 'nam” en *Runa XII*: 393-406.
- Parra Valencia, Juan Diego; Herrera Coronado, Mónica Alejandra y Juan Francisco Sans Moreira. 2021. “Metal Medallo: el estertor como estética de la violencia en Medellín de los años ochenta”, *Contrapulso* 3/2: 24-38 <https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.114>
- Pérez de Arce, José. 2007. *Música mapuche*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- Rogers, Richard A. 2006. "From cultural exchange to transculturation: A review and reconceptualization of cultural appropriation" en *Communication theory*, 16/4: 474-503.
- Rekedal, Jakob. 2019. "Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu" en *Ethnomusicology*, 63/1: 78-104.
- Sánchez, Maximiliano. 2014. *Thrash metal del sonido al contenido: origen y gestación de una contracultura chilena*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Schell, Fernanda. 2021. "Ives Gullé: "Con Kawésqar queremos hacer un pequeño aporte" en *Rockaxis*, <https://www.rockaxis.com/rock/entrevista/29825/ives-gulle---con-kawesqar-queremos-hacer-un-pequeno-aporte/> [acceso 6/2021].
- Sepúlveda, Ernesto. 2011. *Música mapuche actual: Recuperación cultural, resistencia, identidad*. Uppsala: Nuke Mapuförlaget.
- Turra-Díaz, Omar. 2012. "Currículo y construcción de identidad en contextos indígenas chilenos" en *Educ Educ*, 15/1: 81-95.
- Wallach, Jeremy; Berger, Harris M. y Paul. D. Greene. 2011. "Affective overdrive, scene dynamics, and identity in the global metal scene", en *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Jeremy Wallach, Harris. M. Berger y Paul D. Greene eds. Durham: Duke University Press: 3-33.
- Weinstein, Deena. 2000. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Chicago: Da Capo Press.
- . 2011. "The globalization of metal", en *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Jeremy Wallach, Harris. M. Berger y Paul D. Greene eds. Durham: Duke University Press: 34-59.

Documentales y audiovisuales

- Báez, Christian y Hans Mülchi. 2019, 5 de marzo. *Calafate, zoológicos humanos*. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=-8MyDeDpGAs> [acceso 6/2021].
- Báez, Christian; Celis, Andrés y Felipe Palma. 2021, 28 de octubre. *Metal Andino: Guitarras, Bajo y Batería en los Andes*. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=nricjRh1ljk> [acceso 11/2021].
- Comunidad Rock. 2020, 14 de agosto. *Nunca Seremos Dichosos - Entrevista Pandémica* [YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=-dw_lrrqq7Q [acceso 4/2021].
- Gedda, Francisco. 2020a, 4 de mayo. *Los Kawésqar de los Archipiélagos* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=Miu84xGfI30> [acceso 5/2021].
- . 2020b, 7 de mayo. *Los Selknam de Tierra del Fuego* [YouTube]. <https://youtu.be/w809c-g5V2g> [acceso 5/2021].
- López Ramírez, Juan Ignacio. 2020, 11 de diciembre. "Nuestro Propio Extranjero: autoexotización y agencia en el metal peruano" en *Ier. Coloquio en Folk-metal Latinoamericano. Resistencias y (de)construcciones de imaginarios* [Facebook Live]. <https://www.facebook.com/seminarioheavymetal/videos/653948971952200> [acceso 4/2021].
- Mawiza. 2019, 31 de mayo. *Mawiza Ñi Piwke* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=GtSUjknFAZI> [acceso 3/2021].
- Nieves, Alfredo. 2020, 11 de diciembre. "Construcción de territorio y agencia a través del discurso sonoro, visual y textual del folk-metal en México" en *Ier. Coloquio en Folk-metal Latinoamericano. Resistencias y (de)construcciones de imaginarios* [Facebook

- Live]. <https://www.facebook.com/seminarioheavymetal/videos/653948971952200> [acceso 4/2021].
- Núñez, María de la Luz. 2021, 29 de octubre. “Metal Andino: inicios de un recorrido por su reconstrucción y deconstrucción” en *Coloquio de Heavy Metal y sus derivadas en Chile* [Facebook Live]. <https://www.facebook.com/centrociir/videos/1058052644986318> [acceso 11/2021].
- Varas-Díaz, Nelson. 2019, 8 de abril. *Songs of Injustice: Heavy Metal in Latin America* [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=Yb4u3Q1APHk> [acceso 2/2021].

Discografía

- Austral. 2017. Patagonia. CD Baby: Chile.
<https://open.spotify.com/album/7KgjmpZ9diOMPXEWOA8TII>
- Gullé, Ives. 2021. *Kawésqar*. Chile: AST Estudios.
https://open.spotify.com/album/1jXrTWlo66kFGUwMd8OD9o?si=4VztrfHhQOCT1ILzy9aySA&dl_branch=1
- Huinca. 2007. *Huinca*. Chile: L.H.D.L.B Records.
<https://open.spotify.com/album/5rZtgV26zv5GVH6lVFdKXd?si=BaqsJF8NNTK6iiKCqjNz8lw>
- _____. 2012. *Sic Semper Tyrannis*. Chile: Digmetalworld.
<https://open.spotify.com/album/79LBXn9WUUD0g1dqctml04?si=dpazQSHhRMib0Cp4T5-DOA>
- Mawiza. 2019. *Kollong*. Chile: Estudio del Sur y Estudio Lastarria.
https://open.spotify.com/album/5ZWWaYGC3xjLgYrJbXb3IN?si=Gn6DXCHeRm6FJ9wjyc5jfg&dl_branch=1