



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**FACULTAT DE CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ**  
**DEPARTAMENT DE DIDÀCTICA DE L'EXPRESSION MUSICAL, PLÀSTICA I**  
**CORPORAL**

**DOCTORADO EN DIDÁCTICA DE LA EDUCACIÓN FÍSICA, DE LAS ARTES**  
**VISUALES, DE LA MÚSICA Y DE LA VOZ**

**PATRIMONIO MUSICAL MAPUCHE, SU PRESENCIA EN LA COMUNIDAD Y**  
**EN LA ESCUELA.**

**Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música**

**TESIS DOCTORAL**

**José Alberto Velásquez Arce**

**Dirigida por:**

**Dra. Assumpta Valls Casanovas**

**Dra. Teresa Malagarriga Rovira**

**Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), Junio, 2017**



## **Agradecimientos**

A Rosita, Pachi y Naira, por su compañía y ayuda para caminar en este lado de la Vida.

A mis profesoras Teresa Malagarriga y Assumpta Valls, por sus palabras de ánimo, su eterna paciencia y guía en este desafío.

A la Familia y Amigos por permitirme transitar al lado de ellos.

A todas las personas Mapuche que me han aportado con su conocimiento a través de las conversaciones y del cual he intentado dar cuenta en estas líneas.

A Becas Chile por el apoyo financiero para realizar el Doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona.

## Dedicatoria

A Rosita, Pachi y Naira.

A mi Madre, Iris Arce, por su presencia y cariño.

A mi Chaw, Padre, José Samuel Velásquez Caniullan. A mi Kuku, abuela Paterna, María Caniullan Cona. A mi Laku, Abuelo Paterno, Pedro Velásquez Loncon, que hoy están en el otro lado de la vida y los cuales me han heredado el patrimonio de un pueblo.

## ÍNDICE

	Pág.
<b>PRIMERA PARTE: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>12</b>
<b>1. Motivaciones y propósitos que guían el estudio</b>	<b>13</b>
1.1. Motivaciones de la investigación	13
1.2. Situando la investigación	15
1.3. Preguntas de investigación	25
1.4. Objetivos de la investigación	26
<b>SEGUNDA PARTE: APROXIMACIÓN TEÓRICA</b>	<b>28</b>
<b>2. Patrimonio musical mapuche en la literatura</b>	<b>29</b>
2.1. Primeros escritos sobre la música mapuche	31
2.1.1. Cronistas españoles en el XVI y XVII	32
2.1.2. Misioneros Jesuitas en los siglos XVII y XVIII	35
2.1.3. Naturalistas y Científicos en el siglo XIX	40
2.2. Comienzo de los estudios específicos sobre el patrimonio musical mapuche	45
2.2.1. Pedro Humberto Allende	47
2.2.2. Carlos Lavín	48
2.2.3. Carlos Isamitt	49
2.3. La música mapuche que se canta	53
2.3.1. Rodolfo Lenz, iniciador de las descripciones sobre el canto mapuche.	52
2.3.2. Félix De Augusta y Sigifredo Fraunhäusl, Capuchinos que describen el canto mapuche	56
2.3.3. Tomas Guevara. Un pedagogo que se aproxima al patrimonio musical mapuche	62
2.3.4. Manuel Manquilef y la música que se canta en los juegos	65
2.3.5. Aproximaciones al canto mapuche en la actualidad	66
2.4. La música mapuche que se danza	75
2.5. La música mapuche que se toca	82
2.5.1. Algunos trabajos generales sobre la música que se toca	86
2.5.2. La música en la trutruka, el músico y aspectos socioculturales que le constituyen	96
2.6. La transmisión del conocimiento musical mapuche	100
<b>3. Educación desde la perspectiva mapuche y su relación con su sistema de creencias</b>	<b>103</b>

3.1.	Concepción de saber y conocimiento mapuche	103
3.1.1.	Mapuche Kimün. Conocimiento o saber en la cultura mapuche	103
3.2.	Concepción de mundo mapuche	104
3.2.1.	Mapuche feyentun. Sistema de creencias mapuche	107
3.2.2.	Azmapu. Sistema normativo mapuche	107
3.2.3.	Wallmapu. Universo, espacio y territorio mapuche	108
3.3.	Che y mapuche kimün	111
3.4.	Desde la concepción de mundo mapuche al modelo educativo mapuche	113
3.4.1.	Principios que orientan la educación mapuche	114
3.4.2.	Finalidades de la educación mapuche	116
3.5.	Kimeltuwün. El modelo educativo mapuche	120
3.6.	Medios de transmisión y adquisición del mapuche kimün	122
3.6.1.	Medios de transmisión del conocimiento	122
3.6.2.	Medios de adquisición del conocimiento	125
	<b>TERCERA PARTE. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION</b>	127
<b>4.</b>	<b>Metodología y recorrido de la investigación</b>	<b>128</b>
4.1.	Investigación cualitativa con orientación etnográfica	128
4.2.	Evolución de la investigación	130
4.3.	Trabajo de campo	133
4.4.	Criterios de selección de los participantes	141
4.5.	Técnicas de recolección de la información	142
4.5.1.	Entrevistas cualitativas, Nütram y Conversaciones Narrativas	142
4.5.2.	Observaciones cualitativas	147
4.6.	Procedimientos de análisis de datos	150
	<b>CUARTA PARTE. PRINCIPALES RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN</b>	154
<b>5.</b>	<b>Patrimonio musical mapuche y sus contextos socioculturales</b>	<b>156</b>
5.1.	Contextos socioculturales mapuche	156
5.2.	Ngillatun, wetripantü. Contextos donde el sonido ruega, agradece e intercambia	160
5.2.1.	Ngillatun. Ceremonia social, religiosa y espiritual mapuche	160
5.2.2.	Wetripantü. El regreso del sol al wallmapu	163
5.3.	Machitun, machiluwün, ñeikurewen. Contextos donde el sonido sana y equilibra	167

5.3.1.	Machitun. Ceremonia de sanación	167
5.3.2.	Machiluwün. Fortalecimiento del espíritu de machi	170
5.3.3.	Ñeikurewen, Renovación del rewe y las energías de machi	172
5.4.	Eluwun. Contexto donde el sonido despide la vida	173
5.5.	Mafun. Contexto donde el sonido vincula socialmente	177
5.6.	Mingako, Rukan. Contextos donde el sonido coopera y solidariza	180
5.6.1.	Mingako, reciprocidad social	181
5.6.2.	Rukan. Construir una casa	181
5.7.	Palin. Contexto donde el sonido ameniza y socializa	182
5.8.	Rukache. Contexto donde el sonido acompaña, socializa y enseña	186
<b>6.</b>	<b>Sistema de creencias mapuche y su relación con la música</b>	<b>188</b>
6.1.	Wall mapu. Las dimensiones del espacio y el territorio mapuche	189
6.2.	La relación del che con los seres del nag mapu y el wenu mapu	191
6.3.	Pu ngen. Los dueños de los espacios de la naturaleza	195
6.4.	Ngünechen. El ser que domina y gobierna a las personas	196
6.5.	Kuifikeche. Los antepasados	198
6.6.	Newen. La fuerza de los seres	199
6.7.	Trepetun. Despertar animar al che y el lelfün	202
6.8.	Aukiñ. El sonido que viaja	203
6.9.	Pewma. Soñar	206
<b>7.</b>	<b>Aproximaciones a la música y el músico en la cultura mapuche</b>	<b>210</b>
7.1.	Características generales de la música mapuche	210
7.2.	Ayekan y ayekafe La idea de música y músico en la cultura mapuche.	217
7.3.	Ayekafe y su representación social	220
7.3.1.	El ayekafe en el contexto de la ceremonia religiosa	222
7.3.2.	El ayekafe y su origen étnico	225
7.3.3.	Ayekafe y mapudungun	226
7.3.4.	Ayekafe y género	227
<b>8.</b>	<b>El corpus musical mapuche</b>	<b>230</b>
8.1.	Música que se canta	232
8.2.	Formas discursivas donde se sitúa el canto mapuche	233
8.3.	Agrupación y clasificación de los cantos	235
8.4.	Ülkantun. Canto cotidiano y social	238



8.4.1.	El ùl, acción expresar y comunicar	240
8.4.2.	Situaciones sociales del ùlkantun y tipos de ùlkantun recogidos	244
8.5.	Tayùl y Kùmpañ, Ùl Amullpurrun. El canto en las ceremonias religiosas	245
8.5.1.	Algunas descripciones del tayùl	247
8.5.2.	Kùmpañ. Canto a los antepasados de la persona	251
8.5.3.	Ùl Amullpurrun	253
8.6.	Machi ùl, Pillantun, El canto en ceremonias de sanación	254
8.6.1.	Machi ùl. Cantos de machi para la sanación de las personas	254
8.6.2.	Pillantun. Canto de machi para la comunicación espiritual	255
8.7.	Ùl Amulpüllün. Cantos de despedida de la vida	257
8.8.	Música que se danza y que se toca	258
8.8.1.	Purrun. La danza en la cultura mapuche	259
8.9.	Danza según su uso social y número de participantes o especialización	261
8.9.1.	Danzas de uso ceremonial-religiosa	261
8.9.2.	Choike purrun, K´ollong purrun. Danzas colectiva de pequeño grupo y realizadas preferentemente por especialistas	261
8.9.3.	Amull purrun- Mazatun y otras. Danzas ceremoniales-religiosas colectivas masivas	267
8.9.4.	Danzas de uso cotidiano	272
8.9.5.	Sobre las Denominaciones de las danzas	273
8.10.	Algunas Características formales de la música Mapuche	276
<b>9.</b>	<b>Transmisión musical en la comunidad</b>	<b>278</b>
9.1.	La familia, comunidad y territorio base de la educación mapuche	279
9.2.	La formación Musical del niño en la cultura mapuche	283
9.3.	Elementos de la cosmovisión mapuche presentes en la transmisión musical	289
9.4.	¿Quién puede ser músico en la cultura mapuche?	293
<b>10.</b>	<b>Patrimonio musical mapuche y su incursión en las escuelas</b>	<b>299</b>
10.1.	Estilos musicales mapuche presente en el aula y fuera de ella	301
10.2.	Música que se canta en la escuela	302
10.3.	Música que se toca y danza en la escuela	311
<b>11.</b>	<b>Elementos socioculturales mapuche enseñados en la escuela y relacionados con la música</b>	<b>317</b>
11.1.	Los seres del entorno no solo cantan, si no que hablan. Observación y	318

escucha de la naturaleza	
11.2. Religiosidad mapuche en la escuela	323
11.3. Epew, estilo oral cargado de musicalidad mapuche	327
11.4. Nüttram y Ngülam. La conversación y el consejo pueden ser canción	329
11.5. El ül y ülkantun en la escuela.	335
11.6. El Küpan (ascendencia) y tuwun (origen territorial) como elementos que permiten el aprendizaje musical en la escuela	337
11.7. Normas culturales de la práctica musical Mapuche relacionado a la enseñanza	341
11.7.1. El rol social y el küpan	341
11.7.2. El género como normativa para la enseñanza en la escuela	346
<b>QUINTA PARTE CONCLUSIONES Y PROYECCIONES</b>	<b>350</b>
<b>12. Finalizando una etapa y comenzando otras</b>	<b>351</b>
12.1. Caracterización del patrimonio musical mapuche. Un camino a su comprensión	351
12.2. Transmisión musical en la comunidad. Un tránsito a la escuela	356
12.3. El patrimonio musical mapuche y su incursión en la escuela	359
12.4. Focos de atención para la enseñanza de la música mapuche	361
<b>13. Proyecciones de la investigación</b>	<b>362</b>
BIBLIOGRAFÍA	364

## ÍNDICE DE TABLAS, FIGURAS E IMÁGENES.

### TABLAS

Tabla 1.	Personas visitadas y entrevistadas trabajo de campo Año 2009-2010	135
Tabla 2.	Personas visitadas y entrevistadas trabajo de campo Año 2012	137
Tabla 3.	Educadores tradicionales y las actividades observadas en contexto escolar	139
Tabla 4.	Expertos en educación en contexto mapuche y enseñanza musical	140
Tabla 5.	Modelo de guía de entrevista	146
Tabla 6.	Actividades asociadas a la Observación	148
Tabla 7.	Temas emergidos en el análisis de la información, su relación con los temas generales	153
Tabla 8.	Dimensión Intracultural y planos socioculturales en que se manifiestan	159

Tabla 9.	Sonoridad de la voz y ejemplos de estilo oral o discursivo.	235
Tabla 10.	Cantos recogidos en el trabajo de campo, según cultor.	245
Tabla 11.	Nombre de danzas y condición de denominación, según estudio	275
Tabla 12	Características generales sobre Música Mapuche, emergidas en el estudio.	354
Tabla 13	Clasificación de las músicas identificadas	355
Tabla 14	Clasificación según uso, La música que se danza y se toca	356
Tabla 15	Formación musical del niño en la comunidad	358
Tabla 16	Condiciones culturales mapuche para desempeñarse como músico	358

## FIGURAS

Figura 1.	El mapuche kimun y su relación con el sistema de creencias mapuche	105
Figura 2.	Fuerzas que constituyen el mundo mapuche	106
Figura 3.	Esquema del Wallmapu	109
Figura 4.	Propuesta de vínculos de la danza en la Cultura Mapuche	260

## IMÁGENES

Imagen 1.	Ngillatun rogativa Mapuche	36
Imagen 2.	Trozo musical Mapuche según Frezier (1717)	38
Imagen 3.	Extracto de Tayül transcrito por Ramon Pelisnki	66
Imagen 4.	Wenu Tayil de Martina Ancatruz de Zaina Yehua, Neuquen, Argentina.	67
Imagen 5.	Extracto de transcripción de canto a Kallfulikan, Realizado por Oyarce y González 1986	68
Imagen 6.	Ejemplo de Canto Mapuche donde se observa el modelo tritónico identificado por Phillip Müller, 2008.	72
Imagen 7.	Ubicación de localidades visitadas en la primera etapa- Año 2009-2010.	134
Imagen 8.	Ubicación de localidades visitadas en la segunda etapa año 2011-2013	139
Imagen 9.	Transcripción toque kuifitun o lonkomew interpretado por don Antonio Purran	277
Imagen 10.	Transcripción de toques del kultrung del sector cordillerano mapuche pewenche. Toque de don José Meliñir, Quinquen. Loquimay	278
Imagen 11.	Ül Üñum, realizado por el educador Roberto Epul	302
Imagen 12.	Ül Fill Ayekawe, realizado por el educador Roberto Epul	303

Imagen 13.	Canto de Tenka, realizado por educador Roberto Epul	304
Imagen 14.	Canto de Loica, realizado por educador Roberto Epul	305
Imagen 15.	Müna Ayükulen, canto enseñado por educador Roberto Epul	305
Imagen 16.	Ül pu Pakarwa, canto enseñado por educador Roberto Epul	306
Imagen 17.	Ül Che Kalül, canto enseñado por educadora Lidia Melipil	307
Imagen 18.	Ül del Ngürü, realizado por el educador Roberto Epul	308
Imagen 19.	Ül Küllin Kamañ, interpretado a los niños-as de la escuela Roble Huacho	309
Imagen 20.	Trekaleiñ kimün, ülkantun interpretado por la educadora Irma Huenulaf	310
Imagen 21.	Toque de Püfülka I, enseñado por el educador Roberto Epul	312
Imagen 22.	Toque de Püfülka II, enseñado por el educador Roberto Epul	313
Imagen 23.	Toque de Püfülka III, enseñado por el educador Roberto Epul	314
Imagen 24.	Toque de Püfülka IV, enseñado por el educador Roberto Epul	315
Imagen 25.	Choike Purrun Escuela Roble Huacho	316

**PRIMERA PARTE.**  
**PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

## **1. MOTIVACIONES Y PROPÓSITOS QUE GUÍAN EL ESTUDIO**

Inicio este escrito haciendo referencia a aquellos aspectos que dan cuenta del interés personal y profesional, así como algunas reflexiones teóricas y conceptuales que ayudan a situar la investigación, las cuales permitieron configurar las preguntas de investigación, las que, finalmente, dan cuerpo a los objetivos propuestos en la misma, elementos que son descritos a continuación.

### **1.1. Motivaciones de la investigación**

El interés por indagar en el Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela, está situado tanto en un plano personal como profesional. Es decir tiene un importante sustrato autobiográfico, ya que conforma una parte fundamental de mi vida y mis creencias así como un componente de inquietud intelectual y de conocimiento, esto en el marco de las luchas que diversas organizaciones sociales, artísticas culturales y educativas indígenas están librando desde hace varios años para poder constatar la presencia del conocimiento indígena en la actualidad.

En lo personal, a pesar de nacer, crecer y estudiar junto a mi familia en Santiago -capital de Chile- los sonidos mapuche siempre me acompañaron, aunque de forma esquiva, como mirándome desde algún sitio de la vida. Se manifestaban, por ejemplo, cuando mi padre suavemente por las noches susurraba un canto que yo no entendía o, cuando pequeño viajábamos a la comunidad mapuche de mi padre en la región de la Araucanía y de noche en el campo misteriosamente se oía a lo lejos un instrumento, que hoy sé se llama kultrun. Es así que, a pesar de no nacer y vivir en la comunidad de mi padre, los sonidos del wallmapu - territorio histórico mapuche- estaban presentes en mi existencia. Con el tiempo, poco a poco he ido entendiendo -con relativo éxito- qué eran esos sonidos, que querían transmitir y por qué sonaban a esas horas. El canto de mi padre quizás rememorando su tierra, tratando de entender por qué le tocaba vivir esta lejanía o quizás recordando el canto heredado de sus Futakeche- antiguos-, y que lo vinculaba con ellos. Y el kultrun sonaba en manos de mi tía abuela machi - autoridad espiritual y religiosa mapuche-, quizás tratando de sanar a alguien o pidiendo por su propia salud, o quizás pedía la fuerza necesaria a los pu lonko- seres superiores- para sanar y enfrentar las energías en desequilibrio.

Con estas experiencias sonoras vividas en mi infancia y ya en la universidad, en medio de la formación académica para ser profesor de educación musical, me percaté que la música indígena o de los primeros pueblos de América siempre quedaba recluida a ámbitos menores, vagamente abordados, excluido en la formación universitaria o cargados de prejuicios en torno al conocimiento cultural de estos pueblos. Veía, en vivo y en directo, el epistemicidio del que nos habla Boaventura de Sousa Santos (2014), que el colonialismo realiza a estos saberes y en este caso los conocimientos asociados al patrimonio cultural musical originario de estas tierras.

Si embargo fuera del marco de la Universidad me fui nutriendo de las músicas de los pueblos indígenas andinos y también mapuche, esto a través de amigos y la participación en diversas instancias de aprendizaje y difusión de estas músicas. Todas las experiencias previas en la ciudad, de una u otra forma, apuntaban en una dirección. Los sonidos que íbamos conociendo junto a los amigos, hermanos, los jilalla<sup>1</sup>, los peñi, de pueblos indígenas hermanos tan cercanos en visión de mundo, al final nos hacían ver que debíamos tratar de comprender y conocer nuestro origen cultural. Fue así que después de este proceso y por diversas circunstancias, junto a mi compañera e hija, decidimos ir a vivir a la región de la Araucanía, es decir un regreso simbólico a las tierras de mis abuelos, aquel retorno que no pudo tener mi padre ya fallecido en Santiago. Para mí fue una especie de reencuentro, un aprendizaje sobre lo que siempre había estado ahí y que se me había negado como a muchos de mi generación, los hijos de inmigrantes indígenas. También significó que, junto a mi familia, pudiéramos participar de la experiencia vital de encontrarnos con aquel mundo que en la ciudad de una u otra forma se nos negaba y que a nuestra percepción a veces se desvirtuaba.

Ya instalados en la región de la Araucanía mi labor como profesor de educación musical se centró en establecimientos de la comuna de Pitrufquén, a orillas del río Tolten, cercano a la comunidad mapuche de mi Padre, Abuelos y familiares. Mientras me iba interiorizando del acontecer educativo y la enseñanza musical en la región, paralelamente, trataba de incorporar a mi práctica docente -así como a mi vida- los distintos conocimientos culturales mapuche que aún están vigentes en las comunidades y que yo estaba conociendo. Esta experiencia permitió darme cuenta que el conocimiento mapuche que había en las comunidades no se reflejaba en los centros educativos, existiendo más que todo superficialidad, menosprecio, estereotipos y prejuicios sobre la vida mapuche. En el plano de la enseñanza musical, generalmente no se

---

<sup>1</sup> Jilalla; Hermano en Aymara, Peñi, hermano en Mapudungun, idioma mapuche

enseñaba música mapuche en el aula y, cuando se abordaba, se apreciaba una suerte de utilitarismo o folklorización de ella, en el marco de actos escolares. En los diferentes establecimientos en los cuales me he desempeñado, pocas veces pude ver un trabajo sistemático y de profundidad que diera cuenta tanto de la cultura mapuche y en especial de su música. La diferencia la hacían solo algunas escuelas interculturales, como por ejemplo el Liceo Intercultural Guacolda de Chol-Chol donde trabajé por un tiempo, o en aquellas escuelas con programas de Educación Intercultural Bilingüe que se desarrollaba como política del Ministerio de Educación en Chile, esto en un esfuerzo por reconocer y revitalizar el patrimonio cultural mapuche en el ámbito escolar.

En lo que respecta a mi labor como profesor, en los establecimientos educativos donde me he desempeñado, a la hora de querer transmitir la música mapuche en el aula contaba con la limitante de no conocer demasiado sobre el tema y, al buscar orientaciones de enseñanza, para la aplicación en la educación musical, pude identificar dos aspectos relevantes: (1) que existía poca información y a la vez fragmentada sobre música indígena en general y Mapuche en particular y (2) que falta material educativo u orientaciones de enseñanza para la aplicación en el aula de educación musical. Este es sin duda mi punto de inicio para esta experiencia de investigación.

## **1.2. Situando la investigación**

### **El pueblo mapuche**

El pueblo Mapuche es uno de los conglomerados indígenas más numerosos de América Latina (Aldunate, 1996). En Chile, según el censo del año 1992 existiría una población de 928.060 personas, en 2012 esta población alcanzaría aproximadamente el millón de personas<sup>2</sup>, cifra que debe ser actualizada con el último censo del año 2017. Este pueblo-nación habita principalmente en Chile y una parte significativa en el sur de Argentina. En Chile el territorio histórico abarca desde la región de Bío-Bío hasta la Isla de Chiloé. En Argentina abarca las provincias de Chubut, Río negro, y Neuquén, pero alcanzando la población mapuche hasta Buenos Aires. En el caso de Chile la mayor población de personas que se identifican como mapuche hoy están radicadas en Santiago (Capital de Chile), sin embargo, la mayoría de gente y comunidades mapuche arraigada

---

<sup>2</sup> Caracterizando la población chilena en términos de su población indígena, los datos extraídos según el Censo 2012, señalarían que 1.842.607 habitantes declararon “identificarse” con un pueblo indígena del territorio: Mapuche, Aymara, Rapanui, Likanantai, Quechua, Colla, Diaguita, Kawésqar, Yagán o Yámana.



a su sistema de creencias y prácticas sociales propias, están presentes en la región del Bío-Bío, la región de la Araucanía, región de Los Ríos y los Lagos, así como en parte de Argentina.

La población mapuche que habita en el territorio histórico, a pesar de los procesos de colonización, asimilación e integración que el estado nacional chileno ha desarrollado, aún conserva su lengua, el mapuzungun, y gran parte de su sistema socio-religioso. Es así que existe una fuerte lógica de cohesión social y junto con ello una creciente demanda de las actuales generaciones por permanecer vinculado a su concepción de mundo y sistema social, a las prácticas culturales y donde se incluye lengua y territorio, lo cual genera una identificación como nación por parte de una gran masa de personas mapuche.

En la actualidad el pueblo mapuche convive con aspectos e influencias culturales de origen externo, donde coexisten los diversos elementos socioculturales mapuche con la realidad moderna. Esto se debe a que en general los pueblos indígenas no están aislados, al contrario, estos viven en relación e intercambios con otros pueblos, lo que les ofrece ese dinamismo, contextualidad e historicidad (Fornet-Betancourt, 2002). En el caso mapuche esta suerte de intercambios culturales que se ha producido con la sociedad nacional tienen una génesis histórica -tomando las palabras de Avendaño (2010)- que deben ser entendidas como de mutua influencia, donde "la sociedad mapuche y no mapuche entran en relación de intercambio y no necesariamente de negación, porque ambas sociedades se influyen recíprocamente, aunque en forma desigual." (pp. 31)<sup>3</sup>

Esta negación, asimilación y desigualdad histórica que ha vivido el pueblo Mapuche también se ha visto reflejada en el sistema educativo, proceso similar vivido en todo el continente. Según Schmelkes (2009), las políticas educativas en América Latina hacia los pueblos indígenas se han basado en la integración a la sociedad nacional desde la asimilación lingüística y cultural. El carácter hegemónico de la escuela, ha generado una suerte de invisibilización de las diferentes culturas que habitaban el territorio, además de la perpetuación de la situación de exclusión, discriminación e injusticia social en la que viven la población indígena en nuestros países. De acuerdo con Kymlicka (1996): "si una cultura no goza del respeto general, entonces la dignidad y el respeto a sí mismos de sus miembros también está amenazados" (p. 129), por ello, el respeto

---

<sup>3</sup> En el ámbito musical dichos intercambios e influencias con la sociedad chilena se pueden apreciar, por ejemplo, en los trabajos de dos musicólogos: Juan Pablo González en relación a la presencia de la música mapuche en la música popular chilena y el trabajo de Rafael Díaz en el caso de la presencia de la música mapuche en la música académica.

a sí mismo está vinculado con la estima que merece su grupo. Sin embargo, la escuela en Chile se “constituye en un espacio de discriminación en los relatos del estereotipo del salvaje que estigmatiza al indígena en el discurso cotidiano de la sala de clase” (Poblete, 2003, p. 63). En el caso particular de la cultura mapuche esta relación asimétrica y de minorización ha decantado en el currículo nacional, ya que se observan de forma mayoritaria contenidos y lógicas culturales de la sociedad dominante en desmedro del conocimiento de la cultura mapuche (Quintriqueo y Macgarity, 2009).

Para aclarar un poco más este proceso de discriminación vivido por el pueblo mapuche y los actuales desafíos que enfrenta, concordamos con Bengoa (2012) el cual señala que si bien es cierto que hubo un periodo donde el pertenecer al pueblo mapuche era evidente, ya que las personas mapuche lo manifestaban por su lengua, vestimenta, valores, forma de vida entre otros aspectos, y donde pertenecer a este pueblo daba pie para la discriminación brutal y violenta. Lo mismo ocurría con los niños mapuche en las escuelas donde se les prohibía hablar su lengua y manifestarse en la diferencia. Sin embargo, hoy producto de los procesos de intercambio cultural, la emergencia indígena en el continente, así como las luchas particulares del pueblo mapuche por sus derechos culturales y territoriales en contra del estado y el capitalismo neoliberal, aparece un fenómeno nuevo a señalar. Así lo expresa Bengoa:

Lo propio de la modernidad y de la emergencia indígena en este contexto, en cambio, es la necesidad de representar las culturas. Las identidades se expresan en discursos identitarios. Hay que decir con cierta coherencia quién es uno, quiénes somos los del grupo minoritario, en fin, cuáles son las características que permiten señalar la diversidad y distinción. (op cit., p 18)

Es decir, dado lo complejo de las dinámicas sociales actuales, donde se observa un cambio en las relaciones interculturales y de manifestación de las identidades, a mi entender, vemos afectada también la educación y con ello como entendemos la enseñanza musical. Por lo cual se hace necesario replantear lo que se ha construido en relación a la identidad mapuche y su patrimonio cultural, hacer un esfuerzo por representarla coherentemente, para su comprensión y enseñanza dentro del currículum escolar.

### **Situación de la Música Mapuche en la educación**

Cabe señalar que, durante el proceso de revisión bibliográfica, he podido evidenciar que son escasas las investigaciones que traten sobre algún aspecto del estado actual de la enseñanza de

la música mapuche en contextos escolares y, las pocas existentes, no permiten establecer un panorama general sobre el tema, lo que justifica la necesidad de investigar para seguir profundizando en este conocimiento.

De los trabajos encontrados, se pueden señalar investigaciones realizadas por estudiantes de pregrado y de magíster, donde la música mapuche ocupa distintos propósitos de interés, por ejemplo: Cayumil (2001) se centra en la presencia de la música mapuche en la escuela, aunque igualmente aborda otros contextos, su interés está en demostrar el rol de concientización y objetivización que juega la música mapuche en las personas mapuche y estudiantes, así también se analizan algunos aspectos residuales y emergentes de la cultura mapuche observados en la práctica musical en diversos contextos. Paillan (2002) estudia la enseñanza de la lengua y cultura mapuche a través de su música, y su objetivo es aportar al desarrollo de la educación intercultural en contexto mapuche. Labra (2010), a través de la investigación con diferentes cultores de música mapuche, realiza una propuesta de enseñanza musical constituyendo un aporte al proceso intercultural para ser presentado en las aulas chilenas. Por último, Ovando (2013) da cuenta de la presencia de niños indígenas mapuche en las orquestas de Música Indígena o Música Tradicional Occidental observando, en una parte, cómo la escuela acoge la música mapuche y sus valores culturales.

Por otro lado, en mi experiencia docente he podido compartir con muchos profesores-as a cargo de la educación musical en la escuela -no siempre especialistas en el área- y he podido constatar una realidad preocupante. En general, cuando se llega a incorporar la música mapuche en la escuela sufre de diversos estereotipos que afectan tanto al conocimiento de la misma por parte de los estudiantes no mapuche, como a la identidad de los propios niños y jóvenes mapuche. Es así que -y solo refiriéndome a lo observado en la realidad cotidiana- la música mapuche se vincula constantemente al folklore chileno, sufriendo el grave riesgo de fosilización, folklorización y descontextualización de esta expresión cultural. Así también, he observado que el repertorio en el contexto escolar se infantiliza por ser considerada “una música sencilla”, que al parecer solo permite la iniciación musical, sobre todo en esferas de formación artística no especializada, y de preferencia ligada a ámbitos rurales<sup>4</sup>. Esta supuesta “sencillez” de la música

---

<sup>4</sup> Al respecto de este fenómeno algunos autores como Luis Costa, citado en Martí 2000, p. 268, en relación a la música folklórica en las escuelas señalan que estas músicas suelen ser vistas como de tránsito, asociadas al mundo infantil, denotando una mirada evolucionista para llegar a la alta música occidental, al parecer esta idea ha impactado en América latina en relación a la música indígena.

de tradición oral, como la mapuche a mi juicio –y a la luz de variadas investigaciones de músicas de tradición oral en otras culturas (Pelinski 2000, Cámara de Iñanda 2003-2006 Blacking 2006, entre otros)<sup>5</sup>- no es cierta y lo único que denota tal etiqueta es simplificación, paternalismo, colonialismo y etnocentrismo solapado. Del mismo modo, al ser su expresión musical caracterizada como una expresión “ritualizada” y “primitiva”, que no presenta vigencia y relevancia aparente en la realidad o simplemente excluida, por ser de “difícil uso” para la enseñanza en contextos escolares, consolida una evidente violencia simbólica que se ejerce a esta cultura.

Desde una perspectiva musicológica, lo anteriormente señalado se condice con lo que históricamente se ha escrito sobre la música mapuche desde el siglo XVI en adelante y hasta bastante avanzado el siglo XX. Esto se puede ver reflejado en los siguientes textos de carácter histórico y fundantes en las apreciaciones sobre la música mapuche:

No son aficionados a música; cantan todos generalmente a un mismo tono, más triste que alegre; no se aficianan a instrumentos del placer, sino a bélicos, funestos y lastimeros, que son roncós tamboriles y cornetas de canillas de españoles y de otros indios sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor. (González de Nájera 1614/ 1889, p. 65)

La música, el baile y el juego forman sus comunes diversiones. Pero la primera apenas merece este nombre, por lo tanto por la imperfección del sonido de sus instrumentos, que son los mismos que se sirven en la guerra, esto es, las flautas y los tambores, quanto por su canto que tiene un no sé que de tético, y desagradable al oído. (Molina, 1795. Volumen II, p. 124)

La carencia de imaginación, carácter de su inteligencia incompleta, lo imposibilita de igual manera para la música. Su canto es triste como su carácter mismo; monótono, sin variación sensible ni melodía alguna: todas sus producciones están cortadas por el mismo estilo (Guevara, 1898, p. 280)

El indio araucano es un ser antimusical, i parece tener poca aptitud para las bellas artes. Es su canto una especie de recitativo sin melodía ni consonancia, como su elocuencia una especie de canto destemplado i monótono. La misma falta de gusto, gracia e imaginación se nota en el baile indio: agachados, con la rodilla medio doblada i la cara vuelta al suelo, saltan como suelen hacerlo los pequeños niños en su infancia. El único instrumento que conocen es un cañuto que

---

<sup>5</sup> El trabajo de estos autores, han develado las diversas complejidades e implicancias que tienen las músicas de tradición oral cada uno de estos en diferentes culturas que han estudiado.

hacen de una planta silvestre, i del cual sacan un sonido lúgubre de poca modulación i armonía.  
(Domeyco, 1846, pp. 56-57)

Muchas de las apreciaciones en relación a la música mapuche, que se construyeron a partir de los primeros contactos entre mapuche y españoles, y luego con la sociedad chilena, están cargadas de desprecio e incomprensión, estos al parecer han trascendido de alguna u otra forma hasta nuestros días y han impactado en la educación musical. Al parecer, estas apreciaciones fueron construidas bajo una idea de entender la música como un objeto carente del contexto donde se desarrolla, lo que denota la incomprensión de dichos contextos por parte de los autores.

Si bien reconozco que diversos autores -Chilenos y Mapuche- como Isamitt, Lavín, Allende, Grebe, Pérez de Arce, Hernández Ojeda, Avendaño, Manquilef, Painequeo, Caniguan, Pilkil,<sup>6</sup> entre otros, en la medida que ha avanzado el desarrollo de la musicología y la antropología en el siglo XX y comienzos del XXI, han ayudado en la comprensión y superación de estas apreciaciones, no quita que lo anteriormente mencionado haya decantado en una problemática educativa. Por un lado, ha generado una brecha cultural entre una propuesta educativa y los estudiantes a quienes está dirigida, en aspectos relacionados fundamentalmente a su identidad cultural y los contextos locales donde se desarrolla la educación. Por otro lado, una brecha valorativa por parte de los estudiantes de otros orígenes culturales, que responde a la distancia generada desde el prejuicio y valoración negativa que la sociedad, el profesorado y las instituciones educativas vierten sobre los saberes y conocimientos Mapuche. Esta problemática educativa puede ser superada si se entiende la música no como objeto, sino como un conjunto de actividades socialmente e individualmente significativas (Ayats, 2000), o como bien señala Martí (2000, p. 259) que el hecho musical implica ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan la música con el entramado social, y donde adquieren significado en la interacción humana y el uso social que se le da. Así se podrán ampliar los horizontes y las percepciones que de las diferentes prácticas musicales que de estas podemos tener.

### **Patrimonio Musical y Transmisión Musical**

Luego de exponer algunas ideas e informaciones que ayudan a situar la investigación, creo necesario definir los conceptos centrales de esta tesis doctoral: Patrimonio Musical y

---

<sup>6</sup> Todos estos autores son señalados en la bibliografía y mencionados en los diversos apartados de este documento.

Transmisión Cultural. En cuanto a la noción de Patrimonio, se ha de considerar que para poder llevar a cabo toda labor educativa se deben transmitir saberes y conocimientos a las futuras generaciones, todos ellos perteneciente a un patrimonio cultural colectivo de un pueblo. En este sentido, esta investigación asume la concepción de patrimonio que señala la UNESCO:

Patrimonio cultural comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte, los archivos y bibliotecas. (CONADI, 2009)

Esta perspectiva declara que patrimonio es todos aquellos elementos culturales que identifican y hacen suyo las sociedades humanas y que a nuestro entender conforman parte del legado que se transmite a las futuras generaciones, en este caso la música. Sin embargo, el patrimonio debe ser entendido más allá de la concepción racional-positivista, pues no solo es referido a un objeto físico o una práctica tradicional, arraigado a un pasado lejano o en extinción, el cual posee un valor arqueológico, antropológico o histórico objetivable, excluido del acontecer que el sujeto y las colectividades, en su subjetividad, le impregna. Tomando las palabras de Marcelo Berhó (Durán, et al, 2007, p. 10), el patrimonio es una fuerza viviente que representa a la sociedad de donde emana y es el resultado "tanto de la actividad y los esfuerzos coordinados de sus miembros, como también del impacto que fuerzas externas tienen sobre ella", y según nos aclara, implica al sujeto con el objeto atendiendo al contexto. Esta perspectiva se condice con la idea de entender a los pueblos en tanto culturas dinámicas que se relacionan, intercambian e influyen mutuamente, donde el patrimonio es el corpus que se afecta y transforma. El patrimonio viene a ser como el legado que se recrea en los contextos actuales y, como bien nos señala el autor antes citado, es aquello que no debe estar ausente para vivir bien en los actuales contextos.

El segundo concepto presente en la investigación es la transmisión del conocimiento musical. Desde el punto de vista de la antropología de la educación se puede decir que toda cultura tiene formas particulares de transmitir el conocimiento a las nuevas generaciones. Esto responde y como lo señala Splinder<sup>7</sup> (1987, citado en Velasco, et al, 2007) "Cada modo de vida es diferentes

---

<sup>7</sup> Splindler, en su artículo "La Transmisión de la cultura" (Velasco, et al., 2007) entrega variados ejemplos de formas de transmisión cultural en diversas sociedades que observó.

según el tipo de personalidad adulta que se prefiere, según las perspectivas y los contenidos asociados a esta cuestión, y según el modo en el que se cría los niños". Si consideramos el hecho de que cada grupo social, en cierta medida, puede ser distinto a otro, deberían de ser distintos los contenidos y objetivos que promueve en la transmisión cultural, así como los mecanismos y técnicas de enseñanza y/o aprendizaje para realizar dicha transmisión.

Desde la perspectiva de la educación musical se debe ser consciente que la música, al ser parte de un patrimonio cultural, se adhiere a una forma de entender la vida. Es así que, y bajo esta lógica, podríamos plantear que a cada cultura musical le subyacen unos valores y percepciones de mundo, así como unos mecanismos o situaciones pertinentes para la transmisión musical. ¿Que quiere decir esto? Que desde el punto de vista de la educación musical debemos cuestionarnos si el patrimonio musical de una cultura específica distinta a la nuestra le es pertinente una forma de enseñanza o transmisión en el contexto escolar.

#### **Desde una investigación etnomusicológica a una investigación educativa**

En el ámbito de la investigación en didáctica en la actualidad, se puede constatar que existe una necesidad de orientación para abrir nuevos caminos y enriquecerse mediante la construcción de conocimiento, que permitan comprender en mayor profundidad los procesos de enseñanza-aprendizaje, a partir de nuevas miradas a la realidad educativa (Medina y Medina, 2014). Esta mirada también es posible hallarla en la didáctica de la educación musical, respondiendo a intereses como: mejorar la enseñanza, comprender el conocimiento que se enseña y dotar de herramientas al docente para responder adecuadamente a los cambios (Subirats, 2000), teniendo presente las premisas básicas de la didáctica: qué música enseñar, a quién, cómo, cuándo y de qué manera, para fundamentar y hacer avanzar el saber didáctico (Tafuri, 2004).

En este escenario se hace fundamental la construcción de conocimientos didácticos coherentes con la complejidad, la multiculturalidad y la diversidad de nuestras sociedades. Esto es más pertinente aún si se trata de la enseñanza de un conocimiento de sociedades culturalmente distintas a la predominante en el sistema educativo, por ello, se ha de "cruzar fronteras" e identificar qué de las diferentes perspectivas teóricas pueden ser de utilidad para la construcción y sistematización del saber musical de otras culturas, en este caso Mapuche, para ser enseñadas en la escuela (Medina y Medina, 2014).

En esta invitación a “cruzar fronteras”, he considerado necesario situar la investigación desde el prisma de la etnomusicología, ya que esta nos permite comprender, la música y el hecho musical dentro del entramado social donde se produce (Martí, 2000), considerando los aportes de esta disciplina hacia la educación musical (Campbell, 2013) y que la naturaleza del conocimiento que se espera construir es de carácter interpretativo de la realidad. Tomaré como base para la investigación educativa la forma de transmisión del conocimiento fuera de los marcos de la educación formal, así como las observadas dentro del aula, para relevar aquellas formas de enseñanza musical que responden a una cultura en particular. Es así que se hace necesario centrarse no solo en los materiales recogidos en un trabajo de investigación de carácter etnomusicológico, sino que también en los contextos de uso de dichos materiales, así como las formas propias de transmisión del conocimiento musical. Desde esta opción, es posible construir conocimiento necesario para la educación musical, así como para las comunidades específicas en las que se desarrolla y está inserto dicho conocimiento.

Tal como se observará en el apartado Aproximación Teórica, la música mapuche y la educación desde la perspectiva mapuche, son temas que de una u otra forma han sido explorados por autores, aunque ambas de manera separada. En los escritos sobre música mapuche se observa una variedad de enfoques y estudios en torno a esta, los cuales en su mayoría abordan temas muy específicos. En el ámbito educativo los estudios se relacionan principalmente con los saberes y contenidos culturales que deben ser transmitidos a las futuras generaciones, evidenciando lo que se denomina el modelo educativo mapuche o Kimeltuwun. En general, no se ha explorado el tema de la música mapuche y su transmisión cultural, que nos oriente para la enseñanza en contexto de aula.

Es así que las fuentes documentales revisadas no dan cuenta de un corpus organizado y aclarador de esta cultura musical. En la mayor parte de la bibliografía consultada se realizan aproximaciones musicales, por un lado, en un marco más amplio de la cultura no siendo el principal interés y por otro describen músicas de formas muy específicas y locales. Fue posible identificar sólo dos trabajos -Pérez de Arce (2007) y Avendaño, Millaman, Melillan y Brevis (2010)- que muestran un panorama general y que pudiera dar la idea de un sistema musical en relación a las situaciones sociales donde se desarrolla.

En cuanto al contexto escolar, Gimeno Sacristán (2013, p.178) señala que la síntesis del



pensamiento didáctico contempla un triángulo virtuoso cuyos vértices corresponden al alumnado, al profesorado y a los contenidos o materia, por lo tanto, asumo que la selección de los contenidos - ¿qué enseñar en el aula? - se transforma en una de las primeras decisiones curriculares que debemos considerar los profesores. El mismo autor, señala que la procedencia u origen de posibles contenidos es variada en la actualidad, surgiendo de depósitos culturales como las bibliotecas, de la familia, en contactos con mayores o entre iguales y el medio social de donde se vive, de los medios de comunicación, entre otros, que son parte de la realidad sociocultural y que la escuela formal en general ha estado siempre desligada de esa realidad (Sacristán, 2013, p.192).

En consecuencia, si bien la pregunta sobre qué contenido enseñar en el aula, es una pregunta que surge desde el contexto escolar, creo que ésta debe encontrar su respuesta en el contexto de donde emana dicho contenido o conocimiento, seleccionando aquellos que sean más próximos a los que se educan, no sólo geográficamente, sino también temporalmente, (Sarramona, 2012) y que considere los intereses socioculturales de dichos contextos y las formas en que dicho contenido-conocimiento es transmitido.

Siguiendo con lo propuesto anteriormente, a saber: encontrar la respuesta a qué enseñar en el contexto de donde emana dicho contenido o conocimiento, comprendo que el mismo contexto releva la importancia de una segunda pregunta didáctica ¿cómo enseñar ese conocimiento? En el desarrollo teórico de la didáctica y de la formación del profesorado se ha destacado que uno de los componentes que debe poseer el profesor es el "conocimiento didáctico del contenido", y esto se refiere a "la combinación adecuada entre el conocimiento de la materia a enseñar y el conocimiento pedagógico y didáctico referido a cómo enseñarla" (Vaillant y Marcelo, 2015, p. 53). No obstante, desde esta investigación se comprende que, además -y sobre todo-, al profesor se le debe ofrecer orientaciones pedagógicas que le permitan vincular ese contenido con una forma de enseñar pertinente a determinados contextos.

Con estas consideraciones, que incluyen las motivaciones personales, ideas, vivencias, observaciones, conceptos y apreciaciones comencé un proceso de reflexión y análisis con foco en aspectos que referían al tema de estudio, el patrimonio musical mapuche y su transmisión cultural. Sin antes plantearme una multiplicidad de preguntas, así como los objetivos concretos que guiarían la investigación. Todo esto, con el propósito de identificar la orientación más

pertinente para el desarrollo de este trabajo doctoral, que permitiera dar cuenta de la complejidad del fenómeno de estudio.

### **1.3. Pregunta de investigación**

Esta investigación tiene como supuesto que otorgar contextualidad al contenido que se enseña, recogiendo las formas propias de transmisión que -en dichos contextos de donde emana el conocimientos- han traspasado de generación en generación, que a través de esas formas de transmisión subyacen otros conocimientos socioculturales (valores, sistema de creencias, ideal de persona, entre otros) necesarios para la comprensión del conocimiento que, en este caso, es de una cultura distinta de la que se transmite en la escuela, finalmente permitirá, a través de la acción de enseñanza concreta, dar un paso al reconocimiento de la multiculturalidad que confluye en el aula. Todo lo anterior se traduce en este trabajo de investigación a dar respuesta a dos preguntas generales del curriculum de educación musical: ¿qué música enseñar? y ¿cómo enseñarla? Más concretamente las preguntas iniciales específicas fueron: ¿qué música mapuche enseñar en el aula de música, que recoja el contexto de donde emana dicha música? y ¿cómo enseñar la música mapuche recogiendo las formas propias de transmisión cultural, que permitan la mejor comprensión del conocimiento de este patrimonio musical?

Ante esas preguntas iniciales fue necesario arribar a una pregunta general para el desarrollo de la tesis doctoral, la cual ha sido formulada de la siguiente forma:

¿Cuál es el patrimonio musical mapuche en la actualidad y que aspectos culturales propios mapuche subyacen a su transmisión cultural, que permitan una enseñanza contextual y pertinente a dicho patrimonio?

De estos cuestionamientos surgieron una serie de preguntas más específicas:

- ¿Cuales son los antecedentes que existen en relacion al patrimonio musical mapuche?
- ¿Cuales son los contextos socioculturales donde se realiza el hecho musical?
- ¿Qué aspectos del sistema de creencias mapuche se relacionan con una concepción propia de música?
- ¿Cómo caracterizan la música tradicional mapuche sus propios cultores en la comunidad?

- ¿Cómo es el sentido y práctica de la música mapuche en la comunidad en la actualidad?
- ¿Cómo son los aspectos culturales presentes en la transmisión de la música mapuche y qué conocimientos socioculturales se transmiten a través de ella?
- ¿Cómo se concretiza la transmisión de la enseñanza de la música por parte de un cultor tradicional?
- ¿Que elementos socioculturales mapuches son transmitidos en el contexto de aula por parte de un cultor tradicional?

Estas preguntas son las que han movilizadado la investigación y todas ellas buscan conocer y comprender la música mapuche y su enseñanza. Puntualizar contenidos y materiales musicales, informaciones culturales pertinentes, concepciones y formas de transmisión propia que acompañan esta música, con la finalidad de contribuir a la sistematización de un conocimiento que permita al profesor de educación musical contar con información específica de esta música para la enseñanza en el aula.

La idea de conocer cómo es la transmisión del conocimiento musical, a partir de la voz de los propios cultores o personas portadoras de este conocimiento, se sustenta en dos supuestos: (i) Toda música se transmite bajo una lógica propia compartida culturalmente, pudiendo ser similar, o no, con otras formas de transmisión musical<sup>8</sup> y (ii) Toda música mantiene una impronta donde se transmiten ciertos valores, conocimientos o concepciones de mundo propias del sistema cultural de donde nace. En este marco se desprenden los objetivos que han guiado este proceso de investigación.

#### **1.4. Objetivos de la investigación**

El interés de este trabajo es construir conocimiento a partir de los significados, saberes y experiencias que poseen los cultores mapuche, personas portadores de este conocimiento musical, desde una perspectiva interpretativa, reconociendo la complejidad del fenómeno de estudio. En tal sentido, asumo la importancia que posee el contexto social y cultural al que pertenecen las personas como un espacio donde se construyen realidades y son poseedora de conocimientos y saberes.

---

<sup>8</sup> Uno importante propósito de la investigación de un etnomusicólogo, es conocer cómo es transmitida, enseñada, aprendida la música o práctica musical. Sin embargo, no es común encontrar estudios específicos en este ámbito.

A este marco intenta responder el Objetivo General de la investigación:

"Conocer y caracterizar el patrimonio musical mapuche y los elementos culturales que conforman su transmisión, a partir de las voces de las propias personas poseedoras de este patrimonio musical, con el fin de aportar a una enseñanza musical que recoja dichos hallazgos".

Para alcanzar este objetivo general he propuesto tres objetivos específicos, cuyas dimensiones se expresan brevemente a continuación:

**1. Caracterizar el patrimonio musical mapuche, a través de una aproximación etnomusicológica, que permita comprender los elementos culturales presentes en este.** Las dimensiones que pretende alcanzar este objetivo, pueden ser comprendidas desde:

- i. Contextos socioculturales mapuche que incluyan la práctica musical.
- ii. Aspectos del sistema de creencias mapuche relacionado con la música
- iii. Concepciones culturales, simbolismos, aspectos normativos de la práctica musical mapuche y las personas que lo realizan.
- iv. Estilos musicales mapuche así como sus denominaciones asociadas a las situaciones socioculturales que constituyen el corpus.

**2. Identificar los elementos culturales presentes en la transmisión de la música mapuche en el contexto de la comunidad y la práctica de transmisión en la escuela.** Las dimensiones que pretende alcanzar este objetivo, pueden ser comprendidas desde:

- i. Formas de transmisión del patrimonio musical mapuche
- ii. Elementos socioculturales mapuche vinculados a la transmisión musical.
- iii. Repertorio musical mapuche que se enseña en el contexto escolar.

**3. Identificar consideraciones que favorezcan la enseñanza de la música mapuche en contexto de aula de educación musical.** Este objetivo se sitúa en un nivel interpretativo de la información recogida, donde el investigador adquiere un papel más protagónico, a través del análisis de algunos puntos de inflexión que ofrecen los datos en las distintas dimensiones anteriores.

**SEGUNDA PARTE**  
**APROXIMACIÓN TEÓRICA**

## **Introducción**

En este lugar expondré las informaciones de las diversas fuentes documentales consultadas que permitieron ir comprendiendo el fenómeno de estudio. La revisión bibliográfica ha arrojado dos temas principales: i) El patrimonio musical mapuche, ii) La educación desde la perspectiva mapuche y su relación con su sistema de creencias. Se debe advertir que, como ya se mencionó en la presentación de la investigación, existe una carencia en la bibliografía especializada en relación a la música mapuche en el ámbito educativo. La poca producción investigativa de trabajos previos en el contexto local y específico de la música mapuche y su transmisión en el ámbito educativo dan cuenta de lo necesario de este tipo investigación.

## **2. PATRIMONIO MUSICAL MAPUCHE EN LA LITERATURA**

En relación al patrimonio musical mapuche las fuentes se encuentran situadas en dos grandes áreas. Por un lado, existen trabajos que dan cuenta de la presencia de la música mapuche imbricada en diversos aspectos socio-culturales y religiosos. Y por otro, existen fuentes documentales que realizan una aproximación más específica al hecho sonoro musical, esto sobre todo en los últimos años. Es así que existen una variada gama de trabajos que dan cuenta de las particularidades del sistema de creencias, prácticas sociales y religiosas que incluyen en alguna medida la práctica musical. Lo cierto es que se observa una panorámica fragmentada sobre el conocimiento musical mapuche.

Siguiendo en esta línea, estos trabajos abarcan desde la información recogida por los primeros conquistadores españoles, pasando por los trabajos de lingüistas misioneros, luego los trabajos más sistemáticos y específicos musicales realizados por chilenos y extranjeros, hasta trabajos que dan cuenta de los aspectos lingüísticos, socioculturales y religiosos que incluyen en alguna medida la música, realizados por autores de origen mapuche, estos principalmente en las últimas décadas.

Para el caso de este apartado en una primera parte se hará una revisión de los principales trabajos y autores para luego describir dicho patrimonio musical en tanto la música que se canta, la música que se danza y la música que se toca, a través de los trabajos mas relevantes de las últimas décadas. Se debe señalar que prevalece una mirada diacrónica en esta revisión de las fuentes.

### **Características de las fuentes**

Existen diversos materiales que permiten delimitar aspectos sobre la construcción teórica que sobre la cultura musical mapuche se ha tenido hasta la actualidad, tanto en relación a sus músicas, instrumentos, ideas o concepciones, performática, usos y funciones. A grandes rasgos la música mapuche en la literatura ha sido abordada desde variadas disciplinas o perspectivas, siendo las principales:

- La histórica, a partir de los relatos de cronistas en los primeros contactos entre españoles y mapuche, pasando por comentarios musicales de viajeros, textos de historia de Chile, así como estudios históricos más contemporáneos;
- La lingüística y la literatura, a través de estudios que abordan el canto y su relación con la lengua mapuche;
- La Folklórica y luego la antropológica, con estudios descriptivos e interpretativo del sistema sociocultural mapuche que incluye aproximaciones a la práctica musical;
- La musicológica, que da cuenta de las particularidades de estilos musicales mapuche y su relación con la cultura y el sistema de creencias;
- Y por último trabajos de investigación que relacionan la educación con algunos aspectos de la práctica musical mapuche.

Los niveles de profundización en estos trabajos son variados, desde describir algunos elementos de la práctica musical mapuche, hasta intentar comprender elementos musicales específicos presentes en su manifestación cultural. No ha estado exentas las investigaciones en torno a miradas más modernas y mediatizadas en relación a las manifestaciones más urbanas de la música mapuche o su presencia en la música popular, folklórica y académica en Chile (González, 1993; Martínez, 2002; Linconao, 2011; Díaz, 2012; Rekedal, 2014). Se puede afirmar que los últimos trabajos, en su gran mayoría, han estado basados en una aproximación metodológica etnográfica. Cada uno de estos, cual más o cual menos, han intentado, a través de esta metodología, plantear la singularidad de esta cultura musical, en relación a su organización sonora formal, la praxis contextual en su ejecución, así como la gran variabilidad de las manifestaciones sonoras que en esta cultura existe según los territorios históricos mapuche.

Como característica general, las primeras fuentes históricas consultadas abordan a lo menos algún aspecto musical o lo señalan de manera importante. Es así que se pueden identificar trabajos de carácter amplio en relación al pueblo mapuche que, sin estar relacionados

directamente con la música, describen algún aspecto importante sobre esta o mencionan situaciones sociales donde esta presente. Luego existen las que desarrollan directamente la temática de la música mapuche de manera más profunda y sistemática, en especial desde las disciplinas lingüística, antropológica y musicológica.

Los trabajos se encuentran en formatos tan diversos como: libros, tesis, artículos, audios, libros digitales, documentos visuales y páginas web, los que se han realizado principalmente con el afán investigativo y de divulgación cultural. Se incluirán obras de: Cronista, viajeros, Lingüistas, folkloristas, etnólogos, antropólogos, musicólogos e investigadores específicamente de origen mapuche.

En torno a este vasto cúmulo de información trataremos de delinear aspectos de la música en la cultura mapuche encontrada en la revisión documental. Se debe advertir que en este caso sólo están los trabajos que abordan la música que podemos identificar como comunitaria tradicional mapuche, la cual a pesar de incorporar en algunos casos elementos externos, es identificada como manifestaciones musicales propias mapuche y no aquella mediatizada por los actuales contextos urbanos donde está inserta.

### **2.1. Primeros escritos sobre la música mapuche.**

Se expone a continuación, informaciones sobre la música mapuche obtenida en los escritos realizados por los primeros cronistas españoles del siglo XVI, hasta los Naturalistas y científicos del siglo XIX. Destaca en este gran periodo descripciones y menciones sobre el hecho musical mapuche bajo lógicas etnocentrista de menosprecio por las manifestaciones sonoras del pueblo mapuche, influido por el desconocimiento que estos autores tenían sobre esta cultura y las ideologías ilustradas y civilizatorias presentes en esta época que identificaban a los indígenas bajo una supuesta barbarie. Estos trabajos, aunque cuentan con una narrativa de importancia histórica, son señalados como precientíficos. Se hace necesaria esta revisión y perspectiva diacrónica para poder contar con ideas e informaciones relevantes sobre el patrimonio musical mapuche y así tener un panorama general sobre lo que se ha entendido sobre música en la cultura mapuche en la literatura.



### 2.1.1. Cronistas españoles en el XVI y XVII

Desde el arribo de los primeros españoles al territorio mapuche se dejaron algunos testimonios sobre la práctica musical. Estos textos estaban bajo la lógica del soldado español y del religioso. En el caso del primero buscaba dejar constancia de sus aventuras y hazañas ante la épica del descubrimiento. En el segundo caso se buscaba como meta la evangelización, donde los escritos tienen un fuerte componente moral cristiano. Algunas de las fuentes escritas consultadas están de acuerdo que la música en estos textos ocupaba un lugar menor en la descripción de los distintos autores (Martínez, 2004 - Pérez de Arce, 2007). La valoración estética de las prácticas musicales del pueblo mapuche en estos primeros relatos siempre fue cercanas al menosprecio. Debemos recordar que para estos primeros autores llegados a América comparar el arte musical de su origen con las manifestaciones musicales indígena les era difícil conciliar, esto en el contexto de la ideología renacentista en la cual estaban insertos (Martínez, 2004). Esto consideraban a los pueblos indígenas y las expresiones musicales autóctonas como bárbaras en comparación a su cultura civilizada. Como se podrá observar subyace en los relatos una serie de apreciaciones en esa dirección.

Gerónimo de Bibar (1558) fue el primer cronista español en realizar descripciones generales de los lugares visitados, paisajes y estilos de vida mapuche, pero en lo musical sólo aporta algunos pasajes, como en el siguiente texto: "comenzaron a tañer sus cornetas, porque otros instrumentos no usan. Con esas cornetas se entienden..." (citado en Pérez De Arce, 2007, p. 33). Así mismo realiza algunas descripciones en torno a los instrumentos musicales y las danzas que se realizaban en las fiestas mapuche de ese entonces.

Los indios de esta provincia no tienen casa de adoración ni ídolos .... Son muy grandes hechiceros; sus placeres y regocijos es ajuntarse a beber, y tienen gran cantidad de su vino ayuntado para aquella fiesta, y tañen un atambor con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto, y todos asidos de las manos cantan y bailan. Llévanlo tan a son que suben y caen con las voces a son del atambor. (Gerónimo de Bibar, 1558/1966. pp. 133- 134)

En general las apreciaciones de este autor denostan las prácticas culturales mapuche, aunque en relación a la música señala pocos aspectos -cornetas, atambor, danza-, pero no por ello menos importantes. Un aspecto significativo a destacar es el carácter festivo de lo por él obseado. La vaguedad de los relatos musicales en los textos de los primeros soldados cronistas son comunes

en esta época. Sin embargo, encontramos otro relato en Mariño de Lovera (1594) donde señala: "Aquella noche hicieron los indios grandes fiestas, y regocijos pasándola toda en música, y bailes cantando con grandes júbilos la victoria" (p. 281), esto en el marco de los enfrentamientos y batallas entre españoles y mapuche. Se puede observar nuevamente que en medio de la guerra acontecen situaciones sociales festivas.

Otra referencia a la música mapuche fue el realizado por Alonso González de Nájera, el cual residió hasta siete años en lo que hoy es Chile, en aquella época señaló:

Cantan todos al son que dije, levantando y bajando a un tiempo el tono o voces, así como los cuerpos en el baile, cuyo tono (que por ser de tanta gente junta se oye de muy lejos) no sé si se llame canto o lloro, según la tristeza infunde a quien lo oye. Y es cosa digna de consideración que por recibir estos indios tanto gusto y contentamiento destos bailes y cantos, se les suelen pasar días y noches enteras sin tomar algún reposo. Vánse refrescando a menudo con las bebidas que dije, hasta que el cansancio y demasiada embriaguez los va derribando por aquellos suelos. (Gonzales de Nájera 1614/1889, pp. 55)

No son aficionados a música; cantan todos generalmente a un mismo tono, más triste que alegre; no se aficianan a instrumentos del placer, sino a bélicos, funestos y lastimeros, que son roncós tamboriles y cornetas de canillas de españoles y de otros indios sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor. (González de Nájera 1614/1889, p. 65)

Las descripciones de este autor están centradas en plasmar imágenes de cómo los mapuche realizan sus actividades sociales que incluyen la música, las cuales instalan ideas cargadas de calificaciones despectivas. Sin embargo, nos permite ver dichas prácticas en relación a la guerra que estaba en ciernes y lo festivo que las situaciones tenían en estos contextos teniendo una importante presencia la música en estas. Así mismo, y como bien señala Martínez (2004, p. 42) en el contexto de las músicas indígenas en México, desde la perspectiva de estos cronistas, se observa que se niega, incluso, la condición misma de música a las expresiones sonoras de estos pueblos.

Es así que en general, en los escritos del siglo XVI, las primeras miradas, instaladas desde una perspectiva histórica sobre la música mapuche, son enarbolados juicios estético que poco profundizan en aspectos constituyentes de este sistema musical. Se puede observar, en el

contexto de esta empresa bélica, que las referencias en relación a la música mapuche, son inexistentes o vagas y menospreciativas, entendible por el contexto histórico las circunstancias y la ideología imperante. Como es de suponer en estos primeros contactos las influencias musicales entre españoles y mapuche fueron casi nulas a excepción de un tipo de trompeta militar metálica que usaron los mapuche obtenidos como trofeo de guerra, esto señalado por Pérez de Arce, (2007, p. 33) citando al soldado y cronista español Alonso Góngora de Marmolejo. Este mismo autor, Pérez de Arce, se refiere a un aspecto de importantes implicancias sobre la mirada que se mantiene sobre la música mapuche. Según él, en este periodo se inauguró un fenómeno del "indio invisible" donde "la cultura indígena y sus manifestaciones no son dignas de ser descritas" (Pérez de Arce, 2007, p.33), ideología que prevalece hasta nuestros días.

Ya en siglo XVII el cronista y soldado español Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan, que cae prisionero de los mapuche el año 1629, nos lega un escrito de gran importancia para la constatación de la presencia de la música mapuche desde la perspectiva histórica. El texto llamado "Cautiverio Feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile"<sup>9</sup> (1673/ 1863) tuvo como propósito explicar las causas de la prolongada guerra que se librara entre mapuche y Españoles (Merino, 1974). Al parecer este texto contrasta con los documentos de los cronistas anteriores mencionados en los párrafos anteriores, que solo relatan el aspecto bélico entre españoles y mapuche, acentuando el juicio de menosprecio por las manifestaciones musicales autoctonas. Este cronista entrega descripciones mayores e íntimas entorno a las manifestaciones musicales mapuche, principalmente los instrumentos, el canto y el baile. Este texto junto al de Alonso González de Nájera (1614), citado anteriormente, es considerado el inicio en los trabajos sobre la cultura musical mapuche, desde el punto de vista de los relatos históricos.

En un trabajo realizado por el musicólogo chileno Luis Merino (1974), en relación a el texto de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan, se encuentran descritos detalles de aspectos musicales que nos aporta este texto histórico. Principalmente se destacan referencias a los instrumentos musicales, los cuales son identificados como "cornetas", "trompetas", "clarines", "flautas", "tamboril mediano", "tamborilejos pequeños", "tambor" etc. Es decir, en dicho texto del cronista español, utilizan nombres no mapuche para los instrumentos musicales por él observado, homologando el instrumental autóctono con denominaciones de instrumentos de

---

<sup>9</sup> En relación a este documento histórico existe una película realizada con actores de origen mapuche dirigida por Cristián Sánchez el Año 1998. Fecha de consulta 05-12- 2014 en el sitio <https://www.youtube.com/watch?v=ql85iQ0ZZk>

origen europeo. En relación al instrumental mapuche que es identificado en el relato de Núñez de Pineda, Merino propone las posibles denominaciones mapuche. Por otro lado, a partir de la narración de Pineda señala algunas principales ideas en relación a la música presente en el texto. En el periodo en que realiza el escrito Núñez de Pineda, los instrumentos mapuche poseen una connotación que era, a juicio de los hallazgos del autor, de exultación o alegría, aspecto diferenciador con las apreciaciones de los primeros cronistas, que a pesar de describir en situaciones belicás manifestaciones festivas, no veían más que expresiones musicales bárbaras.

Otro antecedente interesante señalado por Merino, es que el canto estaba más bien circunscrito a la expresión de sentimientos de pena o a ámbitos de ceremonias funerarias y que solo se comienzan a incorporar los instrumentos al rito funerario mapuche a partir del siglo XIX, esto en base a los antecedentes históricos que el autor recoge. Así mismo este autor hipotetiza que unos de los factores intervinientes para la incorporación de los instrumentos mapuche en los ritos funerarios pueda deberse a la influencia de los ritos católicos producto del proceso evangelización llevado a cabo. Esto citando a una variedad de fuentes bibliográfica que respaldan sus conclusiones.

Lo más destacable por parte del texto de Núñez Pineda lo encontramos en la definición y descripción de los textos de los cantos mapuche de aquella época, así como era la vida musical en el contexto de la fiesta social la cual era siempre acompañada de baile y música (Pérez de Arce, 2007).

### **2.1.2. Misioneros Jesuitas en los siglos XVII y XVIII**

En la revisión bibliográfica encontramos información musical en los escritos de los misioneros en territorio mapuche. Los primeros en misionar en la región de la Araucanía fueron los Jesuitas, hasta que fueron expulsados del país en 1767. Luego llegaron a Chile los Capuchinos en 1848, el arribo de estas congregaciones está ligada a la evangelización de la región mapuche de la Araucanía. Fue así que, desde los comienzos de la colonia, los españoles, y después, el gobierno chileno, trataron de dominar al pueblo mapuche. El gobierno chileno veía en las misiones un medio para "integrar", "asimilar", "pacificar" al pueblo mapuche. Al parecer la idea fue que lo que no se había podido hacer con las armas, se haría con la religión. Es decir, en manera coloquial, el binomio con la cruz y la espada se aplicaba. Es en este contexto que destaca el

Jesuita Alonzo de Ovalle, que en relación a la música mapuche el año 1646, señala:

El modo de cantar, es de todos a una, levantando la voz a un tono, a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de baxos, tiples o contraltos, y en acabando la copla, tocan luego sus flautas, y algunas trompetas, que es lo mesmo, que corresponde al pasacalle de la guitarra, en la música de los españoles y luego vuelven a repetir su copla y a tocar sus flautas, y suenan estas tanto, y cantan gritando tan alto y son tantos los que se juntan a estos bailes y fiestas, que se hacen sentir a gran distancia. (Ovalle, 1646: 91-92).

En el párrafo anterior quedan descritas las formas particulares que este autor percibe en el canto mapuche: Canto grupal, heterofónico con alternancias de instrumentos y de gran presencia del volumen sonoro. Incluye de igual forma un dibujo donde se puede apreciar la forma de la danza e instrumental utilizado en un ngillatun.



Fuente: *Histórica relación del Reyno de Chile*. Ovalle 1646.

**Imagen 1. Ngillatun rogativa Mapuche**

Como se puede observar en la imagen 1, la danza es representada de forma circular y en el centro aparece una persona tocando una especie de kultrun- tambor mapuche-. Llama la atención que no aparecen representadas mujeres, lo que puede soponer, que la situación es un tipo de ceremonia en el contexto de la guerra. De igual forma realiza descripciones de las "fiestas" o reuniones sociales que los mapuche realizan en aquella época.

Más tarde, el padre jesuita Diego de Rosales (1674), describe un casamiento mapuche -una actividad específica dentro del entramado social mapuche del siglo XVII- señalando:

Para el día señalado preparan en el lugar de la borrachera unos tablados y bancos en que bailan, y al rededor de sus casas, y divisiones para aloxarse y guardar la chicha y los carneros, y tres días antes hazen el ensaye de la fiesta y cantan los romances y los tonos, tomándolos de memoria y ensayando la música con mucha chicha, que es como otra borrachera pequeña, porque el cacique que haze la fiesta paga entonces a los poetas los romances que han hecho, y por cada uno les da a diez botijas de chicha y un carnero. Y en cada borrachera sacan ocho o diez romances nuevos en que alaban al que la haze. Y si es para el entierro de algún difunto o para sus honras, hazen lo mismo. Y assi para otros intentos. (De Rosales 1674/1877, p. 142)

Según el texto, se puede observar la forma improvisada del canto mapuche y el carácter espontáneo de esta expresión musical, esto a pesar que se menciona que los cantores ensayan los cantos.

Todos los autores mencionados anteriormente conforman la base de las aproximaciones históricas que se construyen posteriormente sobre la música mapuche. Estas son las fuentes primarias, en el sentido que son las primeras que se consultan en los trabajos de investigación, en las variadas disciplinas que han abordado la temática del patrimonio musical mapuche.

En este período, y ya desde una perspectiva de lingüística, es necesario destacar el trabajo del padre Luis de Valdivia quien realizó la primera gramática mapuche, base para los trabajos misionales del siglo XVIII en adelante. En el texto "Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile" de 1684, el padre Valdivia entrega algunas definiciones sobre la música mapuche, por ejemplo, el término "Uln" lo refiere a lo que es música o canción.

Se puede observar que en el siglo XVIII los estudios se centran por la sistematización y conocimiento de la lengua mapuche, esto motivado por la evangelización, empresa que desarrolla la iglesia católica desde los primeros contactos con el pueblo mapuche. Pero antes de mencionar dichos trabajos y testimonios quiero destacar el texto del Francés Amadée François Frezier que entre 1712 y 1714 viajó por parte del territorio mapuche y señaló lo siguiente:

Se pusieron a cantar al son de dos instrumentos fabricados con un pedazo de madera taladrado de un solo agujero, el cual al soplar de un modo más o menos fuerte dan un sonido más o menos lento y agudo; se acompañan alternativamente con una trompeta hecha de cuerno de buei ajustada a la punta de una larga caña cuya embocadura tiene



de Havestadt por un lado y el Padre Catalán Andrés Febrés<sup>10</sup> por otro, realizan dos textos con el fin de que los misioneros aprenden el idioma mapudungun en el cual incluyen varias menciones a aspectos musicales mapuche. En el caso del Padre Havestadt su texto está escrito en latín, no teniéndose a disposición una traducción al español. Lo que si se encuentra en la bibliografía es un cancionero denominado Chilidugú, creado o adaptado por el padre Havestadt, el cual son obras musicales misionales, en idioma mapudungun<sup>11</sup>. Sin embargo, el Padre Catalán Andrés Febrés, hacia el final de su gramática de la lengua chilena incluye un breve diccionario con algunas menciones sobre palabras referidas a la música. Por lo que señalada la bibliografía especializada estos autores son considerados fundadores del estudio de la cultura mapuche desde la perspectiva de su lengua.

Por su parte, el Abate Jesuita Juan Ignacio Molina describe instrumentos musicales y aspectos del sistema religioso mapuche, en este caso un machitun- ceremonia de sanación de un enfermo-. En relación a la música mapuche Molina se refiere:

Sus versos se componen por lo más de ocho, o de once sílabas, metros que parecen lo más proporcionados al oído humano. Estos versos son los escogidos, pero de quando en quando introducen alguna rima colocada al arbitrio del poeta. (Molina, 1788-1795. Volumen II. pp. 104)

La música, el bayle, y el juego forman sus comunes diversiones. Pero la primera apenas merece este nombre, por lo tanto, por la imperfección del sonido de sus instrumentos, que son los mismos que se sirven en la guerra, esto es, las flautas y los tambores, quanto por su canto que tiene un no sé que, de tétrico, y desagradable al oído... Los bayle, de los cuales tienen muchas especies, son más alegres, más armoniosos, y más variados. Las mujeres pocas veces son admitidas a danzar junto con los hombres, ellas forman por lo común coros apartes, donde baylan al son de los mismos instrumentos. (Molina 1788-1795. Volumen II. pp. 124)

El abate Molina describe, excluyendo los juicios estéticos, una variada gama de antecedentes respecto a la música mapuche. En relación al canto señala, al igual que autores anteriores, que el canto tiene una marcada forma improvisativa y según él un carácter más bien "tétrico", esto

---

<sup>10</sup> Andres Febrés escribió "Arte de la lengua general del reyno de Chile, con un dialogo Chileno", en el año 1765. Esta obra fue Adicionada y corregida por Antonio Hernandez Calzada en el año 1846 bajo el titulo de "Gramatica de la lengua chilena", Imprenta de los tribunales, Santiago de Chile.

<sup>11</sup> Para mayor información se sugiere consultar los trabajos publicados por el musicólogo chileno Víctor Rondón sobre la música misional jesuita en Chile. Era común en esta época, y según la información existente, que los misioneros adaptaran músicas en idioma autóctono para el desarrollo su trabajo evangelizador.



producto a la falta de comprensión y desconocimiento de las características formales que tenía este tipo de canto. Además, señala la forma festiva que tenían las actividades sociales mapuche donde estaba inserta la música y el baile, y nos indica la forma organizativa en relación al género, donde mujeres y hombres realizan el baile de forma separada. Los instrumentos musicales a los cuales hace referencia quizás son Püfülka y kultrun instrumentos que hasta hoy están presentes en el instrumental mapuche. Aunque este texto es de carácter histórico es comentado en este apartado pues está dentro del siglo XVIII época que tuvo una marcada presencia los trabajos en relación a la gramática, lingüística en el afán de conocer la lengua para evangelizar.

### **2.1.3. Naturalistas y Científicos en el siglo XIX**

Ya en el siglo XIX comienzan a arribar colonos al territorio chileno. Es en este contexto que el médico y naturista Eduard Poeppig, de origen alemán, recorre buena parte del territorio, dedicando un tomo titulado "Un testigo en la Alborada de Chile (1826-1829)" donde describe, en relación a la música del pueblo mapuche, algunos aspectos a mencionar:

Sus canciones, que solo se escuchan cuando se encuentran ebrios, son bastante similares a sus discursos; parece que todos carecen de afición a la música, pues jamás se descubre un instrumento sonoro en sus chozas. Cuando están embriagados, suelen bailar, supuesto que merezcan ese nombre ciertos extraños retorcimientos del cuerpo y la indicación del compás con los pies, batiendo la tierra y sin abandonar jamás el mismo lugar. (Poeppig, 1835/1960, pp. 404)

El machi [persona encargada de la salud física y espiritual] inició el deshechizo con una canción lenta y pausada, que provenía sordamente desde lo más interior del pecho, y los presentes acompañaban el canto mágico haciendo sonar al compás algunas vejigas llenas de arvejas. A medida que se aclara la voz y que el canto se hace más rápido, aumenta este bullicio, y finalmente los ayudantes gritan en forma estridente. (Poeppig, 1835/1960, pp.406)

Según sus relatos, se sigue en la lógica del menosprecio por las manifestaciones culturales y musicales mapuche, no obstante, las manifestaciones musicales observadas las sitúa en dos contextos puntuales: la fiesta social y en un machitun o ceremonia de sanación. En el primer caso se sigue manifestando la presencia de la música en contextos festivos sociales y cotidianos. En el caso del canto en este contexto social lo describe cercano a la voz hablada, quizás por lo

diferente que este autor percibe en relación a las sonoridades de origen occidental. En cuanto al baile señala que se realiza de manera sobria y mesurada con movimientos simples, en un solo lugar. En otro escenario, destaca la descripción musical en un machitun -ceremonia de sanación mapuche- donde aparece el canto y la utilización de los instrumentos musicales que, según él, no están presente en los hogares. Se supone que el instrumento descrito es una especie de sonaja mapuche denominada wada. Así también destaca el aumento de la sonoridad y velocidad de la música en cierto momento del rito de sanación que realiza el/la Machi, esto culmina con un grito por parte de las personas que participan en la ceremonia, expresión que en la cultura mapuche se denomina afafan.

En 1853, el astrónomo Edmond Reuel Smith realiza una expedición por tierras mapuche entregándonos en sus diarios del viaje, varios pasajes descriptivos de las actividades musicales que se realizaban en dicha época. Hace una especial mención al uso del trompe como instrumento de cortejo y, según declara, este instrumento es introducido en la organología mapuche. En relación al trompe escribe:

Distribuimos entre los indios unos pocos pañuelos y trompas [trompe] con las cuales, especialmente con las últimas, quedaron muy contentos. Este instrumento se ha hecho nacional entre los mapuches... y ningún galán se considera equipado para sitiar el corazón de una dama si no anda provisto de una trompa... el amante mapuche cuelga sobre su pecho la trompa con que canta sus amores... Los indios tocan bien este sencillo instrumentito, no por exhalación como en otras partes, sino por aspiración. Expresan las diversas emociones, tocando de diferentes maneras y las niñas araucanas todas las entienden; pero por mi parte confieso que se me escapa su significado. (Reuel, 1853, en Salgado, 2016, p. 201)

Para el autor, el trompe -tipo de arpa de boca- es utilizado preferentemente para cortejar por parte del varón, pero un aspecto a destacar es la forma de emitir su sonido. Este es ejecutado por aspiración que lo identifica de manera particular en relación a la ejecución en otras culturas. Es preciso destacar la relación que existe entre el toque de este instrumento y la lengua mapuche. Lo que deja entrever este autor es que en la ejecución instrumental del trompe se manifiestan ciertos códigos sonoros que permiten entender lo que se ejecuta, esto por parte de las mujeres que conocen el idioma y pueden entender el mensaje que se trasmite el varón que corteja.

Así también este autor describe los cantos que se realizan en el momento que las mujeres realizan la trilla del trigo que, según lo señalado, es de carácter improvisado:

Sus pasos marcan el compás de una cadencia que cantan alternadamente, improvisando los versos según la ocasión -tarea no muy difícil, puesto que las estrofas no riman ni tienen medida-. El tema del canto es casi siempre el amor y como las parejas se separan. (op, cit. p. 201)

[las mujeres] Empleaban una cadencia monótona, que parece englobar todas sus concepciones de la música y sirve para todas las ocasiones, sean estas de placer o de pesar. De vez en cuando una cantaba por algunos momentos, seguidas de otras, cada una improvisando lo que cantaba. (op, cit. pp.228-229)

Es decir, se crea el texto en el momento mismo que se realiza la interpretación. Esta característica de creación musical en la interpretación ya es referida por otros autores en los años anteriores, aspecto ya mencionado previamente.

A través de otro relato, escrito en "Araucanía i sus Habitantes" de 1845 por el científico polaco-chileno Ignacio Domeyco, quien realizó expediciones a través del territorio chileno y recorrió la Araucanía, se puede observar que se mantiene una visión y actitud intelectual de menosprecio por las expresiones musicales mapuche:

El indio araucano es un ser antimusical, i parece tener poca aptitud para las bellas artes. Es su canto una especie de recitativo sin melodía ni consonancia, como su elocuencia una especie de canto destemplado i monótono. La misma falta de gusto, gracia e imaginación se nota en el baile indio: agachados, con la rodilla medio doblada i la cara vuelta al suelo, saltan como suelen hacerlo los pequeños niños en su infancia. El único instrumento que conocen es un cañuto que hacen de una planta silvestre, i del cual sacan un sonido lúgubre de poca modulación i armonía. (Domeyco, 1846, pp. 56-57)

Aunque en su extenso libro aborda diversas descripciones físicas del territorio, así como antecedentes sobre las costumbres mapuche, las observaciones sobre la música impregnadas en sus páginas son escasas, y las existentes nos señalan algunos aspectos en relación a la estética de la sonoridad mapuche. La característica atemperada de la música, extraña para el oído acostumbrado a referentes europeos, así como el carácter y forma de las danzas, con una estética distinta a la occidental, hacen que este autor se refiera a las expresiones musicales

mapuche despectivamente. Es muy probable que el instrumento al cual se refiere este autor sea el que actualmente se conoce como ñolkiñ, un tipo de trompeta hecha de un tallo silvestre con una bocina de cuerno pequeña en un extremo y que la forma de producir el sonido es por la aspiración.

Se ha encontrado también un relato de Aquinas Ried (alemán), quien fuera médico, doctor en filosofía, compositor y dramaturgo, que en relación a la música mapuche en el siglo XIX señala:

En cuanto a las manifestaciones artísticas y a la música particular, revelan mucho menos afición que otros pueblos en idéntico estado de cultura. Como he dicho, no bailan, tampoco cantan y tienen solo aquellas recitaciones monótonas que ya he mencionado. El único instrumento musical que conocen es la "trutruca", que consiste en una caña en forma de corneta de diferentes tamaños, que varían entre un pie y doce o catorce pies de largo. En este último caso, un hombre sostiene el instrumento sobre uno de sus hombros mientras el otro sopla. Produce este instrumento un solo tono semejante al berrear de una vaca. (Ried, 1847, en Salgado 2016, p. 120)

Si bien la impronta evolucionista se destaca en este autor, y se observa al comparar con otros pueblos su status musical. Además, en su relato niega, por omisión o por no haberlo observado, las manifestaciones musicales mapuche. No obstante, lo significativo de su narración radica en la descripción del canto que deja entrever un sistema formal de la música mapuche basada en una colección de sonido mínima -lo que para él resultaba monótono cercano a la voz hablada- y su mención a la trutruca, sus diferentes tamaños, así como la forma de ejecución.

Es marcado en este periodo resaltar la valentía y amor a la libertad que, según estos autores, el mapuche tiene. Esta idea contrasta con las reiteradas ocasiones en que se menciona que es indolente, flojo y adicto a las borracheras. En el plano musical es común que se manifieste que no tiene ningún tipo habilidad y actitud hacia ella, en tanto expresión artística. Esta clara que la ideología imperante de estas épocas no permite ver las singularidades de las expresiones sonoras de muchos pueblos indígenas de América latina, sólo comparándolos entre ellas en relación a los distintos niveles evolutivos que estas pudieran tener. Este texto fue escrito en 1847 y en el caso del autor antes citado, mantiene el menosprecio a la sonoridad mapuche. Cabe señalar que el doctor Ried era compositor y estaba imbuido por la ópera lírica italiana, tan en boga en aquella época, lo cual hace suponer la razón del tono en relación a los comentarios estéticos que este manifiesta a la hora de describir la música mapuche.

En 1882 el abogado, bibliógrafo, investigador, historiador y coleccionista chileno José Toribio Medina en su libro "Los Aborígenes de Chile" y después de citar algunos autores como González de Nájera, Alonzo de Ovalle, Núñez de Pineda, Frezier, Ignacio Domeyco y establecer algunas apreciaciones de la música mapuche en relación a los relatos de dichos autores, menciona lo siguientes en relación a los instrumentos musicales mapuche:

Los instrumentos de música de que disponían los araucanos eran el culthun, especie de tamborcillo que se tocaba con unos palitos llamados macahue, la corneta o caracol kull kull; la trompeta tutuca; i la flauta pivillca, que según parece eran de varias especies, según los diversos nombres con que se le distingue en el idioma, pincullu, pitucavoe o pitucahue, ´tablilla de muchos agujeros con que chiflan en sus bebidas a modo de de silvado de capador`. Al presente dice el señor Domeyco, el único instrumento que conocen es un cañuto que hacen de una planta silvestre, i del cual sacan un sonido lúgubre de poca modulación i armonía". (Medina, 1882. p.301)

En el párrafo citado las menciones a los instrumentos musicales ya son en idioma mapuche siendo un importante avance para las investigaciones organológicas futuras. Así mismo en las menciones a la música mapuche, y tal como ya se dijo anteriormente, realiza una síntesis de varias fuentes históricas conocidas hasta esa época.

Por último y gracias a la labor de transcripción y traducción de una serie de textos del etnólogo Alemán Robert Lehmann-Nitsche radicado en Argentina, realizada por parte de dos investigadores, Canio y Pozo (2013), podemos obtener algunas apreciaciones sobre la música mapuche en los albores del siglo XX. Este autor identifica y describe sucintamente algunos instrumentos mapuche sin embargo destaca algunas menciones al "sistema de música araucana" (Canio y Pozo 2013, pp. 252- 253). Es así que señala que la música mapuche no tiene influencia de la música incaica, y algunos otros aspectos musicales tales como:

- La trutruka y el trompe utiliza los tonos 4,5,6 y 7 de las escala natural (sic)
- Las piezas instrumentales como de la trutruka terminan con un glissando hacia los tonos natural 15 y 16, (sic)
- La música vocal utiliza pocos sonidos y en registro bajo.
- La música instrumental está en estrecha relación con la vocal ya que se repite exactamente la misma melodía en ambos casos.
- La utilización de un intervalo de  $\frac{3}{4}$  de tono y una tercera menos que disminuida (sic) en

la música vocal.

- Ritmo prosódico ternario.

Así también identifica situaciones socioculturales donde se realiza el hecho musical en la cultura mapuche pero sin profundizar en ellos. El trabajo de Canio y Pozo (2013) destaca por una serie de cantos que Lehmann-Nitsche recogió de distintas personas mapuches que estaban en Buenos Aires, como sobrevivientes de la "Campaña del Desierto", empresa bélica de exterminio realizado por Argentina en contra del pueblo mapuche, al igual que la "Pacificación u Ocupación de la Araucanía" en Territorio chileno.

## **2.2. Comienzo de los estudios específicos sobre el patrimonio musical mapuche.**

Como se ha visto, hasta mediados del siglo XIX existen algunas menciones del patrimonio musical mapuche en los escritos de diversos autores. Es claro que estas primeras aproximaciones están cargadas de prejuicios y menoscabo en relación a la cultura musical a la cual se aproximaban. Siempre los comentarios en estos encuentros fueron de rechazo, de poca comprensión o bajo una lógica estética no situada a esta cultura musical. La idea imperante radica, y quizás sigue radicando, en el binomio "Cultura versus Barbarie", aspecto que ha marcado las concepciones sobre las expresiones musicales indígenas en general en América latina y de la cual no se excluye la música mapuche.

Ya hacia finales del siglo XIX algunos estudiosos y bajo los ámbitos de estudio de la lingüística y las influencias de los estudios del folklore, las corrientes artísticas nacionalista, realizan importantes aportes para el conocimiento del patrimonio musical mapuche, aunque su centro principal de interés sigue estando en el conocimiento de la lengua. Luego, ya en el siglo XX, aparecen los primeros autores que realizan estudios sistemáticos referidos a este patrimonio musical, estos primeros trabajos ya pueden ser situados en el ámbito de la musicología.

Antes de mencionar los trabajos de autores que desarrollaron acercamientos específicos sobre el patrimonio musical mapuche queremos destacar el trabajo del historiador Eugenio Pereira Salas por el aporte al conocimiento musical chileno. En los primeros capítulos de su trabajo "Los orígenes del Arte Musical en Chile" de 1941 realiza una importante síntesis de los diversos trabajos sobre la música precolombina en Chile. Esto lo realiza recurriendo a los escritos de

cronistas y misioneros, así como el aporte de algunos importantes compositores e investigadores de comienzos del siglo XX, reconociendo que no se puede establecer el texto "primitivo" de las danzas y canciones de los pueblos indígenas - esto dado quizás por el poco esfuerzo de salir a las comunidades indígenas-, sin embargo, establece el carácter indisoluble de la práctica musical en relación a la danza, la poesía y la música de estos. (Pereira,1941 p. 1). Un punto importante a destacar es que denota una inflexión en torno a la percepción y valoración de la música mapuche hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. En su relato logra establecer que los diversos autores, hasta el siglo XIX aproximadamente, negaron las cualidades "artísticas" de las manifestaciones musicales mapuche, empero, destaca que los autores de comienzos del siglo XX tienen una opinión diferente, ya que estos destacan un rico patrimonio en las músicas indígenas. Citando al compositor Carlos Isamitt señala:

Si bien es cierto, escribe Isamitt, que el indio araucano no se preocupa de la armonía, en cambio en su música se observa claridad y belleza melódica y una gran variedad rítmica; los distintos sonidos que usan en sus cantos escasamente pasan de cuatro o cinco, caracterizándose por su sobriedad. Puede notarse en ellos una predilección por los intervalos de cuarta, a veces en combinación con los de tercera y quinta. En algunos trozos hemos encontrado los de séptima y aún los de octava, además de segundas y terceras mayores y menores y aún de ciertos intermedios que no registraba nuestra escala y que se presenta casi siempre en las ocasiones que en la voz efectúa una acentuación ascendente muy característico del canto araucano. (Pereira,1941, p. 6)

Lo que queremos destacar del párrafo anterior es lo distinto de la percepción y juicio que se empieza a gestar a partir del trabajo de Isamitt. Las menciones sobre la forma constitutiva del discurso melódico mapuche, destaca el hecho que, aparte de identificar alturas e intervalos destacados o característicos de la música mapuche, identifica la presencia de sonidos que están fuera de la escala de origen occidental, lo que denota una sensibilidad mayor al referirse a esta música. Es necesario destacar que a partir de estos trabajos comienza la incorporación de elementos idiomáticos musicales mapuche a la creación de la música chilena de arte<sup>12</sup>.

Es así que, a partir de lo señalado por Pereira Salas, referencia obligada para los estudiosos del patrimonio musical mapuche es el trabajo de tres principales autores de comienzos del siglo XX:

---

<sup>12</sup> Para mayor información consultar los trabajos realizados por Rafael Díaz, el cual en su labor investigativa señala la presencia de la música originaria en la música chilena de arte desde principio del siglo XX.

Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt, Carlos Lavín, compositores que incursionaron en investigaciones de la música mapuche.

### 2.2.1. Pedro Humberto Allende

El compositor chileno Pedro Humberto Allende,<sup>13</sup> en la primera década del siglo XX, entrega algunos aspectos bajo el prisma de la recopilación folklórica decimonónica, las cuales se resumen en:

- Se percató que la música mapuche siempre es realizada de forma diferente en cada ejecución.
- Que las temáticas de los textos de las canciones estaban relacionadas a la sanación, actividades sociales y las relaciones amorosas.
- En una primera instancia consideró la música y la danza mapuche como "sin gracia" y "monótona" y el Canto de Machi como una "cantinela", pero luego cambió su impresión al ir conociendo más la expresión musical mapuche.
- A partir de la escucha de un coro de niñas mapuche en una escuela y la interpretación tanto de música occidental como autóctona, se da cuenta de la versatilidad que tienen las niñas ya que se amoldan tanto al canto afinado o temperado occidental como al canto, que denomina, "semitonal", de la música mapuche.
- Identifica algunas particularidades del lenguaje musical mapuche: sistema original de intervalos, variedad de matices de intensidad, no emplean notas agudas ni cantan a plena voz. En el canto de machi, la existencia de una combinación de ritmos ternarios con binarios, así como una expresión dolorosa impresa en el canto. Los cantos mapuches se desarrollan entre tres a cuatro sonidos en registro grave. Alternancia de parte vocal e instrumental en la interpretación de cantos en Trompe
- Por último, señaló la dificultad de transcribir la música mapuche, pues considera que el sistema de notación occidental no cuenta con los signos adecuados para la representación de los intervalos del sistema de entonación.

---

<sup>13</sup> Este compositor tuvo su primer acercamiento a la música escuchando y transcribiendo música de el Padre de don Nemesio Ñanco Matamala, Trutrukafufe de la Localidad de Cerro Loncoche, sector Metrenco, Región de la Araucanía, presente en el trabajo de campo de esta tesis doctoral.



### 2.2.2. Carlos Lavín

Carlos Lavín, también en la primera década del siglo XX, investigó la música mapuche bajo la lógica de la investigación folklórica. Tuvo una fuerte influencia las investigaciones que realizaba en aquella época el Padre Félix de Augusta, las cuales serán mencionadas más adelante. Lavín, y a partir de lo observado en las presentaciones musicales realizadas por un grupo de Mapuche en Santiago de Chile y dirigidos por Manuel Aburto Panguilef<sup>14</sup>, señala los siguientes aspectos en un artículo sobre "Música Araucana" escrito en 1925:

- Señala 4 trozos musicales que identifica como: canto de Machi, canto guerrero, melodía de trutruka y melodía Instrumental. Los dos primeros transcritos por Félix de Augusta y se supone que los dos siguientes realizados por él.
- Identifica música instrumental y vocal, así como danzas, que, según su apreciación, siempre se baila en forma simultánea con el canto. Sobre las danzas señala las siguientes: el nihuin, el curatem, el choike purren, kunquen.
- Las danzas son por un lado de carácter sagrados y funerario y por otro algunas representan situaciones de amor, de dolor, para los juegos, las bodas, trabajos agrícolas, entre otras.
- Los estilos musicales cantados que destaca son: llamekan, Ñeneulun y los cantos de Machi. En cuanto a estas indica pueden ser un solista con acompañamiento o coros unísonos con acompañamiento.
- En lo que respecta a la música instrumental señala que se toca todo al unísono, aunque con una cierta variedad de ritmos y distribución de los elementos sonoros, a suponer heterofónico.
- Identificó como las "Principales solemnidades de la Liturgia Indígena" el ngillatun y el machitun.
- Hizo referencia a los siguientes instrumentos musicales: Instrumento de viento, trutruka, kull kull, püfúlka, lolkiñ, troltrol. Instrumento de percusión, diferentes tipos de kultrun. Instrumento de cuerda a un tipo de violín llamado Kinkerkawe.

A partir de lo que señala este autor podemos hacernos una idea sobre la música mapuche y algunas de sus características, pero se debe destacar que en este artículo la información y conclusiones son a partir de la observación de un grupo de música mapuche, el cual tenía como

---

<sup>14</sup> Dirigente y líder Político Mapuche en la Primera Mitad del Siglo XX, por los antecedentes que se manejan dirigía un Conjunto de musical Mapuche denominado Lluquehuenu.

finalidad difundir la música en contextos distintos del uso social real, es decir como una especie de proyección folklórica.

### **2.2.3. Carlos Isamitt**

Carlos Isamitt, compositor e investigador chileno, en la década del 30 del siglo XX realizó varios artículos sobre la música en la cultura mapuche. A diferencia de lo realizado por Lavín su trabajo estuvo basado en un constante trabajo de campo en las comunidades mapuche. Entre las principales consideraciones sobre la música señala, por ejemplo, que no existe influencia incásica- cultura altoandina de Perú- en la música mapuche, es decir no se incluiría dentro de lo que se considera la pentafonía andina. Por otro lado, señala que la música estaba presente en las diversas actividades cotidianas de la vida mapuche, ejemplo de esto son las canciones originales en la vida hogareña de la mujer y cantos a los hijos, donde los hombres realizan música diferente, vocal e instrumental tanto en las ceremonias, trabajos, diversiones y juegos mapuche. Así también identifica tres tipos de música mapuche. Música Vocal, música de canto y danza y música puramente instrumental. En relación a la música vocal señala:

- Monodias para voces solas: "llamekan"- Canto de mujeres-, "Neneulún"- canto de Hombres-, ambos de carácter elegíaco o lamento y algunos de sentido humorístico. Cantos de mujeres solteras, "kauchu ül", cantos de mujeres casadas, viudas o que están solas porque el hombre está lejos. "Umaqülpichicheen" o canciones para dormir a los niños. Los "awar kudewe ül" canto de los juegos de las habas. Los "Amul Püllü", cantos funerarios. Los "paluveül", a cantos del juego del palin. Los "Kollon ül", o cantos del Kollon, hombre disfrazado con máscara.
- Monodias con acompañamiento: los "Machi ül", cantos que la/él machi realiza en las ceremonias de sanación acompañado de kultrun y kaskahuillas. Los Cantos del "rewetun" o plantación del rewe que realiza la/el machi, así como los cantos de bailes propios de las ceremonias de Machi, estos últimos acompañados por varios instrumentos mapuche. Señala además el carácter polifónico que adquieren los cantos de los machi cuando se realizan en forma colectiva, es decir con otro machi.

En relación a las danzas señala que está asociada principalmente a la música instrumental. Así también indica que en los bailes de machi y ngillatun está presente la danza del "wirifun kawellu" o galope del caballo y en el ngillatun el "Choike purrun" o baile del avestruz. En

reuniones familiares o ámbitos sociales cotidianos señala el "Kuifichi porun", ejecución que no tiene carácter religioso. Por otro lado, revela algunos toques guerreros de aire marcial que se realizaba frente al cacique o Lonko, el cual denomina como "Marcha de Caupolicán" haciendo alusión a un líder guerrero mapuche. En el contexto de la alianza matrimonial menciona una música de carácter humorístico que denomina "wentekawito", esta es realizada a los novios. Por último, señala como ejecución instrumental el "Amull Püllüen", música de carácter fúnebre. Tanto el Kuifuchi Porun, wentekawito y amull Püllüen señala que era ejecutada por la trutruka-instrumento e viento-. Los demás incluían instrumentos tales como el kultrun, kaskawilla -percusión-, trutruka, kull kull, pinkulwe, lolkiñ, estos últimos todos instrumentos de viento.

En relación a aspectos estrictamente musical, y como fue citado en Pereira Salas (1941), señala una falta de preocupación armónica, pero un gran sentido y variedad rítmico, así como una claridad y belleza en las melodías. Es así que observa sobriedad en las melodías, ajenas a ornamentos y utilización de 4 o 5 notas en muchas canciones, y en algunas inclusive pueden superar la octava. La música instrumental usa con frecuencia los intervalos de tercera. En la música vocal no se sigue necesariamente los intervalos de los instrumentos, pues aparecen frecuentemente los intervalos de cuarta en continuidad con los de tercera y quinta, además de ciertos intervalos intermedios que la notación occidental de la época no podía registrar. Así también, señala la utilización de saltos de séptima u octava sobre todo en las acentuaciones finales ascendentes que la describe como una característica de la música mapuche. En lo rítmico identifica tanto ritmos ternarios como binarios, así como formas sincopadas sobre todo en la música para la danza. Señala una relación íntima entre las inflexiones y acentuaciones de la lengua con las creaciones música mapuche. Así como un libre uso de acentos en las sílabas débiles o ambiguas, modificándolas y afectando su valor prosódico. Estos acentos enfáticos en partes débiles de la palabra las señala como una característica del canto mapuche. Así también, identifica la intercalación de partículas de valor eufónico en la melodía y otras a modo de interjección, que sirven para intensificar el significado de las palabras o modificar algunas palabras vecinas. Al parecer estrategias propias de la oralidad primaria, es decir que no existe escritura solo narrativa.

Después de transcribir un canto mapuche infantil y describir la forma como obtuvo este canto de la boca de una Machi, así como son algunas poesías que las madres les realizan a sus hijos, Isamitt señala que existe en los cantos para los niños una persistencia en los siguientes textos:

"no llores más", "viene el zorro", "el águila", "el kollon", las cuales son las palabras más recurrentes. Describe los cantos para niños como de carácter más animado y graciosos. Una acción puntual era colocar al niño sobre las faldas y realizar "Pürün Pichiche en" o cantos para que el niño, baile sobre las Faldas. Así también menciona que existen otros pürün ül dirigidos a niños más grandes de uno o dos años, estos también lo realizan los padres o los abuelos, tomando a los niños de las manos y haciéndoles que bailes al ritmo del canto y la música. En referencia a las canciones para niños y según la información que este investigador obtuvo de voces de la gente que consultó, existen cantos que son antiguos aprendidos de generación en generación o de otros lugares del territorio mapuche y otros que son creados por la misma gente en el momento. El texto oral de estos cantos es ligero y humorístico, utilizan palabras sin significado, palabras cariñosas, con palabras que señalan que el niño va en un caballito invisible a hacer un viaje, hacia arriba, abajo, al lado al otro lado. Musicalmente este tipo de canto para niños las describe como de dibujo gracioso, movido, de acentuaciones enfáticas. En el caso de los Purrün ül para niños más grandes los señala con expresiones más diversas y de mas marcado buen humor, donde rítmicamente tiene ritmos binarios más que ternarios.

Carlos Isamitt presencia una ceremonias de machi, sobre esto señala algunas apreciaciones musicales presente en ellas, como por ejemplo efectos musicales tanto en lo rítmico, melódico, así como en las intensidades y carácter, donde el Machi, a la potencia en la ejecución del kultrun agrega la del canto. Así también señala que cada una de las acciones sonoras buscan persuadir, alejar, y combatir al mal que afecta al enfermo, así como tranquilizar al paciente con una voz suave y tranquila cuando es necesario. Realizando una descripción detallada de la música que él escucha en el momento de la ceremonia, entre otras cosas señala, por ejemplo: "Los golpes del kultrun cambian de acento y de ritmo, marcando periodos a veces acentuados o debilitados o uniformes. Repentinamente se detiene la percusión, la voz continua sola; luego ambos elementos vuelven a desenvolverse paralelamente". (Isamitt, 1934) Así mismo va relatando en lenguaje musical académico los diferentes cambios de ritmo acento intensidad y carácter que la machi realiza en la ceremonia de sanación. Señala como instrumentos utilizados el Kultrun y el yüullu (cascabel como pulsera). Destaca la presencia en la ceremonia de sanación de los familiares y de vecinos del enfermo que ayudaban a la machi en el proceso de lucha contra el mal, estos eran un componente activo en el rito y un elemento sonoro que caracteriza su participación los gritos que emitían.

A modo de síntesis y a partir de los autores consultados, se comprende que, en este periodo, las apreciaciones sobre la música mapuche se amplian y profundizan. Adquiriéndose con ello un corpus más rico en descripciones musicales y contextos donde se desarrollan. Esto a diferencias con los trabajos de autores anteriores donde se centraban más en conocer la lengua mapuche a través de la recopilación de cantos mapuche entre otros estilos de tradición oral. Sin embargo, al parecer esta profundización estuvo mayormente motivada con el objeto de alimentar los trabajos de arte musical que los compositores de la época desarrollaban y no tanto en la valoración y comprensión de este patrimonio.

### **2.3. La música mapuche que se canta.**

Dado el interés por conocer la lengua mapuche, primero por los misioneros jesuitas y como se verá luego por la orden de los capuchinos, el canto aparece como el primero objeto de estudio y de descripción del patrimonio musical mapuche. Este lógico interés por la lengua mapuche, como ya se señaló, estaba dado por la necesidad evangelizadora, empero ha sido fuente de importantes informaciones para poder aproximarnos a la presencia del canto en la literatura. Si bien es cierto que diversos trabajos anteriores al siglo XX han señalado aspectos referidos a la música que se canta en la cultura mapuche, en este apartado se destacan autores y trabajos relevantes que han abordado de manera más profunda y sistemática el canto a partir de finales del siglo XIX.

#### **2.3.1. Rodolfo Lenz, iniciador de las descripciones sobre el canto mapuche.**

Destaca en este periodo el maestro alemán Dr. Rodolfo Lenz quien llegó a Chile en 1889 contratado por el Gobierno. Este desarrolló una extensa labor científica y pedagógica, siendo precursor además de la lingüística y pionero de los estudios folclóricos en el país, prestando especial atención a las expresiones de la cultura oral. En su texto "Estudios Araucanos" de 1895-1897, entrega antecedentes del contexto sociocultural para el estudio de la lengua mapuche, inspirado en las corrientes folklórica del Siglo XIX, con el cual se pretendía rescatar las costumbres y lengua mapuche que pensábase iban a desaparecer. En dicho trabajo destaca la presencia de varios cantos mapuches escritos en mapudungun que el estudioso recogió en variados sectores del territorio mapuche. Así, por ejemplo, señala en su escrito que los cantos mapuche corren de boca en boca, esto "por estúpidos e insulsos que nos parezcan".

Por otro lado, hace algunas descripciones de situaciones socioculturales y productivas mapuche. Es así que con respecto a la trilla y la presencia del canto señala que esta actividad se hacía entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, donde el cacique o jefe comunitario encargaba a una persona específica la coordinación de esta actividad. En su descripción señala que las personas iban en filas de dos a cuatro, tomadas de la mano. Luego con cuerpo inclinado adelante ejecutan con cada pie dos movimientos, se pone el pie adelante y se retira resbalando con la planta el trigo y luego el otro pie realiza el mismo movimiento, adelantándose paulatinamente. En relación al canto en esta actividad señala:

Al ritmo del paso de la trilla suelen cantar, para divertirse en el trabajo monótono; cada verso se repite varias veces con diferentes entonaciones, levantando i bajando la voz un poco; apenas se puede decir que es canto. En la última de las 5 a 7 repeticiones parece que cortan un poco las últimas sílabas del verso i se suprime la palabra chanchan. (Lenz 1895-1897, pp. 116)

Continúa esta descripción con la incorporación de textos escritos de las canciones en mapudungun, con sus respectivas propuestas de traducciones. Es de destacar que este tipo de canto era alternado entre hombre y mujeres como una especie de canto antifonal y juego sonoro. Lo destacable de esta cita es la forma que describe el autor la práctica musical en este contexto, aunque no excluye el juicio de valor. La repetición del texto con variadas formas melódica rítmicas y la forma de organizar la frase musical en relación al texto, son antecedentes primarios a la hora de estudiar la música desde una perspectiva formal. Sin embargo, el autor está más bien preocupado por el texto de las canciones, que por aspectos estrictamente musicales. Su fijación es por el material poético y lingüístico que estos tienen no así los aspectos estrictamente musicales, a diferencia de los trabajos de Isamitt, Lavin y Allende, como se observó en el apartado anterior. En relación a la forma poética o estructura de los cantos señala:

En cuanto al número de sílabas que entran en un solo verso parece que los araucanos no tienen ninguna norma fija; el límite natural será probablemente dado por el canto. Supongo que primitivamente el verso no comprende más sílabas que las que pueden cantarse con una sola emisión del aliento... En el canto se notaba claramente el ritmo, que en la mayor parte de los versos es trocaico, sin escluir el iámbico (sic). (Lenz 1895-1897, pp. 387- 388)

En el capítulo X de sus "Estudios Araucanos", brinda una panorámica sin precedentes con

respecto a los diferentes tipos de cantos en la cultura mapuche: Cantos de Amor, Cantos guerreros, Cantos épicos, Cantos de Machi, entre otros. Esta magnífica colección para la época no estaba exenta de comentarios musicales o de la construcción del texto en el momento del canto. Es así que menciona algunas características del texto en relación al canto (Lenz 1895-1897, pp.386-388:

- Relaciona que el canto mapuche corresponde a las primeras formas de expresión de los pueblos antiguos donde el canto y poesía son una misma cosa.
- Es capaz de reconocer que todo aquello que es característico en la lengua castellana en relación a la construcción de los versos en el canto mapuche no se establece.
- Producto de la metodología utilizada para recopilar los cantos, la repetición constante del canto por parte del informante, establece como algo característico que en el canto mapuche se repiten los versos, sobre todo cuando se cantan en grupos o coro como él denomina.
- Identifica que el número de sílabas en el canto mapuche no tiene ninguna norma fija y que el límite está dado por la extensión del canto. Conjeturando que: "... primitivamente el verso no comprende más sílabas que las que pueden cantarse con una sola emisión del aliento".
- Identifica claramente el ritmo del canto señalando que en su mayor parte los versos son troqueos, sin excluir el yámbico.
- Señala que es característico el uso de vocativos. La palabra más conocida es "anai", lo usan tanto hombres como mujeres y para este autor su significado es vago.
- Los cantos siempre están dirigidos a una persona determinada y que incluso se señala su nombre.
- Los cantos tienen un carácter individual, es decir expresa los sentimientos de una sola persona, esto hace que se conserve en la memoria el nombre de los autores, y que no exista un canto en coro o de varias personas haciendo unísono.
- Un dato interesante es que Lenz señala un canto (Canto del Puelmapu) que tiene directa relación con un cuento o epew. Este dato puede ser la primera información que se establece entre dos estilos comunicativos orales mapuche. (op cit., pp. 411)

Por otro lado, Lenz realiza afirmaciones con respecto a la relación canto y alcohol, confirmando el prejuicio instalado desde siglos, sobre la idea que el mapuche hace uso de las borracheras para hacer expresión de su musicalidad. Esto lo señala como antecedentes que sus propios

informantes le realizaban. Lo destacable es que señala al canto como una actividad musical cuando se comparte socialmente, no así en el seno familiar, en el cual se destacan los cuentos como estilo comunicativo mapuche recurrente.

Un juicio estético que este autor señala y que demuestra la imagen del canto mapuche para las personas de una cultura musical distinta lo refiere señalando: "la modulación suave i algo monótona de todos los cantos que he oído, aún de los que tratan asuntos alegres me ha hecho una impresión de cierta tristeza moderada." (Lenz, 1895-1897, p. 389)

En relación a los instrumentos musicales mapuche señala que las canciones no tienen acompañamiento instrumental a excepción las canciones usadas en el machitun y ngillatun que se acompañan con kultrun -rali kultrun-. Por otro lado, establece que en los bailes se usa un tambor hecho de tronco hueco y con parche doble y que también se acompaña con lolkin- especie de corno vegetal de aspiración.

El lolkin y según su relato, se hace con una especie vegetal de cardo, llamado t'olt'ó, donde se elige uno bien seco de 1 metro a 1.30 metro. A este se sacan las hojas laterales y en la punta se coloca una boquilla de pinaka, especie de caña dura, de unos 6 cm de largo y uno 7mm de diámetro. En la punta gruesa del t'olt'ó se coloca un cuerno de vaca que sirve como bocina amplificadora. El sonido de este instrumento se obtiene aspirando, el cual no es muy fuerte siendo interpretado en estas melodías alegres y vivas. Señala también este autor que con el mismo t'olt'ó se hace el clarín:

El tallo debe ser más grueso para que se pueda colocar la boquilla más gruesa (de centímetro i medio de diámetro más o menos) i cortada por una sola sesgadura. Este instrumento, que se coloca un poco a un lado apretando la punta con el pulgar de la mano derecha contra el ángulo derecho de los labios que entran un poco en la abertura de la boquilla, se toca soplando. El sonido producido es muy fuerte i sonoro, i casi igual al de la corneta que usan los soldados. (Lenz, 1895-1897. p.390)

Establece Lenz que el toque del lolkin y t'olt'ó clarín son distintos, el último más marcial y fuerte, como corneta militar, el otro más suave y que acompañan alegremente las danzas. Por último, en la descripción de estos instrumentos musicales mapuche señala que la trutruka, instrumento más conocido en aquella época, se diferencia del t'olt'ó clarín solo por que se utiliza coliwé en su



fabricación, aunque no se especifica si ambas son aspiradas o no, para producir el sonido.

### **2.3.2. Félix De Augusta y Sigifredo Fraunhäusl. Capuchinos que describen el canto mapuche**

Hacia finales del siglo XIX la evangelización de la región de la Araucanía fue confiada a los misioneros capuchinos alemanes. Estos debieron llevar a cabo dicha empresa en un tiempo de grandes problemas sociales, derivados de la ocupación del territorio mapuche por parte del estado chileno en la llamada "Pacificación de la Araucanía". Fue así que se estableció la radicación de los mapuche en estrechos territorios agrícolas, entregándose paulatinamente Títulos de Merced a las comunidades entre los años 1884 hasta 1929, generando continuos abusos de colonos y terratenientes sobre las reducciones recién formadas.

Fue en este contexto que el conocimiento de la lengua mapuche fue fundamental para poder llevar a cabo la labor misionera comenzada en el siglo XVII por los jesuitas. Los sacerdotes capuchinos Ernesto Wilhem de Moesbach, Félix José de Augusta se empeñaron en ello y dio como resultado la "Gramática Araucana" (1903) y las "Lecturas Araucanas" (1910/1934). En este último el padre De Augusta, en conjunto con el párroco Sigifredo de Fraunhäusl, recopilaron una gran cantidad de material lingüístico y etnográfico complementando el trabajo que realizó Rodolfo Lenz.

Félix de Augusta destaca por sus descripciones en torno a las creencias y costumbres mapuche, así como especial dedicación a la recolección de la música y las prácticas sociales asociadas a ellas. Un elemento a destacar es que muchos de los autores de esta época, entre ellos de Augusta, plantean la ineludible desaparición de la cultura mapuche, su lengua y su sistema de creencias, por eso su afán de guardar y recopilar sus costumbres y materiales lingüísticos. Se debe destacar que al igual que Rodolfo Lenz, Augusta identifica tanto a sus informantes como los lugares donde recopila los relatos y materiales orales.

Ya en la introducción de su Libro "Lecturas Araucanas" menciona algunas características de las canciones y los textos mapuche señalando el carácter improvisador del que interpreta la canción, el siguiente párrafo en relación a la forma como recogió las piezas, canciones o textos orales.

Sus compositores no hacían un borrador, que después hubiesen repasado, sino que las improvisaban al dictarlas sin haber tenido de ordinario lugar para meditar previamente sobre la materia de la materia que trataban." (De Augusta y de Fraunhäeusl, 1910/1934, p. III).

En la cuarta parte de este libro, De Augusta presenta una serie de 25 cantos escritos en mapudungun con su respectiva traducción. A las canciones que recopila las refiere como Ül y tratan temáticas de diversas índoles, amorosas, familiares, de viajes, históricas etc. Así también sugiere palabras para referirse al canto, como, por ejemplo, Nollin la cual es referenciada como canto o Ngëneülün aunque sin traducción la refiere a una canción. (op cit, p.163)

No incorpora partitura de los cantos y solo queda la posibilidad de encontrar los registros fonográficos, que según señala, registró en algún momento en su trabajo de recopilación. Sin embargo, en un texto denominado "Zehn Araukanerlieder" entrega una serie de cantos transcritos a notación musical occidental.

Por su parte el padre Sigifredo, en el mismo texto de "Lecturas Araucanas" recopila una serie de canciones, 177 en total, entregando antecedentes interesantes de mencionar. Como una característica general señala que "coro de cantores no hay entre los indígenas, todo canto es ejecutado por una sola persona." (op, cit, p. 274), esto coincide por lo señalado por anteriores autores. Es decir, no existe entre los mapuche la idea canto grupal y estos que él describe siempre son cantados por una sola persona. Por otro lado, en este texto ya se identifica claramente la denominación "ül" para señalar a la canción mapuche y el término "ülkantun" como término cercano al canto. Añade además los siguientes términos relacionados con la música: Melodía, ñëñun, en la costa, Wënën; formando frases como: ñëñüülñen, o ñënüülkantun, la melodía de la canción; ñëñüülñei ti ülkantun: la canción tiene una melodía. (op cit. p. 270)

En una primera parte señala características específicas del texto en el canto que deben ser comentadas:

Los indígenas distinguen de ordinario fácilmente el texto de una canción araucana que se les lee, de otro no poético. Preguntados en que se nota, esta diferencia, dan a entender que en el argumento y en la forma de la dicción, sin más explicaciones. (op cit. p. 269)

Lo que es verso en la poesía indígena solo se conoce en el canto por la inflexión de la melodía, y entonces se nota también que el texto cantado muchas veces no equivale al cantado, figurando en el último no pocas repeticiones, a veces algo cambiadas, y partículas e interjecciones que faltan en el primero". (op cit. p. 269)

Lo anterior da cuenta que canto y poesía están muy cercanos en la apreciación de este autor y que existen ciertos elementos formales, más allá del texto, que identifican el canto mapuche, aunque estos no son abordados de manera específica. Así también señala que para alguien que no sea mapuche, sin práctica del canto, pero que haya oído o leído muchas canciones también es capaz de diferenciar un texto argumentativo de uno poético. Dando cuenta de una lógica distinta de construcción literaria en los textos señala: "No se manifiesta ley alguna de versificación: no hay simetría en el número de las sílabas de que se componen los versos, ni un ritmo bien pronunciado e uniforme." (op cit. p. 269) Es decir identifica la particular forma improvisativa y de libertad en la creación del texto, lo da a suponer determina la frase melódica rítmica de la canción. Esta idea la corrobora señalando que "en general no garantizamos que las palabras que hemos reunido en un verso, compongan siempre el verso ideado por el poeta"(op cit. p.269), esto en referencia a las características de la oralidad y la constante reinvención o improvisación del texto.

Señala además la relación poesía y canto, así como los recursos que utiliza el intérprete para la creación del texto del canto en un Ül. Por ejemplo, identifica el uso de "Repeticiones algo cambiadas", y "partículas e interjecciones" en la interpretación del canto que resultan ser recursos de creación musical en la construcción del discurso musical mapuche. En relación a la rítmica y acentuación de los versos:

[el ritmo] ... "se funda en el compás de la canción. Con las partes acentuadas del respectivo compás han de concurrir siempre las sílabas acentuadas o graves del texto, pudiendo su duración comprender una o más partes del compás". (op cit. p. 269)

Al respecto el autor señala que la acentuación de la palabra en el verso debe coincidir con la del compás pudiéndose concluir, que observó pasajes melódico- rítmicos melismáticos y silábicos en la interpretación del canto mapuche.

Al comparar las letras de dos versiones de una misma canción, en las páginas, 285, 286 del texto

citado, se deduce la siguiente metodología: Canto de la canción por parte del intérprete, dictado de la canción por parte del intérprete y luego o paralelamente su traducción -primera versión- luego una segunda versión que es grabada en fonógrafo, reproducida, escrita y traducida por informante. Gracias a la metodología de la reproducción fonográfica, incipiente en aquellos tiempos, el Padre Sigifredo pudo plantear algunas apreciaciones en relación a la acentuación de las palabras, señalando que existen palabras acentuadas, débiles y ambiguas. Entrega una serie de ejemplo donde se cambia el acento a la palabra para hacerlo calzar con el compás. Esto puede ser considerado como un aporte en la elaboración del texto de un canto mapuche, entregando un abanico de posibilidades que un intérprete debe dominar, siendo este un código lingüístico cultural importante a considerar.

Por otro lado, nos señala que el ritmo de una canción no se puede conocer sino oyéndole cantar a la persona y la métrica del verso solo es apreciable después de separar la poesía del canto. Al aparecer, y según este autor, la calidad poética del canto mapuche radica en el conocimiento profundo de las costumbres mapuche y un acabado conocimiento del idioma, así como las lógicas formales de construcción rítmica melódica.

El padre Sigisfredo nos entrega una clasificación y definición de los cantos mapuches señalando los siguientes:

- Elegías: las cuales son canciones donde se demuestran los afectos y sus temáticas son de lamentación, las subclasifica en : Llaméken (-kan) la interpretan mujeres y ñénéuülün interpretadas por hombres
- Canciones de Machi o machi ül: Canciones que interpreta la/el machi y tratan sobre aspectos de la sanación y religiosos del mundo mapuche.
- Canciones de Máscaras<sup>15</sup>: son utilizadas en las fiestas, por ejemplo cuando se inaugura una casa, entre éstas señala: Kollon ül, Kawin ül, Kona ül. Varias de estas aludían a la guerra.
- Canciones del juego de la Chueca; Paliwe ül,
- Canciones de Trilla: Ñuiñ ül
- Canciones del Juego de Habas Awarkudewe ül

Si bien es cierto las principales clasificaciones son las anteriores, añade dos tipos de cantos más:

---

<sup>15</sup> Son señaladas por canciones de máscaras pues el Kollon es un personajes que en estos contextos utiliza una máscara que puede ser de madera.

una "Canción de Pajareros", Ngawiwe ül, persona que cuida las siembras de los pájaros y un "Ngillatun de un pescador", especie de canto rogativa que se realiza en la zona costera. Quisiera destacar una canción única por estar señalada como para acompañar el toque del trompe o "trompetúpeyüm ül", que podría ser el ejemplo de canción con alternancia de instrumento (op cit. p. 279). Este tipo de canción no ha sido comentado por ningún otro autor anterior.

Con el fin de puntualizar algunas ideas que nos aporta este autor sobre el canto mapuche me referiré a los comentarios que este realiza en relación a tres tipos de canciones: Elegías, Canción de Machi, y Canción de la Trilla.

En el caso del canto denominado "Elegías" los cuales son un total de 70 canciones llamadas llamakan y ñënéuülün, un aspecto a destacar es que las canciones recogidas en su gran mayoría son entregadas por varones, quizás dado por razones culturales propias mapuche, ya que el contacto primero lo establecía el varón. Sin embargo, no son menores el número de canciones referidas por mujeres. En relación a lo anterior es posible observar que varias canciones están hechas a modo de diálogo entre hombre y mujer. Según lo observado en este texto es común que existan canciones que se cantan y pertenecen a otro autor. Lo que cambia quizá es que el nuevo interprete lo hace con variaciones según su gusto destreza o recuerdo, aunque se mantiene la idea general o melódica o poética.

En el caso del "llamekan" son cantos que realiza la mujer en momentos de labores cotidianas en casa, como la molienda del trigo. Tienen un contenido literario de lamento y sirven para no sentir el peso o agobio del trabajo. Según le informa Domingo Wenuñanco, uno de los informantes..."Todos los llamekan se cantan con la misma melodía, la cual se repite cada dos versos." (op cit. 272), esta información ya nos entrega una idea de que en el canto mapuche existe un estilo de canto con un tipo de melodía a la cual se le cambia el texto o contenido según la necesidad.

Por otro lado, ñënéuülün son canciones elegíacas interpretada por hombres, "su melodía es diferente para cada canción y rica en variaciones y ornamentos musicales". (op cit. p. 272). A diferencia con la anterior señala la variedad e improvisación tanto en el texto como en la melodía. Las temáticas de estas canciones interpretadas por varones, en general y según señala este autor, tratan de amor, viajes, cariño a los caballos, amor a la tierra y a los parientes.

Textualmente señala "A veces nace la inspiración poética del color del caballo, otras veces de paisaje pintoresco que recorrerán huyendo, otras veces de algún rasgo cómico o raro." (op cit. p. 272). Si bien es cierto que en las páginas siguientes de este importante trabajo entrega una acabada descripción de los diversos cantos que recopiló, las menciones musicales son vagas o inexistentes, refiriéndose principalmente al aspecto poético, literario de las canciones.

El canto es inseparable en la práctica música de la/el machi, aspecto digno de destacar en cuanto a la trascendencia sublime de comunicación del mundo espiritual en el rol de esta autoridad religiosa. En relación a la temática de las canciones de machi o machi ñl, señala que estas: "tiene por argumento saludar al enfermo, expresarle el pésame, ponerse a sus órdenes" (op cit. p. 304), entre otras temáticas. Es así que se encuentran cantos que se refieren a:

- Como sí las cantase el propio enfermo, el cual le pide su auxilio al Machi.
- El /la machi promete traer remedios al enfermo de la cascada, del volcán etc.
- Se indica la causa de la enfermedad, la cual se atribuye a varios tipos de wekufü o espíritu maligno - del torbellino, del este, del norte-, alwe Wekufü, -alma del muerto- alwe pëllomeñ -mosco azul, en que se convierten algunos muertos- o witran Alwe.
- Otras tiene por argumento la disposición de la machi para hacer eficaz su función.
- Otras se cantan o tiene por argumento la mejoría para felicitarlo y alentarlos llamados konaq ñl, las cuales se señalan como canciones "de alto vuelo poético, cosa elevada, sublime que no tiene comparación" (p.304).

Como se puede observar las canciones de machi tienen el claro fin de sanar a la persona recurriendo a variadas temáticas e intenciones para lograr este fin.

Por último, se destaca un tipo de canto que se realiza en actividades colectivas agrícolas: El Ñuwiñ ñl o canciones de trillar. Se describe que estos cantos los hacían cuando "cortaban las espigas, las amontonaban, y en la noche al son de la caja, bailaban sobre las espigas, extendidas por el suelo afuera o dentro de la casa, cuando era espaciosa, tomándose por la mano siempre un hombre y una mujer." (op cit. p. 337) este tipo de canto es referido con anterioridad por otros autores, por ejemplo, Lenz.

### **2.3.3. Tomas Guevara. Un pedagogo que se aproxima al patrimonio musical mapuche.**

Ya hacia finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX destaca el profesor normalista y rector del Liceo de Temuco, Tomas Guevara. Dos textos tienen especial relevancia en relación a la música que se canta en el pueblo mapuche, así como los instrumentos musicales presentes en aquella época, "Historia de la civilización de la Araucanía" (1898) y "Folklore Araucano" (1911). Se puede considerar a este autor como uno de los iniciadores de las investigaciones etnográficas en relación al pueblo mapuche. Sin embargo, prevalece en su trabajo la idea predominante de la época que considera a los mapuche personas de inferioridad intelectual los cuales debían avanzar hacia el progreso para obtener bienestar social y moral.

Así se ve reflejado en las siguientes afirmaciones en relación a las manifestaciones sonoras del pueblo mapuche en el texto "Historia de la civilización de la Araucanía" (1898):

La carencia de imaginación, carácter de su inteligencia incompleta, lo imposibilita de igual manera para la música. Su canto es triste como su carácter mismo; monótono, sin variación sensible ni melodía alguna: todas sus producciones están cortadas por el mismo estilo (Guevara, 1898, p. 280)

Una música tan pobre, se concibe que concuerde con instrumentos mui sencillos i destemplados, ninguno de cuerdas... (op cit. p.282)

Este texto señala ideas que los sonidos mapuche son lúgubres quejas de un pueblo perseguido, aniquilado y miserable, donde parecen haberse quedado estacionados en el tiempo, denostando un supuesto primitivismo de su música.

Guevara también menciona y describe los siguientes instrumentos: cultrun o rali cultrun, caquel cultrun, pivillca, trutruka, lolkin, cullcull, quinqucachue, pincuihue, palkin, huada, cada cada, clarin, troltro clarin, instrumentos que abarcan aerófonos y membranófonos e idófonos. En relación a la presencia de la música en las diversas situaciones sociales, destaca entre ellas las danzas del Choike Purrun y el tregül purrun, las cuales son utilizadas en contextos religiosos. Y en el contexto no religioso identifica la danza del ñiwin purrun que se realiza en la trilla, ya descrita en Augusta (1934), así como otras danzas en contextos sociales cotidianos.

En relación a la música instrumental señala. "...se halla en una escala un tanto superior a los cantos. Con todo, predomina en ella la tristeza i la monotonía, pues no sale de un círculo reducido de notas invariables, que al fin causa cierto disgusto" (pp.288) Sin considerar el juicio de menosprecio es necesario destacar la identificación de un aspecto formal de construcción melódica de un número reducido de sonidos.

Se debe destacar que en este texto incorpora la transcripción en partituras de notación occidental como registro de la música mapuche de aquella época.

Por otro lado, en el libro "Folklore Araucano" (1911) obra de carácter general, el autor aborda diversas temáticas del pueblo mapuche, entre ellas se pueden establecer variados aspectos sobre la música que se canta en el pueblo Mapuche. Este trabajo destaca además por ser uno de los primeros trabajos en que una persona de origen mapuche participa en la escritura y construcción del conocimiento de su propia cultura fuera de los ámbitos comunitarios mapuche. Es así que contó con la colaboración de Manuel Manquilef, profesor normalista del sector de Maquehue en la Araucanía, al cual le debe el autor la recopilación variados cantos.

En relación a la música que se canta se destaca la mención a una particularidad que no fue observada en trabajos anteriores. Esto se refiere a que el mapuche es señalado como un destacado onomatopeyista. Esto en especial en la práctica oral de los cuentos o epew, "durante el cual jesticula e imita el grito de los animales para hacer más sensible su acción buena o mala con respecto al hombre" (Guevara, 1911, p.8). Así señala el sonido del zorro, el grito de la perdiz, y de otras aves, así como el silbar de la serpiente. Con este recurso sonoro se cautiva la atención de las personas y los niños "los enternecen, atemorizan o alegran hasta hacerlos estallar en estrepitosas carcajadas" (op cit. p.8)

Identifica que los cantos se denominan ül y la acción de cantar ülkantun, y las personas que cantan son ülkantufe, destacando el carácter de improvisadores de estos. En esta obra hay alrededor de 42 cantos, esto determinado por los títulos de los mismo, sin transcripción a notación occidental solo registrando los textos los cuales, en general, son cantos breves. Las temáticas de estos son variadas: cantos a lonko, cacique, y guerreros. Cantos amorosos, de cortejo, los cuales son los más numerosos. Cantos de brindis, de desdicha, cantos de machi. Así también entrega un canto de trafkiñ, al cual señala como aquel canto que se le realiza a aquel



que se le hace el intercambio de un producto, y con el cual se tiene una buena amistad o parentesco. Esto denota la gran utilidad del canto para el establecimiento de relaciones sociales en aspectos productivos o económicos.

Al respecto de dos aves, Choike y tregül, representadas dentro de las actividades musicales de danza mapuche, señala que el choike o avestruz es de importancia por la alimentación que en un tiempo determinado este animal dio a las personas, esto a la par con el weke y el guanaco, dos tipos de camélidos de la región. El tregül, o treile, ave típica de la zona, es respetado por la vigilancia que este les brindaba a las familias mapuche, ya que les prevenía de sorpresas nocturnas. Por otro lado, clasifica los cantos en:

- Cantos de carácter bélico, episódicos o históricos, de guerras o malones, o que tratan sobre la vida de algún luchador. Estos últimos suelen acompañarse alternadamente con trutruka.
- Cantos de amor que denomina Ayün ül o dakelchi ül. Señala que estos cantos son los más comunes, de temática "erótica", donde se galantea o enamora por medio de este.
- Los cantos elegiacos, donde la temática son sobre la pobreza, la muerte de algún pariente, la viudez, el no tener hijos o cualquier asunto triste.
- Cantos que tratan sobre enfermedades y de funerales, a los que denomino como Kutrankelchi ül.
- Cantos Elegías nombrados al igual que De Augusta (1934), cantadas por Mujeres.
- Cantos brindar la amistad o Llaupeyün chi ül.
- Cantos de amistad que se realizan preferentemente cuando se hace trafkin o trueque.
- Cantos religiosos dirigidos a Ngenchen o Dios.
- Según este autor se suelen dar nombres más especiales a los cantos como Machi ül, Kawin ül, Paliwe ül.

En relación a la versificación en el canto mapuche señala que no existe verso propiamente tal, resultando estos de extensión variada, donde se utilizan diversos recursos de acentuación muy cercanos a la prosa. La rítmica del verso es de ordinario yámbico, sílaba breve y luego una larga. Por otro lado, señala que en la época que él observa el canto mapuche, no se realizan bailes en las fiestas o reuniones sociales cotidianas, esto a diferencia en lo descrito por los cronistas del siglo XVI, por ejemplo, Núñez de Pineda en 1673.

Por último, otro aspecto a destacar es que Guevara es uno de los pocos autores que hace mención a la forma de transmisión del patrimonio musical en el pueblo mapuche. Señala que es el padre o el abuelo los que enseñan a cantar a las generaciones jóvenes, estos imitan el canto y aprenden de memoria el texto de la canción y el contexto social donde desarrollan la habilidad del canto es en las fiestas o ceremonias religiosas.

#### **2.3.4. Manuel Manquilef y la música que se canta en los juegos.**

Como se mencionó anteriormente Manuel Manquilef destaca como la primera persona de origen mapuche que realiza descripciones sobre el patrimonio musical propiamente tal. Influenciado por las corrientes folklóricas, a través de su mentor Tomás Guevara, legó importantes antecedentes sobre el canto mapuche, destacando algunos de estos que se realizan en el marco de actividades sociales recreativas. En su texto "Comentarios del Pueblo Mapuche, juegos ejercicios y Bailes" (1914), entrega una serie de importantes informaciones al respecto del canto en los juegos, incluyendo además descripciones sobre la danza en el pueblo mapuche. En relación a los juegos Manquilef señala que estos tenían el objeto de iniciar a los niños en las ocupaciones para su vida adulta. Es así que describe una serie de juegos domésticos a los cuales clasifica en dos grandes grupos: instructivos y educativos.

Dentro de los juegos domésticos instructivos identifica el Allimllim. Este es el juego de las piedras, también conocido como la Pallalla, que consiste en competir en parejas lanzando 6 piedras con una mano, para luego recogerlas paulatinamente lanzando una sola piedra al aire y con gran destreza recoger las que van quedando en el suelo. Es en este contexto que se realiza un tipo de canto, mencionando solo características sobre la temática, donde el hombre manifiesta que, así como es un gran jugador en aunar las piedras puede también aunar corazones. Aunque no describe algún otro canto en el marco de los juegos domésticos da entender que se utiliza el canto para celebrar el triunfo en los diferentes juegos que se practican.

Por otro lado, en el marco de los juegos de carácter más físicos y de adultos señala, por ejemplo, Pilmantun o juego de pelota con la mano. En este al finalizar se desarrollan un baile y canto del último jugador que ha ganado en la competencia. El canto aquí cumple la función de desafiar al contrincante para realizar el juego en otra ocasión quizás como una posible revancha.

### 2.3.5. Aproximaciones al canto mapuche en la actualidad.

Luego de los estudios y descripciones del canto mapuche de varios autores en la primera mitad del siglo XX, donde el canto mapuche ha sido estudiado preferentemente en tanto la producción verbal incorporando algunas descripciones de su versificación así como propuestas de clasificación en relación a su temática, desde la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI destacan la labor de varios autores que a continuación se señalan.

Uno de los trabajos de destaque es el realizado por el Antropólogo Rodolfo Casamiquela en conjunto con Etnomusicólogo Ramón Pelinski, ambos de Nacionalidad Argentina. En su texto del año 1966 denominado "Músicas de canciones totémicas y populares y Danzas Araucanas" Realizan una serie de aportes en relación del conocimiento y comprensión del Patrimonio Musical Mapuche. En este caso Casamiquela destacó el carácter totémico y de linaje de los cantos sagrados, tayül y Kümpeñ interpretados por las mujeres en el Nguillatun o Kamarikun, ceremonias religiosas mapuche. En el caso particular de este trabajo entrega una serie de transcripciones musicales, realizadas por Ramón Pelinski, aunque no se realiza un análisis musical de dichos cantos.

Más adelante, en otro texto el mismo Autor (Casamiquela 2007, p. 118) señala que ül es término que identifica el canto por excelencia y aún más el canto sagrado como el tayül y Kümpeñ, sin embargo, ülkantun lo refiere como el canto profano, popular, el canto menor.



Fuente: extraído de Casamiquela 1966.

Imagen 3. Extracto de Tayül transcrito por Ramon Pelinski

Así también la antropóloga y etnomusicóloga Carol Robertson de Carbo (1975) profundiza en el

canto religioso denominado Tayül en el sector argentino del territorio Mapuche. Está lo sitúa como una forma de organización de la vida mapuche en este sector territorial mapuche en su tesis doctoral de la Universidad de Indiana en EE.UU. Se debe destacar en este trabajo las innumerables transcripciones de diversos tayül estudiados por esta autora agrandes rasgos se observa la rítmica ternaria y binaria de los diferentes cantos transcritos, así como los contornos melódicos de grado conjunto y saltos de tercera cuarta y quinta, así como glissando en los finales de las frases musicales, siendo las temáticas de sus textos, referidas a diversos aspectos del mundo natural y religiosos mapuche.



Fuente: extraído de Roberson 1975, p. 26

**Imagen 4. Wenu Tayil de Martina Ancatruz de Zaina Yehua, Neuquen, Argentina.**

Deseo destacar además el relato realizado por una de las colaboradoras de esta investigadora Carolina Millaipi de Neuquen en Argentina:

...el ñl es una cosa, el tayil es otra cosa. No se puede decir el uno con el otro. Si me usted me pide que le diga como es igual o cómo hay diferencia, no le puedo dar constesta. S, le saca palabra y lo deja así con la tonada nomás, el winka lo va oír igualito, porque no sabe. Yo sé cuál es tayil, cual es ñl, porque me lo enseñó la abuela. Puede ser palabra puede se nota. Todo es distinto. (Robertson, 1975, p. 31)

Lo destacable de este relato es la diferencia que se establece entre dos tipos de canto Ñl y Tayil, que a oídos inexperto puede resultar similar, pero para el mapuche es notoriamente diferente. Así también el mecanismo de transmisión del conocimiento musical que es a través de la transmisión de una persona adulta y que al parecer es adquirida en la infancia.

Para continuar se debe mencionar el trabajo realizado por Ana María Oyarce y Ernesto González

el año 1986. En este trabajo a partir de una investigación en Lumaco en la región de la araucanía, realizan un análisis de un canto mapuche llamado Kallfulikan, desde el punto de vista etnográfico- función social-, musical - aspectos formales tonales rítmicos y métricos - y literario- aspectos de contenido- que se realiza en el contexto del palin, juego colectivo ritual tradicional mapuche. Este es uno de los primeros trabajos específicos en relación al canto mapuche en el sentido que aborda un tipo de canto además de una aproximación científica y diversa sobre este tipo de canto. Es así que es señalado este canto dentro de la clasificación de los Palife ül, ya citado por otros autores anteriores (Augusta, Lenz), el cual rememora a un antiguo jugador de palin y que se convoca para que entregue las habilidades para ganar el juego.

Desde el punto de vista musical es señalado como de organización formal simple basado en la repetición que tiene secciones suspensivas con perfil melódico descendente y que reposa en un eje tonal conclusivo, donde su base tonal es el arpeggio mayor o de configuración trifónica de entonación atemperada fluctuante. Desde el punto de vista rítmico es señalado como binario de subdivisión ternaria con metro yámbico, siendo realizado el canto de forma unísono coral relativa.



Fuente: extraído de Oyarce y González 1986

**Imagen 5. Extracto de transcripción de canto a Kallfulikan, Realizado por Oyarce y González 1986**

En esta misma dirección, en el sentido de analizar y dar cuenta de un canto mapuche en particular, encontramos un trabajo de Helmut Schindler antropólogo de origen alemán. Un elemento diferenciador con el trabajo de Oyarce y González (1986) lo radica en el hecho que no se preocupa de las características musicales si no más bien en resaltar elementos lingüísticos y culturales presentes en el canto. En artículo en cuestión es titulado "Una Canción mapuche de Carlos Painenao para año nuevo" del año 2004. Es así que después de realizar una aproximación al canto mapuche desde el punto de vista de los diversos estudios sobre el canto en Chile y Argentina realiza un análisis sobre los elementos del texto del canto en concordancia con

aspectos culturales mapuche. Lo destacable de este trabajo dice relación a la descripción etnográfica de cómo fue obtenido el canto y lo significativo de este en la vida de don Carlos Painenao intérprete de dicho canto. Así también entrega una traducción y explicación al texto y en parte siguiendo la línea del trabajo de Painequeo (2000) en relación a los elementos lingüísticos presentes en este, pero no desde la mirada lingüística si no más bien antropológica que busca entender el trasfondo cultural de dicho canto. Es así que autor logra evidenciar elementos del ser mapuche que se manifiestan en el canto en tanto experiencias de vida y manifestación del sistema de creencia y vida mapuche.

En relación a la labor investigativa del Profesor Héctor Painequeo investigador y lingüista de origen mapuche, este desarrolla un gran trabajo para dilucidar las formas de construcción del canto mapuche del sector costero de la Araucanía, en tanto las fórmulas orales que se utilizan. Para este autor el ül o canto es una de las formas discursivas en la cultura mapuche. A partir de su trabajo se entiende que el canto mapuche tiene como estrategia para su realización diversas fórmulas lingüísticas orales y que se relaciona directamente con los mecanismos para la mantención del conocimiento y saberes mapuche. Básicamente es a través de mecanismos nemotécnicos, como la repetición, se permite la mantención del conocimiento, saberes, historia social y familiar o relatos fundantes mapuche.

Es así que en su labor identifica ciertos componentes formales que caracterizan la composición del canto, así como elementos no verbales que le constituyen y que lo hacen ser culturalmente atractivo. A través de la segmentación artificial del canto pudo observar de manera objetiva los elementos constitutivos del canto, sus características, su funcionamiento y el sentido que se le atribuye. A través del análisis métrico del canto identificó la composición silábica y métrica, su estructura y frecuencia de uso reconociendo el patrón métrico de manera incipiente, elementos no abordados en trabajos anteriores. Por otro lado, identificó una serie de fórmulas repetitivas que se utilizan en la construcción del canto que ayudan a dar cuenta del significado de los mismos, donde el dominio y empleo de dichas fórmulas son fundamentales para su realización los cuales responden a fenómenos nemotécnicos orales. Así también que en el análisis temático y semántico del canto permite entender que la persona que canta interactúa no solo con el mundo concreto, si no que también con el mundo sobrenatural perteneciente al sistema de creencias mapuche. En definitiva, el trabajo realizado por este investigador demuestra que el canto mapuche está basado, en cuanto a su composición, en técnicas propias la oralidad. La

diferencia entre el mundo escrito y el oral en la composición es que "el elemento construccional fundamental del cantor es la fórmula o la palabra". (Painequeo, 2012, p.208)

El profesor Painequeo, propone en relación al ùl o las formas orales mapuche que llevan melodía, la siguiente clasificación:

- a) Feyentun düngün ùl. Cantos que se encuentran en el marco de las creencias religiosas: machi ùl (canto de diagnóstico o curación), tayul ùl (canto de invocación), müthumadtun ùl (canto de invocación para enfermos), amulpülhün ùl (canto funerario).
- b) Aukantun düngün ùl. Cantos que se relacionan con el deporte o algún tipo de juego o acción lúdica: Awar kuden ùl (canto del juego de habas), palin ùl (canto del juego de chueca), pürün palín ùl (canto del juego de chueca con música y baile), kolhong ùl (canto del payaso que busca entretener a los asistentes en algún evento deportivo, principalmente el palín).
- c) Küdawün düngün ùl. Canto que se relaciona con las labores propias de la vida de los mapuches: rukan ùl (canto de construcción de una casa), ñüwün ùl (canto en la actividad de desgranar cereales), sumpalh ùl (cantos en que se invoca al ser sobrenatural del agua), llamekan ùl (canto para mitigar el cansancio durante la molienda del trigo tostado).
- d) Ayekan düngün ùl Canto relacionado al ámbito recreativo ya sea este en el hogar o en las reuniones públicas: ayekan ùl (canto que provoca risa), nüwa ùl (canto del dicharachero), wedwed ùl (canto del travieso).
- e) Poyewün düngün ùl. Canto para expresar afecto al prójimo: a un familiar, a un amigo, o de relaciones amorosas entre parejas: poyewün ùl (canto de amor fraterno), düngul domolün ùl (canto de amor de pareja, generalmente de un hombre a una mujer), nhampülhkan ùl (canto de la esposa cuyo marido se encuentra lejos de la tierra natal).
- f) Canto en donde se expresa fundamentalmente el modo de vida que el mismo hombre lleva en la tierra en donde vive: rakiduamün ùl (canto del pensamiento sobre la vida, sobre el pasado, sobre el presente), faliluwün ùl (canto del valer en que la persona se valora a sí misma ya sea a través de algún bien material ya sea por su caballo, su montura, por los animales que posee, o debido a razones familiares como ser hijos, esposa, etc.).

En esa misma dirección existen otros trabajos que abordan esta temática, pero tomando como base el trabajo de autor antes señalado. Es así que son mencionados también otros tipos de canto en las fuentes documentales en esta época (Caniguan & Villarroel, 2011). Es el caso del canto donde se relatan historias de los antepasados, y sus hazañas importantes, haciendo alusión a la memoria histórica mapuche y aquellos cantos que sirven para dar consejos a las futuras generaciones o ngülam düngün ül. Por otro lado, una descripción sucinta de los tipos de cantos que existen en la cultura mapuche, lo señalan Pilquil y Baeza (2011): Cantos a los ancestros, amorosos, vivenciales, a la tierra, a la gente o la identidad mapuche, de viajes, rememoraciones, al lugar de origen, entre otros.

Otro trabajo que profundiza en el canto mapuche es el trabajo del etnomusicólogo alemán Phillipp Emanuel Müller denominado "Die melodischen strukturen des ülkantun" 2008. Aunque este texto fue revisado de manera sucinta ya que está en su integridad en Alemán, tuve acceso directo de un texto resumen entregado por el propio autor para ser consultado<sup>16</sup>.

El trabajo señalado estudia principalmente el canto realizado en contextos cotidianos o de la vida diaria mapuche. Es así que el ülkantun es señalado como una narración cantada que puede ser cantada en el momento o preparada con anticipación o el canto de otra persona. En este último destaca el carácter mnemotécnico que evoca a ciertas personas o eventos pasados. Un elemento importante que destaca este autor es que la melodía del ülkantun sigue un sistema tonal constante, lo cual sirve como base a las creaciones musicales improvisadas posteriores.

El principal hallazgo lo sitúa en que dicho sistema tonal constante está en base a un sistema tritónico<sup>17</sup> aunque no es la única forma del canto mapuche, pero es la más mayoritaria en los casos por él estudiados. Otro aspecto a destacar es la variabilidad que tienen el canto mapuche como característica esencial basado en el sistema tonal tritónico que constituye la idea melódica basal y donde el ülkantufe o cantor despliega su versatilidad, dominio y creatividad en la interpretación. Por otro lado, demuestra que este sistema tonal tiene sus raíces en el instrumento musical mapuche en este caso específico la interpretación de la Trutruka. Los demás instrumentos formarían estructuras parciales de este modelo tritónico. Destaca este

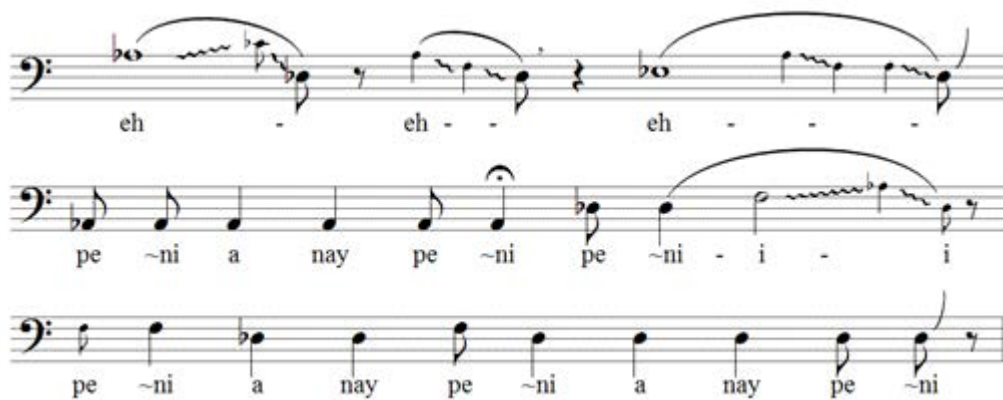
---

<sup>16</sup> Agradezco Al autor la entrega del resumen en castellano para poder señalar las principales conclusiones de su trabajo de investigación entorno al ülkantun en el sector del lago Budi en la Comuna de Puerto Saavedra en la Región de la Araucanía.

<sup>17</sup> La estructura tritonal está mencionada por Oyarce y González (1986), Grebe (1974a; 1974b) y Painequeo (2000) de una manera similar.



trabajo porque es un de los pocos que profundiza en un aspecto especialmente musical, el cual es el modelo melódico que se realiza en el canto mapuche, así como el de los instrumentos musicales.



*Fuente: extraido de Müller (2008)*

**Imagen 6. Ejemplo de Canto Mapuche donde se observa el modelo tritónico identificado por Philipp Müller, 2008.**

Se debe destacar que este es de los pocos trabajos en relación al canto que profundiza en la construcción formal del canto mapuche en tanto sistema musical organizado y con una lógica musical consistente.

Siguiendo en esta línea de revisión bibliográfica la antropóloga Natalia Caniguan en conjunto con Francisca Villarroel<sup>18</sup>, y producto de una investigación realizada desde mediados del año 2010 hasta comienzos del 2011 en el sector del Lago Budi, comuna de Puerto Saavedra en la región de la Araucanía, son recogidos diversos *ülkantun* y entregando con ello diversas apreciaciones sobre el canto mapuche. Sin embargo, no abordan aspectos específicos sobre características y estrategias musicales del canto mapuche, siguiendo la línea de recopilación, pero esta vez anexando el soporte de audio a través de un CD con 11 cantos interpretados por distintos *ülkantufe* o cantores mapuche. Como bien señalan en la presentación de este trabajo las autoras, la finalidad es dar a conocer el *ül* o canto mapuche presente en dicho sector, teniendo un carácter divulgativo y antropológico.

Del texto se quiere destacar las siguientes características generales del *ül* o canto mapuche

<sup>18</sup> Francisca Villarroel escribe un capítulo sobre el *ül* del Lago Budi de semejante contenido que el texto realizado con Caniguan 2011 esto en el Libro “Mapuche procesos políticos y culturas en el Chile del Bicentenario” Bengoa et al. 2012.

señaladas por las autoras:

- Suele cantarse por una sola persona sin acompañamiento de instrumentos.
- El canto mapuche suele surgir en contextos de confianza e intimidad,
- Suele comenzar con un sonido o sílaba larga a modo de introducción.
- Suele ser repetitivo en su contenido lo que facilita su memorización, existiendo frases que se utilizan a lo largo del canto y que suelen dar término a la estrofa.
- Utilización de palabras afectuosas no usadas cotidianamente lo que da mayor emotividad al canto.
- Es común el uso de palabras afirmativas "anay" ayudando a responder a una lógica rítmica.

Es sumamente relevante la aproximación que realizan las autoras en relación a características culturales que tiene el canto en contextos mapuche, así como algunas estrategias orales para su interpretación. En síntesis este trabajo destaca la relación que establecen las autoras con las estrategias que tiene la oralidad en la construcción del canto mapuche, desde una base teórica lingüística que revela las estrategias que tiene la oralidad, siguiendo el trabajo realizado por Painequeo (2000) aunque sin profundizar en ello.

Por su parte, el investigador Gabriel Pozo (2011) identifica en su tesis doctoral algunos tipos de cantos, identificándolos como estilos orales mapuche. Entre estos destaca: ùl, ùlkantun, tayùl, yegùl, kùmpem y pillantun. Todos estos situados tanto en los planos religiosos de sanación como cotidianos y sociales y que son algún tipo de canto ya sea improvisado o aprendido. En el caso de los Ùl cantados por la ñaña Clementina Nekulfilu, de Junín de los Andes Argentina señala:

- 1) Ùl para la construcción de una ruka, vivienda tradicional construida con barro y paja (chapazruka);
- 2) Ùl para algunos animales, entre los que se encuentra el lúwañ ("guanaco");
- 3) Ùl de los hombres cuando están enamorados;
- 4) Ùl de las mujeres cuando se decepcionan del hombre que aman;
- 5) Entre muchos otros con contenidos históricos personales, familiares y comunitarios.

Así también identifica algunos cantos en contextos de las ceremonias religiosas: El eyentun es el canto exclusivo de la Pillañkushe, mujer que dirige las rogativas; el wüñpewüñpetun es el primer canto que se realiza por la madrugada el primer día de la ceremonia y se acompaña con trutruca;

y también está el tayül y kümpem que es identificado como un tipo de canto que tiene que ver con el nombre de las personas y se realiza en el contexto de las ceremonias religiosas. Señala también que en el caso del yegül este es un canto que se realiza para acompañar el Baile o purrun. Aunque todas estas denominaciones y tipos de cantos identificados las señala como variables en relación a su uso y significado en el contexto de las comunidades, se destaca la importancia del canto como vehículo de transmisión de conocimiento y comunicación en este caso particular con el mundo del wenu mapu o el mundo visible e invisible de arriba. Es así que la característica e importancia de este trabajo es su marcado carácter cosmogónico de algunos estilos de comunicación oral donde está inserto el canto mapuche.

Se quiere destacar el trabajo realizado por la antropóloga Karina Pilquil Alecoy en conjunto con Marcela Baeza que realizaron un trabajo de investigación sobre el ülkantun en el sector de rulo de la comuna de Nueva Imperial, en la región de la araucanía y bajo un formato audiovisual. Este trabajo consistió en la grabación de los cantos de 4 ülkantufe de este sector.

En relación al Ül, citando a Golluscio, señalan que se existen los cantos profanos o ülkantun identificando diversas variedades de los mismos, tomando algunas de las clasificaciones observadas en autores como Augusta o Painequeo, aunque no son citados específicamente. Así también destacan que el ülkantun ha sido un pilar importante para la revitalización de la identidad mapuche en los actuales tiempos, que de estos emergen diversos conocimientos referidos a la cosmovisión, historia, mitos, cotidianidad, costumbre y tradiciones, es decir de estos cantos emergen pautas culturales y patrones de conocimiento mapuche.

Para finalizar el apartado de la música que se canta y las características del canto en la música mapuche recurriremos a uno de los últimos textos que abordan esta temática en el presente siglo. En el texto denominado "Kuifike Zugu" de los autores Aña Ñankulef y Cristian Cayupan (2016) nos aportan una variada gama de informaciones en relación al ül o canto mapuche. Estos autores identifican el canto mapuche o ül como "una entonación que expresa con profundidad los sentimientos y experiencias de las personas, lo cual posee una estructura original..."(pp.95) Y citando a Painequeo señalan que el ülkantun es un discurso verbal, poético y musical que expresa diversos sentimientos, como el amor, el dolor o la espiritualidad, que se expresan con emocionalidad, siendo la mayoría cantos improvisados y otros heredados. En dicho texto señalan que los ül más recurrentes en la actualidad son los referidos a aspectos familiares, a

temáticas amorosas o sentimentales en relación, a la lejanía que en los actuales contextos y producto de la migración viven las personas mapuche, así como cantos referidos a temas socio históricos y a los lugares donde habita la gente en las actuales comunidades mapuche y su relación con las fuerzas espirituales que habitan en la naturaleza, así como ül que se realizan en contextos funerarios. Así también nos aportan los contextos y temáticas donde se desarrollan actualmente el canto mapuche, estos son: Aukanzugun, Guerra; Mafün, Casamiento; Eluwün, rito funerario; Trawünzugu, reunión; üyelmapu, toponimia; Güneluwun, política.

#### **2.4. La música mapuche que se danza.**

La danza en los contextos socioculturales mapuche, al igual que en muchas otras culturas indígenas de América Latina, tiene un importante papel. Si bien es cierto que en la actualidad existe una mayor presencia de estas en las ceremonias de carácter religioso y de sanación, y como se verá en este apartado, históricamente ha copado diversas actividades festivas cotidianas o de convivencia social y/o productivas. Lo que no cabe duda es que las expresiones a través de la danza reflejan profundamente el sistema de vida mapuche, aspectos de su cosmovisión y sistema de creencias y valores.

El Purrún, danza en mapudungun, entonces conforma parte del patrimonio cultural mapuche que permite seguir manteniendo un sistema de vida, en tanto artefacto cultural de uso relevante, por parte del pueblo mapuche. Si bien es cierto que, a partir de la revisión bibliográfica, son muchos los comentarios sobre las expresiones dancísticas mapuche que la tildan monótona, carente de vivacidad o considerables variaciones, esto sobretodo en los autores más tempranos, al adentrarse en ellas se puede entrever que representan una forma particular de percibir el mundo y la forma de relacionarse con el entorno social y natural.

Muchas de las danzas que se han documentado están presentes hoy en día en las actividades socio-religiosas mapuche y al contrario a como se pensaba a comienzos del siglo XX, estas no han desaparecido. Es así que está presente en los Ngillatun, celebraciones como wetripantu, o en ceremonias de sanación como el machitun. Una de las características básicas del purrún en las ceremonias religiosas es que se realiza colectivamente, donde los participantes bailan en filas semicirculares o círculos completos, así también en filas mirando hacia el rewe o altar ritual.

Como se podrá observar existen una variedad de estilos y cada uno con sus características distintivas. Al igual que en el canto y la música mapuche en general muchas de sus

denominaciones hacen alusión al movimiento que se realiza, quién lo realiza a quien representa o a quién va dirigido. Es así que ya avanzado el siglo XXI Avendaño et al. (2010) nos señala que existen a lo menos una veintena de danzas en el territorio mapuche, cada una de estas danzas deben ser comprendidas según los territorios donde algunas de ellas las identifica como: Puel purrun, runku purrun, machi purrun, rukan purrun, lonkomew purrun, kollam purrun, mazatun, palin purrun, choike purrun. A pesar que no son descritas una por una señala en términos generales que estas se desarrollan en forma circular contrario a la dirección del reloj y colectivamente. Las cuales pueden ser realizadas conjuntamente hombres y mujeres o de forma separada.

Para adentrarnos en esta temática uno de los trabajos que hacen referencia a la música que se danza lo encontramos en Merino (1974) ya citado anteriormente. Este sintetiza algunas ideas a partir de la revisión de fuentes históricas. Es así que señala, y a partir de la información en libro el cautiverio Feliz de Núñez de Pineda en el siglo XVII, que existían dos tipos de danzas: las que se utilizaba exclusivamente kultrun (variedad de la época raliculthun y culthunca) y otras que se realizaban con kultrun y los demás instrumentos autóctonos. Estas eran danzas mixtas integrada por personas de diferentes edades y se realizaban en círculo alrededor de un centro, tanto dentro del hogar como al aire libre. El Ejecutante del kultrun tiene una función rectora de la danza, tanto en lo rítmico como en el movimiento corporal, así como en los cambios de altura que realiza en la melodía de forma simultánea a la ejecución del instrumento. Una danza extinta que menciona es el Hueyelpurrun o baile deshonesto donde un grupo de mujeres y hombres desnudos bailaban alrededor de un árbol plantado en el campo fuera de la casa. este era de carácter lascivo y jocosos.

En el texto de Manuel Manquilef "Comentarios del Pueblo Mapuche, juegos ejercicios y Bailes" (1914) como ya se observa en el título incorpora antecedentes sobre la Danza en las manifestaciones sociales y religiosas mapuche. Las diferentes menciones con respecto a la danza en los escritos anteriores a Manquilef han sido bastante vagas. Solo aparecen comentarios, relativamente profundos, en el texto de Núñez de Pineda a finales del Siglo XVII, donde señala principalmente la danza en las fiestas sociales, pero no ahonda en las músicas que estas desarrollan.

Es así que este autor menciona el purrun o baile, señalando que este, cuando adquiere ciertas

connotaciones de afectividad, se transforma en Loncomew. Este tipo de baile son realizados en fiestas domésticas como el lakutun, konchotun, mafun, es decir fiestas o encuentros de carácter más social. En lo musical señala que es interpretado con instrumentos de viento como la trutruka, el klarin y el lolkiñ. Según se describe el baile es de carácter amoroso, pues se danza en parejas, donde el hombre le canta "su amor a la joven que lleva a su lado" (Manquilef, 1914, p. 169). La otra danza, Lonkomew, es señalada de igual forma como una danza de reuniones sociales. Esta se baila de parejas una frente al otro con las manos tomadas y al sonar la música suben y bajan la cabeza a través de movimientos continuos y rápidos. El autor señala que ambas danzas son la base de todas las otras danzas mapuche.

En el ámbito más bien de las ceremonias de sanación que realiza el/la Machi, señala dos danzas: el baile de Machi o Küimin y el Baile de Llañkañ. El primero es la danza propiamente tal del/la Machi y es mencionado semejante al purrun, lo danza solo la/el Machi con una wada especie de sonajero. El segundo es aquel que realiza el ayudante para que regrese el püllü del/la machi con entra en trance o Küimin, es realizado con Püfülka especie de flauta de un solo sonido y kultrun, especie de Timbal.

Por otro lado, se refiere a las danzas en los contextos ceremoniosos que subdivide en Festivos, cómicos y Realistas. En los primeros menciona el awun, lonko purrun, newen purrun y ñiwiñ. En lo segundos el choike purrun, tregül purrun y puel purrun. Por último, los realistas los denomina como nomir-nomirtu purrun, peraf y patrin.

**Bailes festivos:** Son denominados como festivos pues para este autor significan alegría y festejo en medio de un acto solemne.

- Awun, es el purrun referido como baile giratorio, este se realizaba en los entierros y en la ceremonia religiosa del Ngillatun, para pedir a las entidades superiores y para proteger el lugar donde se realiza la rogativa, por lo cual resulta ser un baile sagrado, es acompañado con instrumentos musicales como la Püfülka y la trutruka y el kultrun.
- El lonko purrun es la danza que se realizan a los lonko o autoridades políticas mapuche. Se realizaba dando saltos de gran alegría mirando a la autoridad a la cual va dirigida. En los entierros se realiza además tocando püfülka alrededor de dicha autoridad.
- El newen purrun se realizaba en los parlamentos, juntas entre autoridades políticas mapuche, después de los discursos protocolares se tomaban de la mano y con pequeños

saltos se danzaba al ritmo de kull kull klarin y trutruka.

- Niwiñ o baile de la trilla, - ya referido en apartados anteriores- era un baile doméstico que se realizaba con el fin de contraer matrimonio, era por lo general realizado por los jóvenes en el momento de la trilla del trigo o cebada. Era realizado al compás de la trutruka y generalmente realizado en las noches de luna llena. En dicho baile tanto hombres como mujeres realizaban un canto de temática amorosa.

**Bailes Cómicos:** Como bien es señalado en su nombre buscan animar en las fiestas o ceremonias tales como machiluwun, ñeikurrewen, o ngillatun. Son representaciones pantomímicas de dos aves el choike (avestruz americano) y el tregül (queltehue). En el caso del choike purrun es danzado al son de kultrun y trutruka imitando los movimientos del ave. En el caso del tregül purrun es referenciado de la misma forma que el anterior solo que de mayor vivacidad en los movimientos.

**Bailes Realistas:** Aunque no se da mayores descripciones este baile es señalado como con ciertas características obscenas o eróticas y la realiza un hombre el cual a parte de la danza realiza un canto con temática obscena, por lo verificado por el Manquilef. La denominación de estas danzas en mapudungun al parecer tiene un significado un tanto grosero el cual el autor no traduce (nomir-nomirtu purrun, peraf y patrin)

Si bien es cierto que en la literatura son mencionadas descripciones de las danzas en el pueblo mapuche (Núñez de Pineda 1673; Guevara, 1898; Manquilef, 1911) en Latcham (1924) encontramos otros antecedentes que entregan una panorámica singular al respecto, en relación al sistema de creencia mapuche. Este autor sitúa a las danzas descritas por Manquilef (1911) bajo la lógica del totemismo es así que menciona al awun, el choike purrun entre otras como danzas que tiene esa significancia. (Latcham, 1924. p.251). Por otro lado, señala que las danzas del choike purrun o el tregül purrun, así como el lonkomew, se realizan durante el día, en cambio las danzas de diversión se realizan preferentemente de noche, en especial en las noches de luna como el niwiñ purrun. Así también señala que las danzas que hacen alusión a los antepasados, aunque no las menciona, no tienen carácter lascivos o morbosos, en cambio las que son de carácter totémico sí, ya que incorporan posturas en la danza que hacían recordar la procreación, lo que para el autor son movimientos indecentes. Estas danzas o bailes ya han ido desapareciendo producto a la introducción de "costumbres civilizadas" en dicha época.

Luego de una extensa descripción sobre algunas danzas como el choike purrun, a partir de diversos autores, también citados en este estudio, y de las observaciones realizadas por el mismo, señala un aspecto importante a destacar en relación al elemento de transmisión musical en este caso específico a la danza. Es así que dice en relación al baile del choike purrun: "La dignidad de jefe de estos bailes es generalmente hereditaria..." (Latcham, 1924. p. 258) es así que un aspecto importante para la realización de este rol es la impronta hereditaria, en este caso de la persona que dirige a todos los danzarines dentro del baile del choike purrun.

En cuanto a los antropólogos Argentinos Rodolfo Casamiquela y Diana Aloia (1964- 2007) en el contexto del estudio del ngillatun, ceremonia religiosa mapuche, en el sector de Chubut en Argentina, hacen referencia a antecedentes de las Danzas y algunos instrumentos en el contexto ceremonial mapuche. Es así que nos señala dos tipos de danzas en el sector mapuche de argentina. i) Las danzas mixtas, colectivas sin implicaciones animalistas y ii) Las danzas exclusivamente de imitación animal. De las danzas mixtas menciona: shafshafpürun, ngüllipürun o amuPürun y rrinkürrinküpürun o rrinkürrinkütun. En Algunas de estas danzas menciona que se realiza un tipo de canto específico. En relación a las danzas Masculinas de imitación animalista menciona al Choike Purrun - Baile del Avestruz- o Puel pürun - Baile del este-, a estas denominaciones suman el nombre de lonkomew. A estos últimos suelen ser acompañados también con cantos sagrados de Tayül y kümpeñ, estos últimos los señala como canto del linaje.

De cada una de estas danzas, los autores realizan una acuciosa discusión de fuentes bibliográficas, contrastando con lo observado en su trabajo de campo. Es así que llega a interesantes descripciones de estas danzas dentro del contexto del ngillatun.

En esta misma línea aparece un trabajo realizado por dos antropólogas argentinas, Isabel Pereda y Elena Perrota (1994) Ambas realizan una sistematización de una serie de ngillatunes en el sector argentino y señalan las danzas de uso ceremonial ya mencionadas por Casamiquela (1964), lo que nos indica una cierta continuidad en la práctica religiosa mapuche, así como las danzas presentes en estas ceremonias. Si bien es cierto este trabajo busca ver la evolución y comparación con los nguillatunes que se realizan tanto en Argentina como en Chile, se obtienen algunas menciones en torno a las danzas de estas ceremonias mapuche. En este mismo Trabajo se suma una descripción del Tayül y el kümpeñ, Cantos religiosos que se realizan en las ceremonias., realizada por Maria Mendizabal.



Aunque el afán de estos autores, Casamiquela, Perrota y Pereda, es entregar argumentos sobre lo que llaman la Araucanización del sector argentino se debe destacar las informaciones que entregan entorno a las danzas en contextos ceremoniales mapuche.

En el ámbito de la danza en el contexto sociocultural del juego denominado palin, hemos hallado referencias importantes a la danza que se realiza en dicho juego. En dicho contexto esta danza es referida como Palin Purrún. Es así como ha sido mencionada en dos trabajos principales. El primero es un estudio realizado por el profesor de educación física Carlos López (2011) quien señala:

En los encuentros de palin de lumaco se ven grupos de hombres, mujeres y niños con sus instrumentos típicos que se ubican detrás de las metas de sus respectivos equipos, para cantar y bailar al son de los instrumentos con el propósito de atraer de este modo la bola para ganar un punto a favor. Los cantantes y danzantes se mantienen durante todo el partido tomados de la mano en hilera. La danza de estructura muy simple consiste en avanzar 3 o 5 pasos cortos y retroceder de la misma manera incansablemente. La danza se ciñe al tambor sagrado de la machi, el kultrun. (López, 2011, p.240)

Si bien es cierto la danza del palin purrún ya es mencionada por Isamitt a comienzos del siglo XX, no ha desaparecido está dada la vigencia que se observa aún de este juego en la región de la araucanía. En el caso de lo señalado por López (2011) esta danza la observó en las comunidades mapuche desde 1980 hasta 2009 en el territorio mapuche.

Un segundo trabajo es el realizado por Luis Emilio Rojas el año 2012 (en Bengoa 2012) esto en relación a la danza observada en el contexto del Palin que se realiza en el sector del Lago Budi. En este caso es mencionado el Palin purrún no solo como una danza, si no como una ceremonia más compleja que involucra tanto el juego, como una rogativa, así como la comida que se comparte con el equipo adversario y la danza. (Bengoa 2012, p.243) Es en este contexto que aparecen dos situaciones musicales relacionadas con la danza. El primero es el baile que realiza un personaje que actúa como un verdadero guardia en el encuentro llamado kollon, y que al ritmo de los instrumentos musicales se desplaza saltando y bailando como un verdadero payaso. Un segundo hecho musical relacionado con la danza son dos jovencitas que están en ambos puntos de la cancha alentando y bailando para que su equipo haga un gol o raya, estas son llamadas mütrum Palife.

Sin embargo, el momento más importante lo conforma el purrun o baile en sí mismo, el cual es realizado en el momento que llega la comunidad que va de vista a realizar el juego. Es así que en un extremo de la cancha se instala un rewe, especie de sitio sagrado donde se realiza la oración y en este caso donde se realiza el purrun. De esta forma cuando llega la comunidad visitante es rodeada con baile y música por parte de la comunidad local, realizándose el purrun palin en estricto rigor. Luego al comenzar el juego todo el encuentro es acompañado con música y baile para alentar a los equipos adversarios. Es así que la música y la danza está en medio de una situación sociocultural más amplia que le da sentido y significación el hecho musical.

También he hallado en la bibliografía consultada una variante en relación a la danza identificadas como parte del patrimonio musical mapuche. Estas están situadas tanto en contextos religiosos como cotidianos en el sector de San Juan de la Costa en la Comuna de Osorno Región de los Lagos, identidad territorial mapuche williche. A partir del texto denominado Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del Mundo. (Conadi 2009) podemos mencionar las siguientes danzas pertenecientes a esta identidad geocultural mapuche. En el ámbito de las ceremonias religiosas destaca el Wüchaleftu- danza sagrada en el ngillatun williche también llamado Etku. Esta danza es traducida como “levantar y correr” o “el argo y correr” acción que demanda gran energía para demostrar la fé y convicción en la rogativa. Así también es mencionado el likon - marcha ritual de notable influencia europea- y La Danza. - especie de cueca que se baila al son de una palmada- en el momento de la oración o interrogación. En el ámbito más profano o cotidiano se mencionan las danzas de influencia españolas y chilenas tales como la sajuria, la cueca, el cielito.

Si bien es cierto esta es una de las identidades con mayor presencia de sincretismo tanto en las danzas como en los instrumentos<sup>19</sup> que se utilizan en ella, existe una evidente presencia y continuidad en la práctica de las manifestaciones culturales mapuche de este sector. Se debe aclarar que, aunque es evidente los procesos de intercambio con la cultura dominante, al parecer se reconoce esta pertenencia al mundo y sistema de creencia mapuche.

Como se puede observar no son muchos los trabajos que han profundizado en la comprensión y conocimiento sobre la danza en el patrimonio cultural y musical mapuche. Sin embargo para

---

<sup>19</sup> Se incorpora a la ceremonia religiosa de este sector, instrumentos como la guitarra y el bandio, los cuales tienen un evidente origen europeo. Aunque se reconoce que en estos tiempos se han ido incorporando los instrumentos típicos mapuche.

cerrar la música que se danza en la revisión de las fuentes documentales es necesario señalar dos trabajos divulgativos en formato de video difundido en Youtube<sup>20</sup>.

El primero es “Xewül Purrun La Danza del Treile”<sup>21</sup> video documental realizado por un taller audiovisual de realizadores mapuches en año 2014. Este cortometraje es realiza en una comunidad del sector de Cunco sector cordillera de la Región Mapuche es decir identidad pehuenche. En este se describen las implicaciones significados y forma que tiene el Baile del Tregül Purrun, característicos en los ngillatun de este sector. Se menciona el carácter ceremonial y de representación del ave llamada treile en las formas del baile, identificando en ello 5 partes, 5 danzantes o purrufe y 5 diferentes toques en el Kultrun, acompañado con un canto que rememora el linaje de los danzantes o purrufe. Uno de los entrevistados señala el grado de identificación que la persona mapuche tiene con esta ave y por eso su representación ritual. Es decir, en los 5 toques o bailes que se realizan se representan 5 acciones que este pájaro desarrolla durante el día y la noche.

El segundo es el trabajo divulgativo sobre la danza Mapuche realizado por Lorenzo Neculqueo Millahual- Lonko Comunidad Kralhue, sector Tranquepe, Cañete Región del Bío Bío, Chile<sup>22</sup>. En esta se observa la explicación desde el punto de vista de las personas mapuche sobre 5 danzas que se realizan en este sector del territorio Mapuche. Estas son: tayültun, baile que está antes y después de presentar el ngolngol- ofrenda o alimento sagrado-. Purun, baile que utiliza un ritmo alegre. Choiketun, baile que utiliza un ritmo alegre. Mazatun, que utiliza un ritmo alegre. Pidgun purun- baile utilizado en ceremonia fúnebre. Todas estas menciones son en palabras de los propios cultores y destaca las descripciones que realizan a la forma que se deben hacer estas danzas en el contexto de las ceremonias mapuche.

## **2.5. La música mapuche que se toca**

En este apartado se abordarán algunos autores que han descrito y comentado antecedentes de la música que se realiza principalmente con instrumentos musicales, estos se relacionan tanto con la danza, como con el canto. Surgen descripciones desde los primeros cronistas, sin

---

<sup>20</sup> Es importante destacar la aparición de los formatos de difusión masiva para el conocimiento del patrimonio musical mapuche es así que los soportes audiovisuales han abierto una interesante ventana en este ámbito.

<sup>21</sup> Recuperado del sitio web youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gg4BBoRrZpk>

<sup>22</sup> Recojamos nuestros cantos y Bailes Mapuche. Recuperado del sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=0U9zdyZRqas>

embargo, la mayor cantidad de información la encontramos tardíamente. En los primeros más bien descriptivas en relación a los nombres y el uso de los instrumentos, no así a la música propiamente tal que se realiza con ellos. Luego, como se pudo observar en el apartado sobre la música que se canta, durante gran parte de la primera mitad del siglo XX el énfasis estuvo mayormente puesto en el canto, no así en la música con instrumentos mapuche. Es así que ya bastante hacia finales del siglo XX se amplían los trabajos en relación a la música mapuche y la presencia de los instrumentos musicales.

Para comenzar, describiré los principales instrumentos musicales mapuche presentes en la actualidad, tomando como base el texto de Pérez de Arce (2007):

- **Trutruka:** Instrumento de viento del cual existen de dos tipos una larga de aproximadamente entre 2 a 4 metros y una circular, este último también llamado en ocasiones como Ñolkiñ. En el caso de la trutruka larga está hecha de caña de colibe envuelta en intestino de caballo, de vaca u oveja. En el extremo más ancho del cuerpo de la caña se coloca una bocina que puede ser vegetal o de un cuerno de vacuno cortado en su punta. En el extremo más delgado se realiza un corte biselado oblicuo donde se coloca la boca para producir el sonido por expiración apretando los labios. En el caso de la trutruka curva se utiliza materiales como PVC, fierro o algún tipo de manguera como cuerpo, revestido con lanas de colores y de igual forma que la trutruka larga una boquilla biselada y una bocina en el otro extremo, pero en su mayoría este es de cuerno de vacuno. La forma de producir el sonido es igual que en la trutruka larga.
- **Kultrun;** Instrumento de percusión es un tipo de timbal construido sobre en base de un plato de madera y sobre él se coloca una piel previamente trabajada sin resto de pelaje, este cuero es principalmente de oveja, al interior y antes del cierre del kultrun se colocan piedrecillas que le añaden una sonoridad especial a la hora de ser ejecutado. El cuero es amarrado a la base de madera con crines de caballo o tiras de cuero. En el caso de los kultrun de ceremonias religiosas y de machi se les colocan figuras que simbolizan el cosmos mapuche. Es ejecutado con dos baquetas que se golpean sobre el cuero y en ocasiones ceremoniales de sanación es utilizado como idiófono ya que al moverse las piedras en su interior producen sonido.
- **Püfülka:** Es un instrumento de viento tipo flauta, de unos 15 a 20 cm, fabricado en su mayoría de madera y generalmente con un solo orificio, el cual tiene a lo menos dos diámetros internos, se le incorporan un par de pequeñas asas en sus costados a los cuales se

le añaden hilos para poder colgar al cuello del ejecutante. Su sonido se produce soplando directamente en el orificio provocando una sonoridad rica en armónicos.

- **Kull Kull:** instrumento de viento tipo trompeta, que mide entre 20 a 30 cm, construido del cuerno de un vacuno al cual se le corta el extremo delgado y por el orificio que le queda se realizan los sonidos. en la punta ancha del cuerno también se le realiza un orificio con el objeto de pasar un cordel que al ser amarrado con la punta más delgada sirve para colgar.
- **Wada:** Es un tipo de sonajero o maraca, construido de madera o de calabaza, en su interior son depositadas semillas o piedrecillas para producir el sonido el cual es producido al agitarlo. Son adornados con grabados o pirograbados sobre la calabaza o madera. Cuenta con un mango en donde es tomado para su ejecución. Es utilizado principalmente acompañando los toques de kultrun.
- **Kaskawilla:** es un instrumento tipo cascabel o sonaja de metal que consiste en un tipo de esfera abierta en su base, la cual tiene en su interior algún tipo de pequeña bola metálica que choca con las paredes produciendo el sonido. Pueden ser de fierro, bronce y en algunos casos de plata. Se utilizan un cierto número de cascabeles entre tres a ocho amarrados entre sí. El tamaño de los cascabeles también puede ser variado. Lo usan en las actividades sociales y religiosa mapuche pero preferentemente las mujeres, en especial el/la machi. En el caso de los varones la utilizan los que danzan el choike purrun amarrado al cuerpo donde el sonido es producido por el movimiento corporal igualmente es colocado a los caballos que participan en las ceremonias mapuche.
- **Trompe:** es un tipo birimbao de boca que es construido con una lámina de metal adherida a una base sólida o marco metálico curvo. A pesar que es un instrumento introducido es muy común en la música mapuche de carácter más intimista y social. Para producir el sonido el marco metálico es apoyado en los dientes y se pulsa la laminilla que vibra, dicha vibración es amplificada por la boca la que a su vez permite la modulación del sonido en diferentes alturas según el gusto del intérprete.

Se debe destacar que este es parte del instrumental mapuche dado que existen otros de una importancia relevante, sobre todo en las ceremonias mapuche, por ejemplo, la corneta, instrumento de metal introducido en las prácticas sociales y religiosas mapuche. Otros instrumentos son el lolkiñ, instrumento de viento aspirado más pequeño que la trutruka. El piloilo tipo de flauta de varios agujeros parecido a la püfülka entre otros.

Por último, en el sector de San Juan de la Costa, territorio mapuche Williche y producto del contacto con la cultura Europea se han adoptado para las ceremonias religiosas, la guitarra el bandio, el bombo y el acordeón<sup>23</sup>. Estos instrumentos no serán descritos con el fin de señalar los más representativos del mundo mapuche en la Araucanía.

Luego de descrito los principales instrumentos musicales mapuche es necesario destacar un aspecto importante en relación a la música mapuche y los instrumentos musicales observado en la revisión de la literatura, esta la idea de zugun. Este término es señalado en un trabajo denominado "Zugun- el mundo y la gente: Principios culturales de la comunicación mapunche" y que es de autoría del profesor Desiderio Catriquir (2007).

Este término es definido como una categoría que relaciona la voz- palabra - código que sustenta el sistema de lenguaje y comunicación mapuche. Allí se incorporan la voces o sonidos que comunican un mensaje proveniente tanto de las personas, la naturaleza e incluye los sonidos de los instrumentos musicales.

Según se explica en este artículo "mediante el zugun se transmiten, zugu, entendido como mensaje, en tanto comprenden una interrelación entre sonido-voz y un sistema de códigos que los hablantes comprenden según contextos comunicativos" (Catriquir 2007, p.55). Como ya se mencionó el zugun no es sólo particular de las voces de las personas si no que de las diferentes entidades de la naturaleza. Por ejemplo, existe el zugun de la tierra, del fuego, del agua, de los pájaros y en caso puntual de lo que nos compete zugun de los instrumentos musicales. Por lo relevante de esta idea deseo transcribir el texto completo que explica las dimensiones del mismo:

Por zugulkawe o zugulkaw-we entendemos los medios a través de los cuales la persona expresa su zugun [mensaje] y su rakizum [pensamiento] a otras personas o mundos no visibles, en forma de melodía, que podemos homologar a un tipo de gülkantun [canto]. En otras palabras, el zugulkawe, al vehiculizar sonido-voz-código en una unidad transforma, por medio de la melodía, al sujeto en el zugulkawe y el zugulkawe en un sujeto como totalidad inseparable... Es decir, se produce una imbricación entre ejecutante e instrumento en la melodía o gülkantun." (Catriquir, 2007. p.66)

---

<sup>23</sup> Para una aproximación más detallada de la música e instrumental williche de la zona de san Juan de la Costa, consultar Conadi 2009 "Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del Mundo."

Si bien el zugulkawe es el instrumento musical lo importante es señalar el código- mensaje o zugun que a través de este se transmite el ejecutante transmite. Suponemos que este código implica todo el "ethos" mapuche, en cuanto lengua, sistema de creencias y organización social, que es compartido según los diferentes sectores territoriales mapuche y que hacen comprensible el mensaje musical. Sin conocimiento de dichos elementos del mundo mapuche, sintetizados en el zugun, es difícil comprender y apreciar el mensaje cultural musical y por supuesto la música mapuche en su conjunto.

### **2.5.1. Algunos trabajos generales sobre la música que se toca.**

A continuación, se presentan algunos de los autores que, con sus trabajos, presentan aportes significativos para la configuración de los instrumentos musicales mapuche, así como los elementos característicos que le constituyen en su interpretación, vigencia y trayectoria en la incursión bibliográfica.

#### **Luis Merino y el cautiverio Feliz**

El musicólogo Luis Merino (1974) y a partir de la revisión de fuentes históricas, particularmente el relato llamado "El cautiverio Feliz" de Francisco Núñez de Pineda escrito en el siglo XVII, realiza una aproximación a los instrumentos musicales mapuche y su cultura. En este artículo se constata, a partir del documento histórico y su contrastación con otros de la época, lo siguiente: Los nombres mapuche de los instrumentos; la morfología y materiales que le constituyen; y el uso de estos instrumentos.

Es así que llega a varias consideraciones como por ejemplo que los instrumentos musicales tenían en aquella época un ethos o connotación de exaltación o de alegría, pues no se usaban en contextos funerarios, ni en canciones de afecto compasivo, dolor o melancolía. Según las fuentes que este investigador señala, esta actividad cambia a partir del siglo XIX donde se incorporan los instrumentos en otras situaciones, por ejemplo, las prácticas funerarias. En relación a esto menciona que la incorporación de instrumentos musicales a las prácticas funerarias mapuche se debe al contacto con la cultura española en aquella época y chilena posteriormente, pues era común la presencia de instrumentos musicales en funerales según las costumbres cristianas, así como la incorporación de bandas militares para hacer honores a personajes principales que, en el caso mapuche, fueron los entierros de caciques o lonko.

En relación al kultrun, instrumento de percusión mapuche, menciona algunos aspectos que hacen notar los cambios producidos en la práctica de este instrumento y sus diferentes denominaciones. Según las fuentes que este autor cita, este instrumento originalmente lo utilizaba la machi, pero en dos versiones. Uno mediano que estaba situado en el rewe y otros más pequeño que lo ejecutaba en el momento que estaba realizando la sanación, estos eran ejecutados en conjunto por mujeres que le acompañaban, siempre en número par. Esta práctica era realizada por lo menos entre el siglo XVI y XVII. Por otro lado el dualismo aplicado al número par y sus múltiplos, está presente en las diversas acciones realizadas por el machi, así como en la cantidad de artefactos rituales que utilizaba, o el número o género de las personas que le ayudaban, esto eran una constante, según constata a través de las diversas fuentes consultadas por el autor.

Es así que a partir del siglo XIX el uso de kultrun pequeños en los rituales pasa a segundo plano y queda como tambor de machi el kultrun mediano. En esta época, Siglo XVII, las denominaciones para el kultrun mediano era tutuca, Thunthunca o tuntunca y para el más pequeño, ralikulthun o rallicultun, ambos instrumentos corresponden a lo que conocemos hoy como Kultrun. El cambio en su denominación la sitúa en el siglo XVIII pero al parecer grandes cambios morfológicos no ha tenido este instrumento por lo menos desde el Siglo XVI hasta hoy en día. Otro aspecto es que la baqueta del instrumento en esta época, siglo XVII, se denominaba maucahue ya en el siglo XIX se denominaba thuparaliwe y ya en el siglo XX trëpu kultrunwe. A partir de dos autores, Febres y Havestadt, ya citados anteriormente y los cuales escribieron diccionarios sobre lengua mapuche, señala que ya existían el término culthun o cultun como un genérico para este membranófono y sus variedades. Así como los términos culthunka o cultunka señalaban a un tambor pequeño que los hombres utilizaban en los momentos de fiesta, este término hace alusión a un tipo de tambor con doble parche y su denominación está presente hoy al sur del río Toltén hasta Chiloé, pero sin mayor vigencia en la actualidad, su nombre correspondería además a lo que se conoce como kakekultrun o tambul.

A partir de la obra de Pineda, Merino (1974) señala que además existían cuatro variedades de instrumentos aerófonos: cornetas, trompetas, clarines y flautas. Se incluían en actividades tanto recreativas, festivas, como rituales instrumentos membranófono en variadas combinaciones. Al respecto plantea variadas hipótesis y supuestos a lo que corresponderían en la actualidad estas denominaciones. Por ejemplo, las trompetas pudieran ser la trutruka, cornetas el kull kull, y



flautas a las actuales püfülkas o pinkulwe y el pitucahue, especie de flauta de pan que posteriormente se conoce como piloilo.

### **Ernesto González**

González (1986) en su investigación "Vigencia de los Instrumentos Musicales Mapuche", realiza un trabajo de carácter organológico que pretende dar cuenta de la vigencia de los instrumentos musicales mapuche a partir del estudio en 3 comunidades mapuche. Específicamente intenta dilucidar procesos de cambio o adecuación en esta materia, así como tipo uso y función de los instrumentos. En otras palabras, aparte de evidenciar la vigencia de los instrumentos a partir de comunidades mapuche específicas, se pretende establecer las características físicas -morfología, dimensiones, fabricación, materiales-, y musicales - ámbito, tesitura, comportamiento musical- de los instrumentos, detalles del uso -forma de ejecución, relación con los otros instrumentos- y función -donde, porque, quién, y cuando se interpreta-, por último, clasificarlos y compararlos.

Citando a varios autores anteriores a su estudio, como: Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas, Tomás Guevara, Jorge Dowling, María Isabel Mena, María Ester Grebe, Luis Merino, Pascual Coña, este investigador establece un instrumental mapuche presente en la bibliografía consultada.

- a) Aerófonos: Trutruka, corneta, troltroklarín, lolkiñ, kullkull, püfülka, Pinkulwe, piloilo.
- b) Membranófonos: Kultrun o kawin kurra y diversas denominaciones para este instrumento. Kultrunka.
- c) Idiófonos: Kultrun, wada, kaskawilla, colo colo, o juüllu, Kada o cada cada, trompe.
- d) Cordófonos: Kürkürkawe.

Luego establece un instrumental mapuche registrados en su investigación, en cada uno de estos instrumentos hizo una descripción de su forma y materiales de construcción. Respecto al análisis de las músicas observadas y realizadas con estos instrumentos, menciona algunas importantes consideraciones. En el caso de la trutruka identificó que, en relación a su construcción, se siguen patrones más o menos fijos en sus dimensiones, por lo tanto, su tesitura es a lo menos de una 3ª en su variación.

En los instrumentos de viento como la corneta y una trutruka curva más corta que otra menciona que la organización tonal es de triada mayor y en relación a esta característica señala

que: "Esta ordenación trifónica está presente no sólo en la música occidental como un elemento fundamental del sistema armónico, sino también en otras culturas musicales indoamericanas del área andina". (González, 1986 p. 22) Para este autor, basándose en la investigación realizada y citando a otros autores como Carlos Vega, la organización tonal trifónica en la música instrumental mapuche es un aspecto importante a destacar.

Con respecto a las püfülka señala que existe una variedad de hasta una octava determinado por la dimensión y profundidad del orificio. Por otro lado, señala: "A usar la püfülka pareada, en el conjunto, los tocadores prefieren una relación interválica aproximada de terceras entre éstas" (González, 1986 p. 23). Señalan además que es uno de los instrumentos que menos cambios ha tenido y uno de los de mayor presencia en las actividades mapuche, lo que varía es el tamaño, y que en algunas comunidades tiene mayor presencia en actividades de machi y que en otras su presencia es más bien en actividades festivas.

Con respecto al piloilo señala que cumple una función principalmente rítmica y la ordenación interválica de los orificios son de 3<sup>a</sup>, aunque señala que en otros lugares se han registrado ordenaciones de tercera y segunda, que es el caso de una registrada en pilolkura, en Valdivia en 1984.

Sobre el kultrun señala: "Este instrumento es ejecutado como sonajero, percutido con una baqueta mientras se sujeta con la mano izquierda y percutido con dos palos posado en el suelo"(González 1986, p.24). En lo particular señala que en dos de las comunidades investigadas su uso es más o menos el mismo, sin embargo, en una de ellas no es usada por las machi y es sin diseño en el cuero. Identifica, además, un tambor de doble parche denominado makawa o kakel-kutrung y que es usado frecuentemente para acompañar el canto solista.

En relación a la música con trompe señala que es común las interpretaciones que cuentan con una estructura de breve introducción con un tiempo libre, una sección musical central con un tiempo regular para finalizar con una sección breve conclusiva más rápida. En cuanto a la métrica que es utilizada en la música del trompe identifica una marcada presencia de un metro binario de subdivisión binaria o ternaria, con alternancia métricas en su desarrollo. La dinámica, por su parte, la señala para esta música como variable dependiendo del carácter del trozo musical que se interpreta.

Un punto relevante en relación a la música mapuche en general es que logra identificar que la percepción mapuche del fenómeno sonoro es en relación a un contexto o situación donde se realiza y que justifica el hecho musical. Los instrumentos musicales, la música y la ocasión o contexto forman el todo en la comunicación sonora mapuche.

### **Elisa Avendaño Curaqueo**

El trabajo realizado por la cultora de música mapuche Elisa Avendaño Curaqueo, realizado el año 2010 en varios sectores de la Araucanía, pudo establecer importantes consideraciones sobre la música mapuche y su práctica instrumental.

La práctica instrumental mapuche se desarrolla siempre en un contexto y puede ser entendida como una práctica colectiva de transmisión de conocimientos, sentimientos, identidad colectiva, aspiraciones, ambigüedad y contradicciones de la vida personal y colectiva de un grupo o sociedad expresada en palabras, movimientos corporales, cantos, sonidos, tonos, historias y contextos socioculturales que son transmisibles; provienen de la historia, la memoria y la inserción mapuche en el mundo contemporáneo, donde el pasado se reconstruye y se reinterpreta como flujo de fuerzas que van y vienen dentro del contexto de la realidad personal-colectiva del mundo mapuche (Avendaño, *et al*, 2010, p.16)

Es sumamente importante destacar que en el párrafo anterior se sintetiza en forma clara y global lo que es la música mapuche en la actualidad. La reflexión y síntesis del párrafo nos invita a comprender el vasto mundo de implicancias que tiene la expresión musical en el pueblo mapuche siendo coherente con los actuales contextos para avanzar en la comprensión de la música de los pueblos indígenas. según nos señala la autora los instrumentos musicales mapuche expresan pensamientos, sentimientos, historia y no sólo sonidos o melodías "si no un texto organizado desde la tradición y del contexto particular de acción", (Avendaño et al, 2010, p. 17), donde el discurso musical interactúa e influye en el contexto, pero donde también el contexto determina la ejecución musical.

Un aspecto importante con respecto a la ejecución de los instrumentos mapuche es su vinculación con la lengua mapuche. Al establecer que la música es comunicación, que transmite *newen* o energía<sup>24</sup>, se vincula directamente con el *ül* o canto mapuche, donde cada acto de

---

<sup>24</sup> Como se verá en el apartado de los resultados el *newen* es un término e idea estética e idiomática relevante a la hora de la práctica musical mapuche.

interpretación se vincula a un mensaje y un contexto de uso, donde cada canto o ejecución instrumental nace de la creatividad y espontaneidad del músico pero siempre dentro de un contexto que presta el soporte al contenido que se transmite o comunica.

En un plano de los simbolismos se indica que los instrumentos musicales mapuche cuentan con todo un soporte ritual para su confección e interpretación ya que por ejemplo, para la construcción de una trutruka se debe realizar una serie de actividades rituales para la confección de este, acción de respeto y comunicación con la naturaleza y con el instrumento que se fabrica<sup>25</sup>. Este aspecto también es señalado por el antropólogo Jaime Hernández Ojeda en relación a los instrumentos musicales mapuche presentes en el lepun o rogativa mapuche del Lago Maihue en el sector cordillera de la región de los Ríos. En este sector perteneciente a la identidad mapuche williche, se desarrolla el lepun -mgillatun o rogativa mapuche- donde los instrumentos tienen un sentido sagrado los cuales son utilizados para esta ocasión. Sin embargo, al parecer y por lo señalado en este trabajo aquí tiene un especial sentido religioso los instrumentos que en este contexto se utilizan.

En relación a los instrumentos musicales menciona varios instrumentos ya descritos, pero añade a ello algunos vigentes en la actualidad como son: Paupawen - especie de trompe o birimbao vegetal mapuche-, el kangkurkawe - o arco de hueso que al parecer se frota para ser amplificado por la boca-, el pikulwe -flauta de caña de dos tipos traversera y longitudinal-. Señalando que cada instrumento tiene su propia variabilidad y desarrollo histórico. Además, incluye instrumentos identificándolos como incorporaciones al instrumental mapuche, como son la trompeta, corneta, acordeón y el trompe demostrando con ello los grados de adaptación e incorporación en el contacto cultural de la música mapuche. Esto último está determinado por los procesos históricos de guerra, la colonización, el despojo territorial, la inmigración, la urbanización, industrialización, profesionalización, entre otros factores.

### **José Pérez De Arce**

El libro "Música Mapuche", del año 2007 de José Pérez de Arce, puede ser considerado como el referente más compilatorio que existe sobre el patrimonio musical de este pueblo en relación a los instrumentos musicales mapuche. Este texto se enmarca dentro de las corrientes musicológica de la organología y específicamente la arqueomusicología, ya que desarrolla principalmente su labor investigativa en relación a colecciones de instrumentos musicales en

---

<sup>25</sup> Esta idea está contenida de igual forma en Velásquez 2010.

museos y colecciones personales. Así también cuenta con una descripción etnomusicológica relevante, así como antecedentes históricos que le dan sustento a su trabajo.

Desde una mirada diacrónica establece, por ejemplo, el origen de los instrumentos musicales, así como las diferentes denominaciones desde la conquista hasta la independencia de Chile. Un aspecto a destacar es que señala los principales contextos donde se desarrolla la música mapuche en especial los de sanación y los religiosos como en Ngillatun, intentado dialogar con una mirada etnomusicológica en un trabajo de carácter más organológico, aunque no aborda o profundiza aspectos sobre la funcionalidad social o cosmológica de la música. Si bien es cierto sería largo de mencionar las fortalezas del trabajo de este autor, se puede señalar que es uno de los más amplios en relación al patrimonio musical mapuche, donde se abordan entre otros aspectos, la clasificación de los instrumentos, su historia, dispersión geográfica, ocasionalidad, entregando una valiosa información al respecto y ayudando a complejizar los entendidos instalados por siglos sobre la supuesta simpleza de esta música. Sin lugar a dudas este libro es una de las principales fuentes de consulta y que está presente de una u otra forma a lo largo de los capítulos de esta investigación.

En este punto es pertinente señalar algunas de las principales conclusiones del trabajo investigativo de este autor. Señala que, por ejemplo, en comparación con las culturas musicales andinas, se presentan unas distinciones notables en relación a la música e instrumentos mapuche. La presencia del Ñolkiñ que es exclusiva del pueblo mapuche y que señala como "una de las rarísimas trompetas aspiradas que existen en el mundo" (op, cit., p. 343), el piloilo que es una especie de flauta de pan que en no se parecen a las comunes que existen en la zona andina de América y la presencia del kultrun tambor ritual central en el pueblo mapuche. En relación a este último punto señala la diferencia notable con respecto a los pueblos altoandino del norte de Chile. En la cultura andina Quechua- Aymara los tambores son tocados por hombres siendo una diferencia notable que en la cultura mapuche sea tocado mujeres de forma tan relevante e importante. Empero la razón de esta diferencia no se aclara, lo que suponemos es que responde a aspectos del sistema de creencia mapuche, quizás complementariedad u otro aspecto que deben ser investigados. Otra característica importante al respecto es la relación instrumento musical y muerte, ya que según sus datos y análisis el kultrun es depositado como ajuar funerario en el caso de muerte de las autoridades religiosas y de sanación como es la/el Machi. Por último, otro aspecto que señala es que considera la música mapuche en general como arcaica tanto por los materiales como el carácter libre en la ejecución de los instrumentos, donde se

destaca los rasgos tímbricos y rítmicos de las flautas que se entiende son las püfülkas.

### **Rubén Pérez Bugallo**

Antropólogo y etnomusicólogo argentino, ha realizado una vasta investigación sobre el instrumental del sector patagónico de la Argentina. En su libro “Pillantun: Estudios de Etno-organología Patagónica y pampeana” (1993), describe los principales instrumentos mapuche utilizados en ese sector que concuerdan en gran medida con los instrumentos de la región mapuche de la Araucanía en Chile.

Además, Perez Bugallo propone que el término Pillantun es la acción de ejecutar instrumentos musicales, Así, vemos que existen dos definiciones a dicho término en esta revisión de fuentes, siendo Pillantun también definido como un tipo de canto que realiza el/la Machi en los contextos de sus prácticas religiosas y donde ejecuta kultrun como acompañamiento (Pozo 2011, p. 135) señalado en el apartado de la música que se canta. Al parecer el término en el lado argentino se hace referencia a la idea de tocar instrumento y cantar. Lo que tienen en común es que ambas definiciones incorporan la idea de ejecución instrumental.

En general el autor realiza una descripción acuciosa del instrumental mapuche, donde señalan los siguientes instrumentos: Kaskawilla, Trompe, Kultrun, Kinkülkawe, Kina’Püfülka, Piloilo, Trutruka, Kull Kull, Instrumentos que ya fueron descritos en párrafos anteriores. En cada uno de los instrumentos que este autor describe, señala aspectos de su clasificación, una descripción en cuanto a sus materiales, algunas denominaciones locales, antecedentes arqueológicos y etnohistóricos, área de dispersión y grado de vigencia. Dentro de los aspectos relevantes en relación al instrumental mapuche destaco la identificación de la trifonia como modelo melódico en la ejecución de la trutruka, aspectos que otros autores también señalan (Álvarez y Grebe, 1974; González, 1986; Müller, 2008, entre otros)

Considerando los antecedentes expuestos, aquí serán mencionados algunos instrumentos que tienen especial relevancia, dada su presencia en la bibliografía, como en la práctica real en las actividades musicales mapuche.

### **El Kultrun**

La antropóloga y Musicóloga Chilena María Ester Grebe presento el año 1973 un importante

trabajo de investigación en relación al kultrun, tambor mapuche que ella denomina como un Microcosmos simbólico que representa el universo mapuche. Apoyándose en una vasta revisión bibliográfica, así como en un considerable trabajo de campo con machi de la región de la Araucanía establece algunos aspectos generales sobre este instrumento. Por ejemplo, señala el área de difusión y vigencia en la época que desarrolló el estudio así también sitúa al instrumento como membranófono e isófono según la clasificación propuesta por Hornbostel y Sachs. Por otro lado, describe su morfología y construcción decoración, afinación y ejecución, así como la nomenclatura autóctona situándolo como un timbal Chamánico con dos nombres kultrun y Kawiñ- kurra. Lo relaciona y describe dentro de la funcionalidad de sanación que realiza el/la Machi incluyendo aspectos descriptivos de la corporalidad en la performance.

En los aspectos musicales establece los principales esquemas rítmicos por ella identificados en la ejecución, así como características de la dinámica, agógica y articulaciones puestos en juego en su interpretación y su relación con los otros instrumentos mapuche.

El aspecto más relevante de este trabajo es que logra relacionar desde una perspectiva etnomusicológica la práctica del instrumento con el sistema de creencias mapuche o cosmovisión. Señalando que: El kultrun resume los componentes cósmicos y terrestres, materiales e inmateriales, representando una síntesis dialéctica del universo; un límite topográfico que separa el mundo terrestre de las seis plataformas del mundo sobrenatural. El dibujo simbólico de su membrana posee implicancias espaciales éticas regidas por la pareja de oposición bien - mal. (Grebe, 1973, p 27)

A pesar del carácter interpretativo del estudio donde solo se observan las percepciones de la autora, pues los cultores desaparecen detrás del intelectualismo y academicismo musicológico, se debe destacar lo fundante de este trabajo en relación de relevar aspectos íntimos de la música en la cultura mapuche.

### **El trompe**

Ernesto Gonzalez y Ana Maria Oyarce (1986) desarrollaron una investigación en diversas comunidades mapuche en relación al Trompe- arpa de boca introducida al patrimonio musical mapuche. Este se aborda en cuanto instrumento adoptado de origen europeo, pero teniendo como base un instrumento anterior mapuche el pawpawün. Se explican principalmente aspectos de construcción del discurso musical mapuche. Es decir, es un estudio de organología, pero a la

vez de etnomusicología, en cuanto a usos sociales, así como de gramática musical. Por otro lado, se realiza una consolidación histórica sobre cuando fue introducido el instrumento en la práctica musical mapuche.

En cuanto a la morfología del trompe señalan que es un "idiófono punteado, con una laminilla que se fija a un marco y vibra entre los dientes que aprietan este marco, pulsada por un dedo". (Gonzalez y Oyarce, 1986, p. 53) y donde la forma de ejecución se realiza con "un dedo pulsa el extremo de la lengüeta y el timbre varía de acuerdo a las modulaciones de la cavidad bucal, la que, destacando uno u otro armónico, hace posible la obtención de melodías". (op cit. p. 55). Por otro lado, señalan que la presencia del instrumento ya es constatada por autores a partir de 1850, pero plantean la hipótesis que este instrumento debe haber sido introducido en la época de la conquista en el territorio, de allí su nombre de trompe, a pesar que con una nota al pie reconocen que en ninguno de los estudios clásicos de la cultura mapuche (Lenz, Guevara, Augusta) existen referencias al respecto.

Lo caracterizan como un instrumento solista de diversión, usado por hombres para enamorar o cortejar. No tiene cabida en el contexto mágico religioso, según estos autores, ni eventos tradicionales colectivos. En general señala que no se relaciona con otros instrumentos. En el ámbito musical establecen la organización tonal de este instrumento, así como los patrones rítmicos, donde " La configuración melódica producida por este instrumento se ajusta, como ya se ha dicho, a la ley natural de armónicos", donde "se aprecian ordenaciones interválicas de terceras correspondientes al acorde mayor con otros grados agregados, con clara gravitación sobre un centro tonal definido " (op cit. p. 60). Desde el punto de vista rítmico señalan una preponderancia del metro binario de subdivisión ternaria, elemento característico de la expresión musical mapuche.

Mencionan tres tipos de toques en el trompe: (i) Sin connotaciones extramusicales (ii) descriptiva de una situación concreta (amoroso, del entorno etc.) (iii) Interpretación de dos trozos musicales, primero instrumental y luego cantado.

Un recurso estructural de la forma musical mapuche que resaltan es la alternancia de dos trozos musicales. Basan su apreciación de las manifestaciones duales en la forma y estructura musical mapuche en lo señalado por Grebe y Alonqueo. Establecen además que la adopción de este



instrumento tiene base en que en la cultura mapuche existía el paupawen, afín a los principios físicos acústicos de este, siendo por lo tanto una actualización a un instrumento y forma musical vigente. Como conclusiones establecen que:

- Es un instrumento de adopción europea, en el nombre y ejecución no así el uso que es propiamente mapuche, así como el lenguaje musical.
- Actualmente es un instrumento vigente, pero en disminución dado por las condiciones modernas de vida y la no utilización en la ceremonias religiosas y sociales colectivas mapuche.
- La adopción del instrumento es porque fue ocupando gradualmente la presencia de otro instrumento que tenía los mismos principios físico acústicos, el paupawen.

### **2.5.2. La música en la trutruka, el músico y aspectos socioculturales que le constituyen**

En el trabajo de fin de Máster que realicé el año 2010, denominado "Pu trutrukaturufe, a partir de la investigación en diversas comunidades del territorio histórico mapuche, con la participación de personas conocedoras de este patrimonio musical, se logra identificar algunos aspectos generales de la práctica musical de uno de los músicos con mayor presencia en las diversas actividades socioculturales y religiosas mapuche, El trutrukaturufe o intérprete de trutruka. El estudio dio cuenta de elementos de la concepción sonora presente en la práctica ceremonial y cotidiana del trutrukaturufe, abordando aspectos simbólicos y representaciones culturales que en este músico se articulan. En lo específicamente musical, se identificaron concepciones y denominaciones émicas entorno a la sonoridad de la trutruka, así como el tipo de repertorio que se ejecuta, sus características y los procesos de construcción del instrumento.

#### **Principales hallazgos**

Se identificaron alrededor de 20 músicas ejecutadas en trutruka. Las denominaciones varían según los territorios donde se realizan, las situaciones sociales o religiosas y a quién van dirigidas o representan. Mientras algunos trutrukaturufe interpretaban como mínimo dos toques otros desarrollaron hasta siete. Las interpretaciones musicales se pueden dividir en dos grandes grupos: los que son realizadas en ceremonias religiosas y de sanación, como el ngillatun y machitún, y los que son interpretados en ámbitos de uso más sociales y cotidianos, siendo los del primer grupo las de mayor número. A sí mismo, estos pueden ser ejecutados para ser solo escuchados o bailados dependiendo de la situación, así también se interpretan en forma solista

o con otros instrumentos musicales. En este sentido encontramos de forma más recurrente aquellos toques que interactúan con más instrumentos mapuche, preferentemente el kultrun.

En lo estrictamente musical y en cuanto a duración de la ejecución del repertorio en trutruka, está determinada por la extensión de la actividad o ceremonia donde se ejecuta. Las unidades sonoras tienen una forma abierta con estructura interna reconocible, pero varía según cada intérprete. Estas músicas son comúnmente improvisadas, lo que no significa que no sigan un modelo asumido por la tradición que incluye la creación propia, siendo muy valorado socialmente la capacidad de variar en la interpretación. La elaboración melódica está basada en tres o cuatro notas con preponderancia en el carácter trifónico de afinación atemperada, las cuales abarcan un ámbito que no supera la octava. En algunos casos se observan frases de cuatro o dos tiempos con comienzos téticos principalmente, lo que puede estar relacionado con la dualidad-complementaria de la cosmovisión mapuche.

La rítmica de las músicas interpretadas en trutruka está basada en pulsos isócronos cercanos al compás binario de subdivisión ternaria, con presencia de staccato en cada uno de los pulsos. Así también la textura musical predominante en las interpretaciones es monódica, pero en ejecuciones colectivas las podemos considerar como heterofonías, donde los trutrukátufe asumen una estructura establecida culturalmente, pero conservando la individualidad en la interpretación.

En plano de los simbolismos, se observaron acciones rituales tanto en el transcurso de las ceremonias como antes de la misma; los trutrukátufe señalan el deber de tocar el instrumento antes de salir del hogar y realizar una pequeña oración o ngellipun para el cuidado del instrumentista en su labor ritual. Además, en el momento de la ceremonia se observó que tanto el instrumentista como el instrumento deben permanecer, preferentemente, en el rewe o espacio sagrado.

Se pudo establecer una cierta relación simbiótica con resultados sonoros entre el instrumentista e instrumento, esto en el hecho de echársele agua o Muday -bebida mapuche- al instrumento. Se reconoce al objeto sonoro como con vida propia, por ello se le debe compartir la bebida para que este suene bien. Esto guarda relación también con el timbre que tendrá el instrumento en el momento de su ejecución, que en el caso de la trutruka de caña se hace necesario para sacar un

sonido óptimo en la ejecución.

Un elemento primordial de la concepción sonora observado es la característica de impregnar en el toque un volumen fuerte y una tímbrica brillante en su ejecución, lo que según nuestra interpretación responde a la función de la música en el contexto mapuche ceremonial, donde el sonido debe ser escuchado por las divinidades espirituales que habitan en el mundo de arriba y de las que le rodean. Este proceso de comunicación es permitido por el Awkiñ el cual es, desde el punto de vista acústico, la condición necesaria para establecer esta comunicación. Incluso suponemos que los espacios rituales o de las ceremonias pueden estar condicionados por esta característica sonora.

Uno de los objetivos centrales de este trabajo era caracterizar en torno a las representaciones sociales que a este músico se le adjudican, las cuales fueron señaladas en los siguientes aspectos:

- **Sonoro:** Dominar bien los toques a través de un repertorio mínimo- un toque lento y uno rápido-, tener buena memoria, ensayar, ser espontáneo y expresivo, soplar fuerte. Guiarse y complementarse bien con los demás instrumentos y el kultrun que es la base rítmica principal.
- **Ceremonias:** Estar en toda la ceremonia y tener un buen comportamiento en ella, ser obediente a las autoridades tradicionales, ser idealmente hablante mapudungun. En este ámbito el trutrukaturfe se relaciona con la música del tayül o música de la ceremonia religiosa.
- **Social:** Ser dinámico o vigoroso, chispeante, pícaro, alegre, en este ámbito se relaciona con el ülkantun.

En lo que respecta a la función que cumple la música del trutrukaturfe en la cultura musical mapuche se establece que:

- Ayuda a ordenar el tiempo ritual de las ceremonias, ejemplo los toques de llamado para la rogativa o llëllipun en el ngillatun.
- Ayuda en la comunicación y relación ritual con las entidades que conviven en el entorno natural, tanto divinidades, antepasados, como fuerzas de la naturaleza, permitiendo así a la eficacia de la ceremonia. En el caso de los machi los ayekafe, como el trutrukaturfe, ayudan a que este entre en küymün-trance- o conexión con su püllü y kümpeñ.

- Refuerza la relación social entre personas de la familia, comunidad o de otros sectores.
- Ayuda a canalizar pulsaciones o deseos expresivos en ámbitos religiosos y cotidianos dentro de límites preestablecidos socialmente, es el caso por ejemplo, de la música en su función religiosa, en su función etnicitaria en contextos cotidianos, en su función en otros ámbitos sociales no mapuche donde adquiere un carácter reivindicativo de la cultura mapuche.
- Genera una significancia especial al lugar donde es interpretada desde el punto de vista de la cosmovisión, tanto en ámbitos ceremoniales como cotidianos.
- Permite la expresividad individual de la persona que la ejecuta.

En cuanto al proceso de formación musical del trutrukaturfe este está determinado por dos ámbitos culturalmente establecidos: el primero es el generado por la propia familia y la comunidad, en actividades culturales pertinentes – ceremonias y actividades socioculturales propiamente mapuche- y el segundo por los elementos transversales de la cosmovisión mapuche. Este último ámbito es determinado por los siguientes elementos: el Don – vocación por la música mapuche, entregado por ngünechen, el küpan -ascendencia-, el püllü - espíritu del trutrukaturfe antiguo- y el newen –energía materializadora del don el cual puede ser transmitido por el pewma o sueño. El proceso de formación de un futuro trutrukaturfe puede verse consolidado por el hecho de consagrar a la persona con ese don en una ceremonia mapuche.

Con respecto de quien enseña al trutrukaturfe que aprende, está dado principalmente por la observación y escucha al padre, cuando este fue o es trutrukaturfe y a los trutrukaturfe adultos o ancianos, tanto de la comunidad como de alguna otra. Esto último es posible que pueda generar procesos de variación del toque, adquisición de nuevos estilos y concepciones sonoras, lo que genera dinamismo y mantención colectiva de lo sonoridad mapuche, dando cuenta con este hecho de la relación intracultural que establecen los músicos mapuche en su proceso de formación o aprendizaje musical.

El sistema musical mapuche se puede resumir en el ayekan. Esta idea hace referencia a lo que podemos concebir como música, aunque entendiéndose de forma diferente, pues más bien, es lo provoca el acto sonoro en las personas o entorno social y natural donde se realiza. El que realiza la acción comunicativa sonora es el ayekafe, quién puede utilizar tanto la voz como objetos sonoros. En este caso el trutrukaturfe es un ayekafe. En el caso de la utilización de la voz los ayekafe adquieren dos denominaciones: ülkaturfe y tayülfe. El trutrukaturfe según el

contexto se relaciona con una de estas dos denominaciones. Los trutrukaturfe asocian las unidades sonoras o toques que ejecutan a tres fuentes de las cuales emanan:

- Ngünechen, las entidades espirituales, de los antepasados y de aquellos que le rodean en los planos superiores o del entorno natural.
- Las personas en los ámbitos sociales, aunque también asumidas en su dimensión espiritual.
- Los elementos observables de la naturaleza. Aunque este último se pudiera decir que es transversal a los anteriores, ya que tanto naturaleza y personas no sufren la dicotomía cuerpo-espíritu.

En los aspectos rituales-simbólicos la ubicación espacial del trutrukaturfe, al igual que todos los demás asistentes a la ceremonia, es orientada hacia la salida del sol ya que es entendido como el lugar de las fuerzas positivas del mundo mapuche. Como una característica del repertorio que se ejecuta se pudo apreciar que existe una relación simbiótica con el entorno natural y espiritual del trutrukaturfe, ejemplo de ello, es el choyke purrun toque y danza que personifica al ñandú. Estas sonoridades tienen como características estar basadas por un lado en los ülkantun o tipo de cantos o poesía cantada pero con mayores ámbitos de desarrollo, también es conocida como romanceo y en las rogativas u oraciones, tipo salmodia de estilo mapuche. Estas últimas entendidas como acción sonora con fines religiosos de comunicación con las entidades espirituales del mundo mapuche.

En este ámbito es reconocido socialmente el trutrukaturfe por la capacidad de “cantar” o “hablar” que tenga con su instrumento, lo cual está asociado directamente con el uso de su mapudungun. Se pudo establecer con ello que la expresión individual en la trutruka está muy cercana a la práctica del canto, que lo diferencian en parte con algunos instrumentos mapuche, por ejemplo, püfülka, siendo el instrumento y su práctica, de gran valor individual, proyectándose a ámbitos no ceremoniales, inclusive tanto como el canto o ülkantun. Aunque este trabajo aborda de manera sucinta variados aspectos de la práctica musical de este músico mapuche, se ha mencionado algunos aspectos necesarios para el desarrollo teórico de esta investigación.

## **2.6. La transmisión del conocimiento musical mapuche**

La literatura en relación a la transmisión del conocimiento musical mapuche es escasa, ya que

los trabajos existentes se han ceñido a evidenciar la música en tanto objeto musical, hecho musical situado dentro del entramado sociocultural, observándose un vacío en relación a esta temática que debe ser abordado en trabajos posteriores y así establecer formas pertinentes culturalmente para la enseñanza de este patrimonio cultural. Pero, aunque no es un tema que se haya desarrollado de manera específica podremos mencionar algunos antecedentes al respecto y que resultan de interés para esta investigación. Al ser parte de una cultura oral, la transmisión del patrimonio musical en esta es en base de la escucha y la observación, ya que no se enseña a cantar o a tocar específicamente. Villarroel en relación al canto se señala lo siguiente:

No se enseña directamente a través del uso de técnicas, sino que se lleva incorporando por haberlo escuchado incontables veces en ambientes cercanos. Así, mientras escuchan, conversan, miran y participan de diversas actividades junto a los mayores, los niños aprenden a hablar y cantar. (Citado en Bengoa 2012, p 221)

Es así que escuchar y observar a los adultos en contextos culturales cercanos y haciendo práctica interpretativa de la expresión musical en dichos contextos es que el niño aprende, ya que la música está imbricada en los diversos contextos sociales mapuche, no se puede excluir el aprendizaje de dichos contextos. Así también, Painequeo (2000) nos señala la importancia del abuelo en la transmisión del canto mapuche:

Una de las posibles formas de aprendizaje del canto mapuche se encuentra en las propias comunidades. Allí en la intimidad del hogar, de preferencia las rodillas del l'aku (abuelo paterno), las que servirán como los primeros instrumentos didácticos son las que mediante la entonación ya sea un ül o de un fragmento de nütam, éste buscará internalizar en el niño o niña (nieto o nieta) el compás, el ritmo, posiblemente la melodía y el contenido, plenos de normas y valores culturales. (Painequeo, 2000)

En síntesis, el canto es un vehículo de transmisión de conocimientos y pautas de comportamiento, es comunicador de cultura y a través de este el niño aprende, tanto códigos y contenidos culturales como aspectos específicos formales sobre la música. También es el caso del proceso de formación musical del trutrukaturfe, está basado en la observación o Adkintun y en este caso la audición, Allkütun, en conjunto con la introspección y reflexión continua que el niño debe hacer en relación de lo aprendido (Velásquez, 2010).

Vemos que la base de la educación del niño está en la familia, en especial de los padres, de los Fütakeche, ancianos, y adultos de su núcleo, pero también de personas ajenas de la familia nuclear (Curihuentro 2007). A partir de estas enseñanzas un niño puede iniciar su participación en las ceremonias, para luego asumir su rol como trutrukataufe u otro rol musical o de danza. Sin embargo, para la formación musical de un niño intervienen varios factores culturales.

La observación e incentivo del futuro trutrukataufe o músico, por parte de los adultos familiares o de otra persona experta de la comunidad en los contextos culturales señalados, está ligado a lo importante del interés personal o iniciativa propia que el futuro músico debe manifestar para la lograr una correcta ejecución del instrumento o del canto. Así también cuando la familia no dirige la formación musical conlleva a la poca versatilidad en los límites “musicales” que esta persona tendrá en su ejecución y práctica sonora posterior.

Según se estableció en Velásquez (2010), existe una antesala a través del juego, en la formación de los pequeños y futuros trutrukataufe en la cultura mapuche. Este se observa en la confección y ejecución de un objeto sonoro fabricado con elementos vegetales, con el cual los pequeños emiten sonidos. Consecutivamente lo que el niño ha desarrollado como juego en su entorno natural comunitario, ligado a la vida en el campo y la responsabilidad de formación que la familia y comunidad procura, debe estar acompañado por lo que he denominado situaciones o instancias culturales pertinentes. Estos son espacios socioculturales para que la persona o el niño participe y practique sus conocimientos y habilidades musicales. Es en esos contextos en que el niño desarrolla su percepción y expresividad sonora.

En el caso particular de la formación musical de un/a machi María Ester Grebe expone:

Durante su largo período de aprendizaje, la machi ha habituado su mano derecha al witán, ciertos movimientos reflejos automáticos o mecanizados, por medio de los cuales ella logra batir la baqueta con un pulso regular y controlado, pudiendo alcanzar velocidades extraordinariamente rápidas. (Grebe, 1973. p. 18)

En el proceso de aprendizaje esta también la constante reiteración y ensayo para una correcta ejecución del instrumento y esto conlleva a una valoración y expertiz para el óptimo desarrollo del rol de machi. Se debe señalar que en este rol el elemento sonoro musical juega un rol fundamental.

### **3. EDUCACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA MAPUCHE Y SU RELACIÓN CON SU SISTEMA DE CREENCIAS**

Existe una serie de investigadores, así como trabajos de sistematización respecto de educación desde la perspectiva mapuche, que señalan cuales son las principales conocimientos y saberes que la cultura mapuche ha establecido desde tiempo pasados para transmitir a las futuras generaciones, así como los medios para dicha transmisión. Esto se ha denominado por parte de los estudiosos con el término de "Kimeltuwün" o modelo educativo mapuche.

En este apartado trataré unos aportes teóricos que ofrezcan una aproximación al fenómeno de estudio, y que permitan una mejor comprensión del mismo. Dos aspectos dan cuerpo a este apartado. En primer lugar, expongo la concepción de saber y conocimiento mapuche para luego relacionarlo con aspectos generales sobre la concepción de mundo mapuche, como antecedente orientador de las relaciones que se dan entre el saber y su transmisión. Luego, en segundo lugar, planteo características del modelo educativo mapuche en general y los medios de transmisión en particular, destacando sobre todo su contenido y finalidad.

#### **3.1. Concepción de saber y conocimiento mapuche**

Toda sociedad transmite conocimientos y saberes a través de mecanismos de enculturación, donde las generaciones de más edad traspasan dichos conocimientos a las generaciones más jóvenes. La sociedad mapuche no está exenta de esta lógica educativa. Es así que desde este punto de vista es necesario comprender que existe una concepción de lo que es el conocimiento y el saber en la cultura mapuche, la cual se nutre y relaciona con una concepción de mundo particular.

##### **3.1.1. Mapuche Kimün. Conocimiento o saber en la cultura mapuche**

El conocimiento o saber en la cultura mapuche es denominada como Mapuche Kimün o Kimün. Esta idea hace referencia a los saberes, conocimientos, ideas, constructos y conceptos mapuche (Carihuentro, 2007; Quilaqueo, 2010, Quidel Lincoleo, 2012), la cual puede ser entendida como un "acervo cultural, que debe ser entregado y considerado por las nuevas generaciones" (Catriquir y Duran, 2007, p.443), abarcan distintos campos del desarrollo humano, social,



cultural, económico espiritual entre otros y que es transmitido oralmente de generación en generación. Estos conocimientos. En este sentido Quidel Cabral (2006, p. 51) sintetiza las características del conocimiento mapuche de la siguiente forma:

- Vivencial, ya que surge de la relación e interrelación mediante diálogo con todo los elementos de la naturaleza, más que argumentar racionalmente y, es en la práctica donde se valida.
- La racionalidad no es lo fundamental en el conocimiento, es un elemento más de la totalidad que van más allá de la razón y la palabra.
- Cobra sentido en la medida en que es fruto de los saberes y sean reincorporados y entregados a la cotidianidad de la vida.
- Está constituido por nociones de secuencias donde existe un antes y un después; el presente incorpora al futuro y al pasado.
- No es sólo edificaciones, constructos o significaciones de las personas, sino, cada uno de los elementos naturales existentes son en sí, conocimientos, donde el che también accede a ellos para su convivencia armoniosa y complementaria con el otro diferente.

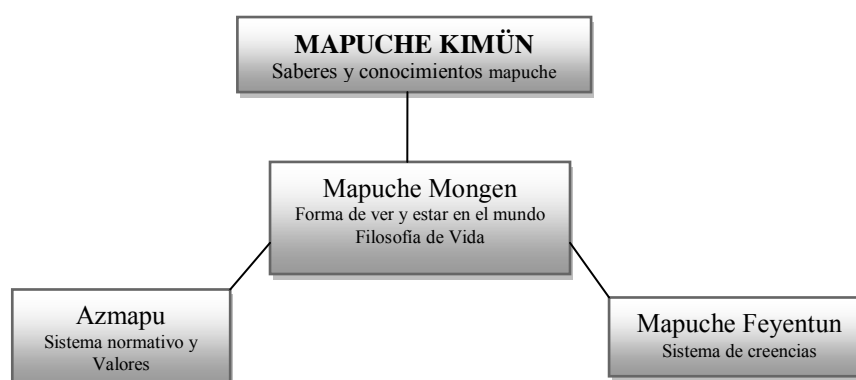
Con todo, se puede sostener que el mapuche Kimün -saber y conocimiento- es vivencial, relacional y de convivencia cotidiana con la naturaleza y el otro diferente. El conocimiento no es solo un atributo de la persona, sino que también de los seres y manifestaciones de la naturaleza. La racionalidad junto a la vivencia, forman parte de este conocimiento donde el presente está constituido por el pasado y el futuro. Así también Curihuentro (2007) nos señala que la base del mapuche kimün está en el Mapudungun o lengua mapuche, que es la vía de comunicación para adquirir los conocimiento y saberes propios de la perspectiva mapuche. Es así que la persona que sabe mapudungun tiene más claridad y acceso a este tipo de saberes.

### **3.2. Concepción de mundo mapuche**

Una vez aclarado cómo se concibe el conocimiento desde la perspectiva mapuche estableceré cuales son los principales constructos culturales mapuche que se relacionan con la idea de mapuche kimün a través de los diversos autores consultados. La idea es presentar un panorama general y no definitivo de cómo el mapuche se representa el mundo y su forma de vida en él. El propósito es situar algunos aspectos que se ven entrelazados en todo el proceso de formación de la persona mapuche, dando sentido y forma al porqué de las acciones y contextos en que

este proceso formativo se desarrolla, sus influencias e interrelaciones.

En la base del mapuche kimün está la forma de ver y estar en el mundo. Esta es denominada por algunos autores como Mapuche Mongen (Quidel Lincoleo, 2012) o filosofía de vida mapuche. Esta se relaciona principalmente con dos dimensiones: el sistema de creencias y religiosidad o Mapuche Feyentun (Curivil 2007- Curihuentro, 2007), y el sistema de valores y normativas o Azmapu (Curihuentro, 2001; Ñanculef, 2016; Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche (COTAM), 2003).



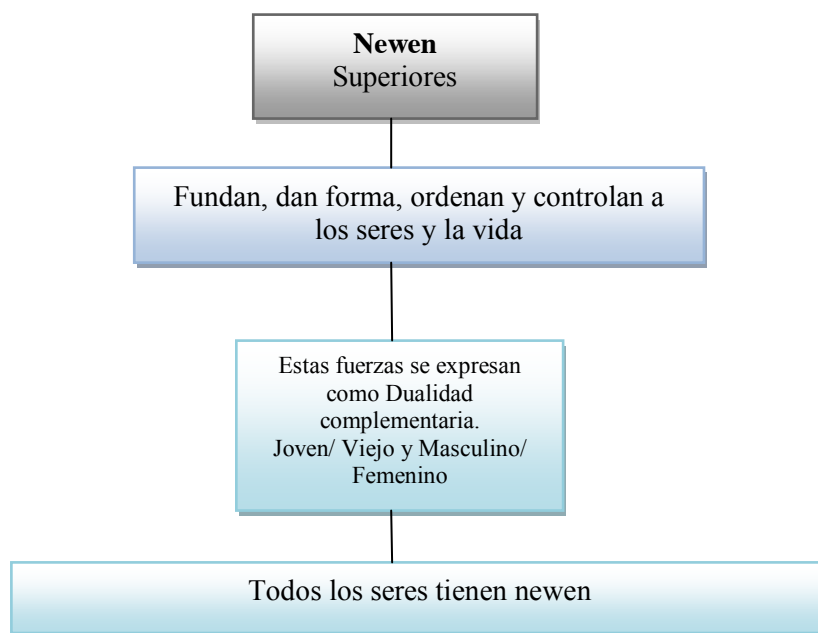
*Fuente: Elaboración propia.*

**Figura 1. El mapuche kimun y su relación con el sistema de creencias mapuche**

Para adentrarse en la filosofía de vida mapuche -Mapuche Mongen-, se debe saber que existen fuerzas superiores -Newen- que definen y establecen a los seres, la vida, los espacios, la especie humana, los animales, etcétera. Estas fuerzas son variadas y tienen las siguientes dimensiones: fuerzas que fundan, fuerzas que otorgan forma, fuerzas que ordenan y fuerzas que controlan (Quidel Lincoleo, 2012, p. 78). Así también estas fuerzas se relacionan con cuatro energías de origen, que se expresa en una doble dualidad complementaria: el anciano (Fücha), la anciana (Kushe), el hombre joven (Weche Wentru) y la mujer joven (Ülcha zomo). Sin embargo, para Nañkulef (2016) Newen es la gran energía que se constituye por cuatro elementos y que el mapuche entiende como dos parejas: una de anciano y otra de jóvenes.

Aunque existe una cierta jerarquía de los Newen, grande o más pequeños, la idea general de newen puede entenderse como la energía que habita en todos los seres del universo, en consecuencia, todas las personas tienen Newen (Caniullan, 2000) y esta se relaciona a las dimensiones de dualidad complementaria de parejas de ancianos y de jóvenes masculino y femenino.

Por otro lado, en todas las dimensiones de la existencia y el universo, y en conjunto y determinadas por estas fuerzas -Newen- que establecen la vida, están presentes variedad de seres o elementos que cumplen una función, se complementan y son parte del ciclo vital, es decir coexisten un sin número de entidades que dan equilibrio al universo mapuche. Estos seres interactúan entre ellos, permitiendo el equilibrio necesario para la mantención de la vida, y como se mencionó estos también cuentan con energía que manifiestan su existencia, su propio Newen.



*Fuente: Elaboración propia.*

**Figura 2. Fuerzas que constituyen el mundo mapuche**

Continuando con lo anterior todos los seres que habitan el universo Mapuche tienen una doble dimensión: espiritual y material. La dimensión espiritual de la vida es conocido como püllü<sup>26</sup> y la dimensión material adquiere su denominación según la particularidad que identifica cada ser. Luego, cada uno de estos seres naturales y espirituales cuenta con un Ngen -o dueño- que norma y rige tanto a los seres, como los espacios donde habitan. Estos tienen la función de preservar la vida y la naturaleza (Grebe, Pacheco y Segura, 1972) estos dueños de los espacios, las aguas, los animales etcétera, existen en diversos espacios y pueden ser entendidos como fuerzas o newen que no se pueden ver y que cuidan y controlan la existencia. Se pudiera entender que las fuerzas o newen fundantes han confiado a los ngen el cuidado de algún

<sup>26</sup> Cuando una persona muere su corporalidad desaparece, pero adquiere otra forma en el plano espiritual llamada püllü.

elemento o grupo de elementos de la naturaleza y estos velan por el bienestar y continuidad de cada uno de ellos. En definitiva, los ngen son entidades activas y pueden tener diversas características físicas.

### **3.2.1. Mapuche feyentun. Sistema de creencias mapuche**

Para manifestar el Mapuche Mongen, filosofía o forma de ver la vida y el universo, la sociedad mapuche ha desarrollado una serie de acciones y formas socioculturales propias, denominada Mapuche Feyentun<sup>27</sup>. En el estudio realizado por Curihuentro (2007, p.69) señala que el sistema de creencias mapuche se expresa en:

- Ceremonias religiosas y espirituales;
- Relación persona naturaleza;
- Respeto y reciprocidad con la naturaleza
- Identificación con la tierra y un territorio;
- Creencia en fuerzas y energía denominados ngen y newen;
- Espacios y dimensiones del mundo;
- Creencia en ngünechen y espíritus superiores (familia originaria)
- Importancia que se le atribuye a los pewma o sueños.

En la literatura especializada contemporánea se denomina como Mapuche feyentun como el sistema religioso mapuche que incluye las propias instituciones religiosas comunitarias y las personas que guían el accionar religioso. En las diversas acciones religiosas, sociales comunitarias e incluso las individuales el Mapuche Feyentun genera una síntesis de las creencias entorno a los newen, los ngen, las fuerzas tutelares y del entorno natural que conviven con en el mapuche en la actualidad. En esta se entiende que no existen fuerzas o newen mas importantes que otro y todas las acciones religiosas o de espiritualidad que se realizan dan cuenta y promueven el reconocer la importancia de cada uno de los seres.

### **3.2.2. Azmapu. Sistema normativo mapuche**

Pasamos así al segundo elemento a destacar, que es el sistema normativo de interrelación entre

---

<sup>27</sup> Para profundizar sobre la temática de la religiosidad y sistemas de creencias del mundo mapuche, se recomienda la lectura de los estudios realizados por Quidel Lincoleo (2012), COTAM (2003), Foerster (1993)

las diferentes formas de vida y energías del mapu denominado Azmapu (Quidel Lincoleo, 2012). En el amplio y complejo mundo de la espiritualidad, religiosidad y creencias mapuche, se representa una concepción holística del vínculo a la tierra y de respeto a todo los seres vivos y la energía vital que emanan ellos. Es por eso que se requiere de un sistema moral basado en la reciprocidad y colaboración mutua, para lograr el equilibrio espiritual y la lucha en contra de entidades que alteran el equilibrio individual o comunitario.

El azmapu en palabras de Sánchez (2001, p. 29) "expresa las normas de conducta, tanto individuales como colectivas, que debe observar el pueblo mapuche para mantener la armonía cósmica". Como sistema normativo señala lo que se puede hacer y lo que no, así mismo la manera de hacer. Desde un punto de vista reflexivo es mas allá de la costumbre social, si no más bien es la forma de comportarse conscientemente para no romper el equilibrio social, espiritual y de relación con los demás seres que habitan la naturaleza y el universo. Para el mundo mapuche cada una de las acciones que se realiza por parte de los diferentes seres que habitan el universo, está regulado por el azmapu y si por alguna razón este equilibrio es alterado existe la posibilidad de enmendar a través del acto de reciprocidad el cual constituye uno de los valores fundantes del sistema social y de creencias mapuche.

Cada ser viviente posee sus propias cualidades, sus características, su personalidad, lo que se denomina su az. En el caso de las personas, el azche es determinante en las relaciones sociales, políticas y de orden socioreligioso, reconociéndose así la necesidad de ser formado para que desarrolle actitudes que le permitan actuar adecuadamente en la sociedad y en la naturaleza (Quidel, 2010; Carihuentro, 2007; Catriquir y Durán, 2007; Quidel, Duran y Catriquir, 2007).

### **3.2.3. Wallmapu. Universo, espacio y territorio mapuche**

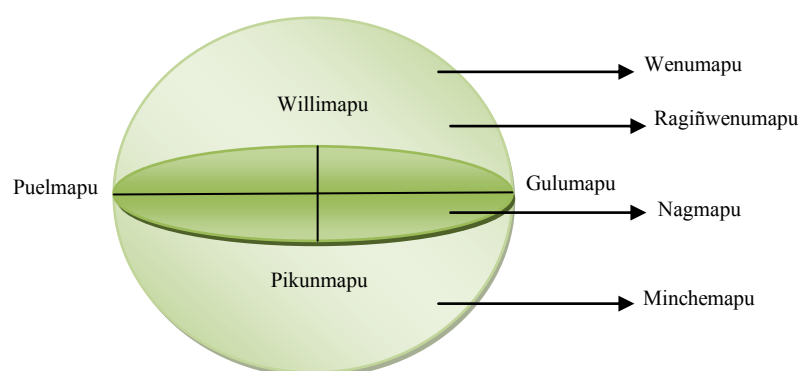
“En esencia el waj mapu, no es sólo el suelo, no sólo lo tangible, sino el universo, el todo, que incluye lo intangible, pero la cualidad más sobresaliente es que es un ente vivo, y está poblado por diferentes seres vivos (newen) que coexisten y hacen posible la vida (COTAM, 2003)

Como se observa en la cita anterior la idea de wall mapu involucra un todo. Esta idea es representada en varias dimensiones del espacio-territorio y están interrelacionadas<sup>28</sup> de una u

---

<sup>28</sup> Diversos autores identifican más de cuatro espacios diferentes, ver COTAM (2003), Grebe et al (1972).

otra forma entre sí. Según el carácter y foco de análisis de las investigaciones realizadas, estas dimensiones pueden ser múltiples, por ejemplo, en el trabajo realizado por la COTAM (2003) aluden a cuatro dimensiones del wallmapu: wenumapu (espacio de arriba), ragiñwenumapu (espacio del medio), nagmapu (lugar donde tiene lugar la existencia de las personas) y miñchemapu (desde la superficie del suelo hacia abajo), donde entre cada una de estas dimensiones pueden existir otras intermedias. Por su parte Carihuentro (2007), a modo de grandes espacios y no siendo contradictorias con la anterior, señala tres dimensiones del wallmapu: wenumapu, la tierra de arriba donde se encuentran las fuerzas y energías positivas, como los espíritus de los antepasados, las estrellas, lunas y otras fuerzas; nagmapu, la tierra de abajo donde habita la gente, animales, plantas, montañas, cerros, etc., y lugar de energías positivas y negativas, donde la persona tiene la función de equilibrar ambas fuerzas a través de diferentes ritos y ceremonias; y minchemapu, espacio ubicado debajo de la tierra, lugar de energías positivas y negativas.



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 3. Esquema del Wallmapu**

Por otro lado, una dimensión espacio-territorio más próximo a las relaciones e interacciones cotidianas de las personas y los elementos de la naturaleza se vinculan con la noción de Meliwitranmapu<sup>29</sup>. Esta alude a cuatro puntos que actúan como referentes espaciales, tanto para los contextos territoriales más cercanos, como para los más lejanos hasta los límites imaginarios del universo, que podría decirse que es algo parecido a los ‘puntos cardinales’, donde Gulumapu se entiende como el sector Oeste, Willimapu es el Sur, Puelmapu es el Este u Oriente desde donde sale el sol y Pikunmapu es el Norte (Quidel, 2012; Pozo, 2011; COTAM, 2003).

<sup>29</sup> Meliñommapu (Pozo, 2011) Meliwitranmapu (Carhuentro, 2007) Meli Wixan Mapu (COTAM, 2003).

Estas denominaciones espaciales también se utilizan para identificar las 'identidades territoriales' en función de su ubicación en el wallmapu. El gran territorio mapuche, está constituido por dos grandes espacios establecidos (Fütalmapu), divididos por la Cordillera de los Andes y que se extiende desde el Océano Pacífico por el Oeste hasta el Océano Atlántico por el Este. Estos dos macro espacios son nombrados: Puelmapu, situado al Este y que es el actual territorio del Sur de Argentina, y Gulumapu, comenzando desde la Cordillera de los Andes hacia el Océano Pacífico, actual territorio del Sur de Chile (Quidel Lincoleo, 2012).

En el Gulumapu es posible identificar grandes espacios con distintas denominaciones en función del lugar y características del territorio (ver mapa 1), que dieron nominación a identidades territoriales. Los límites de estos territorios no se comprenden como espacios separados o cerrados, ya que desde la perspectiva mapuche "el término usado para esta idea es "xawmel", que significa en donde se juntan las partes" (Quidel Lincoleo, 2012, p. 33).

Desde estas particularidades del territorio se van construyendo las diversas 'identidades territoriales'<sup>30</sup> que son muy importantes en el mapuche mongen, ya que "cada mapu es distinto de otro" y sus habitantes serán también diferentes, "tanto los elementos del ambiente natural como los niveles de organización y los del mundo no visible." (Catriquir y Durán, 2005, p. 101). Así, por ejemplo, en el Fütalmapu Pewenche -espacio ubicado a ambos lados de la Cordillera de los Andes- prevalece la especie Pewen (árbol araucaria) que produce un fruto denominado gūjiw (piñón) el cual recolectan sus habitantes y obtienen diferentes subproductos al elaborarlo, por lo que sus habitantes se autodenominan pewenche (gente del pewen).

Es posible distinguir que la noción de mapu escapa de la traducción muchas veces reduccionista como "solamente tierra", que no considera el carácter multidimensional de ella (Quidel Lincoleo, 2012). Estas dimensiones se configuran como un todo interrelacionado e interdependiente, tal como lo grafica en Pozo (2011), en su estudio sobre Astronomía y cosmología mapuche:

No se expresa una diferenciación entre lo "visible a simple vista" y lo "perceptible", aquello que la gente sabe que está allí pero que sólo lo puede sentir por otros medios, tales como los sueños, las sensaciones, entre otros. Además, siempre está presente una concepción del cosmos, lugares

---

<sup>30</sup> En razón a otros factores externos que no responden a esta idea natural de ordenamiento han aparecido los conceptos de: reducción, comunidad, sector, hijuela que obviamente están muy lejos de cumplir con el significado y el sentido de pertenencia que las personas tienen con este.

específicos donde habitan ciertos astros o seres, y “al igual que aquí abajo, así está el mundo de arriba”. Todo lo que se visualiza en el Nagmapu se encuentra en el Wenumapu. La división territorial del mundo terrenal también se expresa en el mundo celeste. Es por esta razón que se debe tener en cuenta este conocimiento desde una visión compleja, todo relacionado con todo. (p. 43)

Como se puede apreciar, la idea de mapu abarca a todas las dimensiones del espacio-territorio, esto es, el territorio en tanto dimensión espacial universo o cosmos y el territorio en tanto dimensión local, en donde se construyen y sostienen. Estas nociones espacio-territorio se vinculan con distintos aspectos del mapuche mongen y el mapuche kimün. Ambas nociones, adquieren matices y singularidades propios a cada identidad territorial y el mapu donde coexisten las personas y los diversos seres de la naturaleza y el cosmos.

### 3.3. Che y mapuche kimün

Todo lo expuesto implicaría una concepción de persona -Che- como un componente y no centro del wallmapu, es decir, “en igualdad de condiciones con los demás elementos y seres de la naturaleza, de la red de seres vivos que conforman este cosmos” y, como tal, sus acciones pueden afectar el equilibrio, la armonía y el bienestar consigo, con los demás y con su entorno. En este sentido, la persona es parte del mapu y en el mapu, puesto que se complementan con un sentido de reciprocidad (COTAM, 2003).

Para los mapuche todos los espacios poseen significancias espirituales, esto se ve muy bien reflejado en la categoría persona-espacio (mapu-che), que da cuenta de un vínculo indisoluble [...] Así acontece que en el protocolo mapuche en primer lugar se nombran los diferentes espacios territoriales con los que está relacionado el sujeto y desde donde proviene él y sus ascendentes. (Quidel, 2012, p. 27)

En la concepción de mundo mapuche, se espera que la persona actúe en la sociedad y con la naturaleza de una forma determinada, distinguiéndose cuatro principios o cualidades valóricas de gran importancia:

- **Kümeche:** persona con capacidad de poseer bienes materiales, pero caritativa, solidaria y de buen corazón, siendo un modelo a seguir. Requiere de la complementación de rasgos como: ser trabajador, tener habilidad, vivir y proceder con alegría.



- **Kimche:** persona con sabiduría, buenos pensamientos y respetuoso. Es más amplio que posee un cúmulo de conocimiento sobre la vida mapuche, pues la cualidad está en saberlo usar. Además, es quien expresa lo que antes ya ha reflexionado y de ahí la coherencia de sus palabras. (iii) Norche: persona recta o correcta, razonable.
- **Newenche:** persona con fortaleza espiritual y psicológica, capaz de dirigirse a otros con desplante (Curihuentro, 2007; Quidel y Pichinao, 2007; COTAM, 2003).

Además, la idea de persona en el mapuche kimün contiene una distinción respecto de aquellas que por sus cualidades y herencia familiar (kúpalmé) están predeterminadas a cumplir roles más allá de la cotidianidad familiar y social. Es decir, si bien toda persona o che trae consigo una función o rol social que cumplir, tanto en los ámbitos socio políticos como religiosos, unas están predeterminadas para ello. En general, en los diversos ámbitos de la vida mapuche existen tres funciones a desempeñar:

- Funciones religiosas (Rechegehochiche),
- Funciones socio políticas (Wüenkülechiche) y
- Funciones de colaboración y ayuda (Pu kellu) en situaciones religiosas o socio-políticas.

El no cumplir estos roles o funciones puede traer consecuencia tanto en la vida misma de la persona, como más allá de la muerte, esto sucede en especial con las personas que están predeterminadas a cumplir roles específicamente religiosos y sociopolíticos (COTAM, 2003, p. 640).

Esta concepción de la persona está permeada por la necesidad de establecer vínculos y relaciones basados en la comunicación, tanto con otras personas como con los seres del mundo natural y energías espirituales, a través de principios de intercambio<sup>31</sup> -social y religioso- (Course 2008, p. 71) y de respeto, los que representan aspectos fundamentales de la educación mapuche (Marilaf y Paillacoj, 2014, p.147).

Lo anterior representaría el ideal de persona y se espera que su formación lo lleve a desempeñar estas cualidades, porque quien posee kimün (saber o conocimiento) es aquel que manifiesta una actitud consecuente frente a ese saber y luego ejecuta un comportamiento adecuado frente a ese saber, el cual también está en estrecha relación con su función social (COTAM, 2003).

---

<sup>31</sup> Para Course (2008) este intercambio es visto como "sociabilidad productiva", es decir, la persona se constituye como status en cuanto puede realizar dicho intercambio productivo en las diferentes acciones sociales y culturales.

Finalmente cabe distinguir que desde el mapuche kimün, la concepción del mapuche mongen se presenta como un entramado complejo que es difícil separar o fragmentar, pero no solo por las interrelaciones existentes entre las distintas dimensiones del mapuche mongen, sino también por la propia construcción del mapuche kimün. Aquí cobra relevancia la noción de rakizuam, como un “estilo reflexivo de conocimiento”, una forma de pensar y tomar conciencia, que presenta una interrelación con el Kimün, es decir, no puede haber conocimiento si no hay reflexión. (Duran y Catriquir, 2007, p. 249-250)

Lo anterior brinda una concepción dinámica de la cultura mapuche, en tanto su conocimiento puede ser entendido como “resultado del proceso de rakizuam y al mismo tiempo, postulación de un hallazgo que adquiere sentido en la vida de la gente; es conocimiento del mundo” (Duran y Catriquir, 2007, p. 251). Desde esta visión, se reconocen los procesos históricos de transformación que ha enfrentado su sociedad en la interacción con otros pueblos o culturas, produciéndose así la reflexión, que los lleva a la producción de nuevos conocimientos para enfrentar las nuevas situaciones.

En esta mirada multidimensional del mundo mapuche, en el que se identifican al menos: la visión y manifestación de los seres y energías que cohabitan con las personas, el estar y ser en el mapu y el sistema de normas existentes para esta relación y vínculo entre ellos, son claves para acercarse a la comprensión de las formas que adquieren y caracterizan la vida, el conocimiento y la educación desde la concepción mapuche.

Cabe señalar que la actividad musical está presente, directa o indirectamente, en muchos de los roles y funciones sociales que la persona debe realizar. Por ello, se puede entender que la transmisión musical está presente de forma transversal en el proceso de formación de todas las personas, aunque esta formación musical variará según el rol o función que la persona cumpla. Algunos ejemplos de estos roles que se relacionan directamente con la actividad musical son: Machi, Püfülkatufe, Trutrukaturufe, Tayülfe y Choike.

### **3.4. Desde la concepción de mundo mapuche al modelo educativo mapuche**

En un intento por graficar un ámbito de conocimiento que dé cuenta del proceso de formación y orientación de la persona o educación mapuche, se ha desarrollado la concepción de

kimeltuwün o también denominado como “modelo educativo mapuche”, los que serán abordados para identificar distintos aspectos que se ven involucrados en el proceso desde el mapuche kimün.

Consecuentemente con lo planteado en el apartado anterior, el mapuche mongen da sentido y forma a la educación mapuche, con un claro propósito de formación y orientación de la persona en su relación con los miembros de su comunidad y con los otros habitantes visibles o no visibles del mapu. En este sentido, la educación mapuche está orientada tanto a la formación del comportamiento social entre sus miembros, como a la formación del comportamiento social de sus miembros con los elementos que componen el espacio del mapu compartido.

### **3.4.1. Principios que orientan la educación mapuche**

En cuanto a los principios que orientan la educación mapuche, desde una dimensión situada en torno a las relaciones sociales, Quilaqueo y Quintriqueo (2010, citando a Quintriqueo, 2005) destacan cinco:

- 1) actitud y relación de respeto que idealmente se debe establecer entre los miembros de la familia y las comunidades,
- 2) relación de estima y de reconocimiento entre personas de un mismo grupo parental y de la comunidad en general,
- 3) formación que permita asumir la concepción de persona al interior de la familia y en la comunidad,
- 4) enfoque evaluativo para determinar si la persona actúa solidariamente dentro del grupo parental y
- 5) formación de la persona sustentada en el conocimiento.

Otros autores, (Carihuentro, 2007; Manquilef, Cayun y Gineo, 2001) centra la atención en el principio de kimchegeaymi y lo expresan como “ser una persona con sabiduría”. Esta es una constante, pues se espera que cada individuo llegue a ser una persona sabia, lo que significa que no solamente sea un depositario del conocimiento, sino que sea el reflejo de su conocimiento. Este principio se complementa con la idea de ka antü chengeaymi, como “algún día serás persona en plenitud”, es decir, de acuerdo a las acciones y conocimientos que el niño vaya adquiriendo y ejercitando, dependerá que cada vez esté más cerca del objetivo de ser persona

en plenitud. En esta misma línea, Catriquir (2014, p. 3) parte de la idea “que todo puede y debe ser cultivado”, en tanto señala tres principios:

- 1) el kũme kimũn, conocimiento o recto saber;
- 2) el kũme nütram, orientación sabia, que actúa para prevenir y/o corregir el comportamiento errado en relación al modelo de che;
- 3) el kũme rakizuam, recto pensamiento, que orienta el buen entendimiento, para que el che no entre en pekan zugu o asuntos incorrectos.

Según se observa, desde la educación mapuche se busca que las personas se desarrollen integralmente, entendiendo que este proceso de formación es continuo y se manifiesta a lo largo de toda la vida. Se espera que niños/as y jóvenes<sup>32</sup> logren hacer rakizuam, esto es fortalecer y potenciar la capacidad de reflexión, para que vaya construyendo aprendizajes por sí solo y tenga la capacidad de ir adecuándose a las diversas situaciones y contextos en que se desenvuelve, desde una actitud correcta y de respeto en la sociedad y en el mapu.

Niño/as y jóvenes siempre se están formando, en sus diferentes aspectos y en diferentes espacios, donde se le entregan las herramientas necesarias tanto para su formación como para que sepa evaluar las diferentes informaciones que en otros espacios y contextos le están brindando. Los primeros conocimientos y formación valórica provienen del rukache<sup>33</sup>, concepto aproximativo de familia mapuche, pero que incluye el espacio sociofísico en el que habitan las personas que han decidido vivir juntas, en el marco de un modelo de vida (Quidel, Duran y Catriquir, 2007). Así, la formación se da en la vida cotidiana, en espacios concretos y prácticos, como en la casa, el trabajo, en las ceremonias y en los diferentes espacios de interrelación social, aunque también es posible adquirir conocimientos a través de los sueños. (Quidel, 2012; Pozo, 2011; Llanquinao, 2009; Quidel, Duran y Catriquir, 2007)

Desde una perspectiva de relación social, la base de la educación se encuentra en la familia extensa -reñma-, que puede incluir aquellas personas cercanas que tengan algún grado de parentesco, vía paterna y materna, y aquellas que no teniendo ningún vínculo sanguíneo viven al alero de ella (Quidel, 2012; Durán y Catriquir, 2007). Un conjunto de familias convive como una

---

<sup>32</sup> Cuando se habla de niños/as y jóvenes se hace referencia a pichiche y weche respectivamente. Esto es importante desde el punto de vista de su valoración como persona.

<sup>33</sup> Según Quidel, Duran y Catriquir (2007, p. 398), distintos autores abordan el parentesco o familia mapuche, sin considerar el territorio y, desde su concepción occidental, instalan conceptos como: grado de parentesco, sistema patrilineal, clan o linaje, que distan del concepto mapuche de rukache.

sola unidad territorial, familiar y de normas que nos remite al término azmapu, cuyo significado en este contexto se relaciona con “la compleja red de vida que se entrelaza en un espacio territorial determinado”, desde donde emerge un “ordenamiento moral y ético de los seres vivos en su conjunto” (Quidel, 2012, p. 34).

Por lo tanto, la formación del niño o niña estaría a cargo de personas adultas de la familia, pero también de personas mayores no necesariamente familiares (Llanquinao, 2009, Carihuentro, 2007). Aunque es la madre la principal fuente de transmisión y conservación de la cultura e idioma mapuche en los niños, niñas y sociedad mapuche en general, desde la educación mapuche, se entiende que no existe un único educador, pues tal vez, el niño/a o joven requiere de los conocimientos de varios enseñantes, de acuerdo a los roles y deberes que deba cumplir (COTAM, 2003). Según Durán, Quidel y Hernández (2007) es posible distinguir al menos dos roles específicos de formador:

En el sistema de educación mapuche-kimeltuwün existen dos conceptos que refieren a funciones educativas. azümelcheffe, es llamado aquel que desarrolla las destrezas psicofísicas y manuales, siendo capaz de transmitir las a otros, sean niños, jóvenes o adultos; Kimeltuchefe cuya función está dirigida al desarrollo de los aspectos más abstractos del conocimiento o mapuche kimün pudiendo cultivarlo y transmitirlo a los demás en circunstancias formalizadas previas a los ceremoniales, ante consultas de los demás y en situaciones protocolares y de conflicto. (p. 204)

### **3.4.2. Finalidades de la educación mapuche**

Desde un acercamiento a las finalidades de la formación de la persona, estas se pueden orientar hacia tres grandes ámbitos del mapuche kimün:

- La interacción social, vinculada con el sistema político de su sociedad de pertenencia,
- La interacción humana con su mundo natural y espacios territorio
- La formación valórica, que está presente de forma transversal.

Teniendo presente, como ya he mencionado antes, que estos ámbitos siempre se encontrarán en interrelación, por lo cual esta mirada es ilustrativa y no concluyente.

#### ***Formación para la interacción en sociedad***

Desde este ámbito se trata de orientar a la persona en el conocimiento de las normativas y

formas de ordenamiento-organización social y territorial, con el propósito de formarlos en su pertenencia e identidad. En cuanto al ordenamiento socio-territorial, encontramos una serie de conceptos asociados a su aprendizaje y que le ayudan al niño y al joven a situarse y comprender el entorno social y territorial, por mencionar algunos se destacan: meli witrán mapu (puntos de orientación en el espacio territorial); meli fütá mapu (organización en los grandes espacios territoriales); lof (colectividad de personas con vínculos familiares situados en un espacio) rewe (espacio territorial que agrupa a varios lof y que tienen como centro un Ngillatuwe o centro ceremonial), aylla rewe (Espacio que reúne a nueve rewe), lof mapu (sector territorial donde conviven diversos lof de distintas ascendencias), lof che (Grupo de familias que habitan un espacio en común.)

En el ámbito de las relaciones sociales, el conocimiento sobre la familia extendida es parte fundamental y estructurante de la red de conocimientos sobre la sociedad mapuche, pasando a ser uno de los contenidos valóricos más importantes (Carihuentro, 2007; COTAM, 2003; Manquilef, et al, 2001). Se trata de enseñar a las generaciones jóvenes la relación parental que se tiene con cada miembro, lo que permite conocer la diferenciación en la relación (línea consanguínea de la cual proviene el parentesco) e identificar el trato que debe darse entre ellos, así como los derechos y deberes de reciprocidad existente.

Es posible identificar dos conceptos centrales en éste ámbito: Tuwün y Küpan. El Tuwün haría referencia a la procedencia territorial de la persona, es decir, el contexto sociocultural donde la persona nació y fue socializado (su mapu), y el küpan se refiere a la procedencia familiar (Carihuentro, 2007; Manquilef, et al, 2001), en este sentido se relaciona también con conocer las modalidades de asentamiento territorial asociado a nociones como: Anünche<sup>34</sup>, anümche y akunche, cuya interpretación de sus significados sólo se hace en el marco del contexto de uso. (COTAM, 2003)

### ***Formación para la interacción humana, con el mundo natural y espacios del territorio***

En este ámbito se trata de orientar a la persona en su vínculo con el mapuche mongen. Es decir,

---

<sup>34</sup> Anünche: aquellos lof che que formaron desde siempre el componente social de determinados mapu, asumiendo en esta condición el compromiso en su cuidado, protección y proyección desde la visión de su concepción cultural. Anümche: aquellos grupos venidos de otros espacios que son acogidos a veces por vínculos familiares, por ser conocidos o por su condición de ser kükanche. Akunche: aquellos que de igual manera pasan a formar parte de ese territorio pero por la vía de ocupación de espacios sin dueños, no hay nexo familiar o compromiso social con los ya establecidos. (COTAM, 2003, p. 1594-1595).

formar en los significados y el sentido de la realidad de mundo, para llegar a experimentar un determinado comportamiento con la naturaleza y el mundo de lo no visible. “El az mongen, también entendido como el kúme felen es un concepto que indica este comportamiento adecuado con los espacios” (COTAM, 2003:1595)

Las formas de construir este conocimiento se relacionan a la experiencia individual y colectiva, por ejemplo: desde la experiencia concreta que puede vivenciar las personas sobre este elemento o a través de los sueños; o cuando las personas crean, manipulan, almacenan y reflexionan experiencias cognitivas y afectivas, sobre algún elemento natural, así el conocimiento trasciende a través del tiempo, conserven la originalidad y significancia. (COTAM, 2003, p. 1596)

Se busca que desde estos principios y conocimientos permitir a las personas construir su vinculación con estos espacios de pertenencia, otorgando identidad personal y social a la persona junto con la identidad de un espacio territorial (Carihuentro, 2007, p. 64): aprendiendo a vivir allí con la misión de cuidar de ese espacio, respetando todas las formas de vidas y aprendiendo a conciliar una forma de vida singular en ese espacio haciendo que su convivencia cree, y respete normas de comportamiento social, en función de su espacio natural y entre su componente social que los haga poseedores de una identidad propia. (COTAM, 2003, p. 1594-Llanquino, 2009).

### ***Valores transversales en la formación de la persona***

En lo expuesto sobre los principios que guían la educación mapuche, se observa una clara valoración por sus orígenes familiares y territoriales y por el comportamiento que la personas debe tener al relacionarse en ellos y en todas las dimensiones del mapuche mongen, lo que nos remite a unos elementos transversales de todo el proceso y orientadores del mismo, entre ellos: el respeto, la reciprocidad, el cuidado y defensa de los espacios, la ayuda, el reconocimiento (Marilaf y Paillaco, 2014; Llanquino, 2009; Quidel y Pichinao, 2007; COTAM, 2003).

Desde muy pequeños se les enseña a los niños a saber comportarse en todos los espacios, es decir, el recato, la discreción, la colaboración, la ayuda en los quehaceres familiares, integrándose a un entorno que debe ser respetado en todas sus expresiones. Marilaf y Paillaco (2014) lo expresan de la siguiente forma:

Para vivir de acuerdo con el mapuche kimün es fundamental la educación mapuche, una educación que busca la conformación de una persona integral, una persona kimche que sabe, saber ser, saber actuar y saber estar en el mundo, relacionándose armónicamente en el día a día con las demás personas, con la naturaleza y con los espíritus que habitan en este mundo. Para una buena interrelación y vida en comunidad es fundamental, entre otras cosas, que la persona aprenda a respetar a cada integrante de nuestro mapu, un respeto que engloba a la vez valoración, amor, obediencia y cuidado, y que en lengua mapuche se expresa mediante la palabra yamüwün. (Marilaf y Paillacoí, 2014, pp. 147-148)

En este sentido, la educación mapuche tiene un claro propósito de formar a las personas para una “buena vida” y “ser buenas personas, en el más amplio sentido del término” (Quidel y Pichinao, 2007, p. 462). El respeto viene a ser una acción de vivencias socioafectivas que tiene sus manifestaciones concretas en las interacciones sociales, ejemplo de esto es el pentukun que trata de la visita entre familias, pero no sólo para verse sino para saber de ellos, informarse de lo que le pasa al otro y sentir lo que le pasa, a la vez el receptor por un acto innato procede del mismo modo, sólo entonces viene la ayuda, si es que se requiere, de este modo nace la reciprocidad. (COTAM, 2003, p. 1595).

En la formación y educación se le da mucha importancia la relación de respeto que debe existir hacia el otro, hacia el mapu y hacia todo lo que en él existe, pero también el por qué se debe actuar y obrar de esa forma. Para lograr esta actitud las personas son educadas desde pequeñas en las familias y en la comunidad en general, pues requiere de conocimiento sobre qué se dice, qué se hace, cómo y cuándo se hace y por qué se hace, con el propósito de hacerse conscientes de esta realidad. (Marilaf y Paillacoí, 2014; Carihuentro, 2007; Quidel y Pichinao, 2007)

La importancia de la territorialidad en y con la sociedad mapuche. territorialidad es contextualización, es sinónimo de otorgar y poseer identidad terrenal, yam mapun, es decir, respeto al espacio, al contexto; es hacer consciente a los pichike che de su vinculación profunda a sus espacios y la convivencia en que se desarrolla la vida con las especies cohabitantes de los mismos (Quidel y Pichinao, 2007, p. 465)

Por otro lado, en un estudio realizado por Llanquino (2009) la autora identifica los siguientes aspectos en relación a los valores, contenidos educativos o temas de importancia que deben ser



transmitido a las futuras generaciones y que en cierta forma sintetizan lo aquí expuesto:

- Obtener la sabiduría en la vejez a partir de la experiencia vivida en relación a la historia del pueblo mapuche y las sabidurías de los ancestros, con el fin de proyectarse en el futuro.
- Adquirir el idioma mapuche como forma de transmisión del conocimiento y saber mapuche.
- Relacionarse con la naturaleza y el territorio, así como los seres vivos y espirituales que habitan en ella.
- El respeto y reciprocidad con la vida natural, espiritual y social que circunda al quehacer mapuche.

Todos estos elementos permitirían una convivencia respetuosa con la naturaleza y el mundo social que permite vivir y desarrollarse de manera armónica basado en el respeto del entorno del cual forma parte. Así mismo se deja en claro que es difícil separar los elementos que involucran la concepción de mundo mapuche ya que en esta se relación el todo constantemente. Es decir, cuando se altera o desequilibra algún elemento o ser del mundo mapuche se afecta el todo de una u otra forma.

Por último, estos aspectos, así como tantos otros que no han sido incluidos en estas páginas, son aprendidos por medio de consejos, relatos, conversaciones y, sobre todo, en la experiencia y participación de las actividades socioculturales. Esta serie de medios de formación y orientación de la persona mapuche, que dan una característica particular a la educación mapuche, se comprenden en la noción de kimeltuwün.

### **3.5. Kimeltuwün. El modelo educativo mapuche**

La enseñanza en la cultura mapuche de alguna manera está regulada por elementos que se encuentran interrelacionados -naturaleza -persona -espiritualidad-, inculcándose fundamentalmente el respeto y la reciprocidad hacia las personas y a todos los seres vivos, puesto que desde el mapuche mongen todos forman parte del mapu y todos se necesitan para vivir en armonía y equilibrio. La edad es una condición importante a considerar, pues de ella dependerán los medios de formación, las personas que participarán en ella, el tiempo y los espacios en el que se desarrollarán.

En cuanto a las formas de enseñanza, resulta interesante lo que señalan Quilaqueo y Quintriqueo (2010, citando las investigaciones de Bradford (1976) y Bengoa (1987)):

Bradford alude a valores como el respeto y la capacidad de reconocimiento con el medio natural y social. Estos aspectos se resumen en la forma de enseñar, esto es sugiriendo, demostrando y animando al niño o niña a aprender. Por su parte, Bengoa, refiriéndose a las antiguas familias mapuches, señala que su educación consistía en ejercitar la memoria, el culto por los detalles, la precisión al describir las características de objetos y situaciones, donde el mapunzugun [lengua mapuche] se caracterizaba por su riqueza descriptiva. El niño o niña era ejercitado en la descripción detallada de los cerros, de los animales, de las plantas y de los diversos elementos de la vida cotidiana, es decir, en las clasificaciones que lo iban formando desde los saberes y conocimientos de cada familia y comunidad. (Quilaqueo y Quintriqueo, 2010, p. 340)

En este sentido, resulta relevante la oralidad como medio principal, pero no único, de comunicación del saber, que se da en contextos determinados. Sistema por el cual los mapuche han generado formas eficaces de transmitir su visión de mundo, adecuadas a su realidad y que permiten proyectarse por medio de la palabra, que transforma, que produce cambios en el oyente, y que difícilmente tienen una traducción acertada en lengua castellana (Llanquino, 2009)

Así como ocurre para diferentes conceptos mapuche, para el kimeltuwün no es posible encontrar una definición unívoca, ya sea por la dificultad que produce la traducción del concepto a otra lengua, o por aproximaciones al mismo que –en mayor o menor medida– se intentan homologar al lenguaje pedagógico no mapuche. Expongo algunas definiciones sobre el kimeltuwün que permiten ilustrar esta situación:

- Como acción educativa que implica un proceso de aprendizaje y enseñanza entre dos personas que tienen intención de abordar un contenido de aprendizaje. (Quilaqueo y Quintriqueo, 2010).
- Como una propuesta que media la forma y el contenido del az che y el camino a hacerse gente (chegerpun), mediando la disposición o voluntad de aceptar ser formado hasta lograr ciertas capacidades deseables en el mapun rakizum y que deben expresarse en distintos ámbitos de la vida. (Duran y Catriquir, 2007)
- Como formas propias de educar y formar, aspectos que se van desarrollando mediante la

socialización en el contexto del territorio -az mapu-, teniendo como principal forma la oralidad, pero también como aspecto más general los propios universos simbólicos de la cultura. (Carihuentro, 2007)

Considerando estas definiciones, es posible identificar elementos que caracterizan el kimeltuwün y dicen relación con formas o medios de transmisión y construcción del conocimiento para educar a las personas desde el mapuche kimün. Estos estilos o medios suelen ser principalmente orales, imitativos, demostrativos y normativos (Catriquir, 2014), en la práctica, suelen aparecer vinculados unos con otros y cada uno de ellos tendrá más de una intención, dependiendo de la situación social en que se expresen.

Cabe hacer notar que esta diversa gama de estilos o formas de enseñar y aprender pueden contar con mayor o menor presencia en los distintos territorios, así como existe más de una palabra o expresión para hacer mención a cada una de ellas, pues, como he señalado anteriormente, cada territorio es distinto de otro.

### **3.6. Medios de transmisión y adquisición del mapuche kimün**

Mencionaré a continuación –a modo de síntesis, pero no exclusiva ni excluyente de otras formas o interpretaciones– una tipología sobre los estilos o medios de transmisión y adquisición del mapuche kimün basada en los aportes de Catriquir (2014); Pozo (2009), Carihuentro (2007), Durán y Catriquir (2007), Caro y Terencan (2006), Manquilef, et al, (2001), Relmuan y Aguilar, (1997), principalmente.

He realizado una distinción entre aquellos medios de transmisión de conocimiento, por un lado, y los mecanismos de adquisición de conocimiento por el otro, considerando sus formas de expresión, lo que no quiere decir que no exista vinculación entre ellos, al contrario, como se verá a partir de su descripción están siempre interrelacionados en el propósito formativo y de orientación de la persona en la educación mapuche.

#### **3.6.1. Medios de transmisión del conocimiento**

En el contexto cultural, estos medios son entendidos como acciones comunicativas orales de uso

social que permite la interacción y reflejan la dinámica social mapuche. El enfoque de transmisión de conocimiento se propone desde el punto de vista pedagógico. Así, desde una mirada pedagógica, entre aquellas formas de transmitir el mapuche kimün y que están más centradas en la enseñanza, se encuentran los siguientes:

- **Ngülamtun:** hace alusión a los consejos, que es una forma propia de formar y guiar a los más jóvenes a prepararse para la vida en diversos aspectos que lo llevarían a llegar a ser persona íntegra. Este podría ser considerado un “estilo más amplio” que es abordado en otras prácticas como el nütram, el epew, el ülkantun, entre otros. No obstante, cada uno de ellos se usará de acuerdo a las situaciones o momentos particulares de la vida cotidiana.
- **Nütramtün:** se refiere a todo tipo de conversación utilizada para formar y orientar a la persona, pudiendo tratarse de temas cotidianos o de historias antiguas. La conversación es una forma importante de comunicación y los niños y jóvenes deben comprender la importancia de ella, conversando y dialogando, exponiendo sus dudas o situaciones que tuvieran relación con el tema tratado, no sólo escuchando. También es un medio por el cual se puede evaluar los aprendizajes.
- **Pentukun:** se refiere a un saludo que se efectúa en la cotidianidad entre las familias, ya sea cuando se visitan o se encuentran en algún lugar. Comprende al desarrollo de aspectos relativos a la memoria, la oratoria e inteligencia en general, así como de cualidades como la prudencia, empatía, solidaridad y respeto desde la infancia, haciéndose cada vez más complejo a medida que van creciendo.
- **Epewtun:** son los relatos orales mapuche que comúnmente han sido traducidos como un tipo de cuento o fábula, pero es también entendido como algo que ocurrió y que debe ser conocido para saber cómo actuar ante una situación similar. Tiene la característica de contarse con muchos gestos, con cantos, de tal manera que permita emocionar a quien lo está escuchando, que mayoritariamente son niños. En este siempre los personajes son animales que pueden homologarse al ser humano, y donde se deja una enseñanza final.
- **Piam:** es una conversación sobre un hecho posiblemente ‘fantástico’, relacionado casi siempre como material mítico. La palabra piam en mapunzugun parece reflejar la idea de “dicen, cuentan, pero yo no lo he visto, a mí no me consta”, razón por la cual esta palabra aparece constantemente al momento de ser contado.
- **Üi, Ülkantun:** es definido como “romanceadas”, sin embargo esta definición es limitante, ya que está relacionados con algún tipo de canto, sea improvisado o aprendido, que se realizan

en diversas situaciones: como para la construcción de una vivienda; para algunos animales; de los hombres cuando están enamorados; de las mujeres cuando se decepcionan del hombre que aman; entre muchos otros con contenidos históricos personales, familiares y comunitarios, estando vinculados también con el conocimiento espiritual.

- **Wewpin:** es una conversación entre personas que deben poseer conocimiento sobre distintos ámbitos del mapuche kimün. Por medio del wewpin se pasa de distintos niveles de conocimiento y de rakizuam, pues se refiere a la confrontación de conocimiento de al menos dos interlocutores, especialistas en determinados zugu (temas).
- **Koyawtun:** se refiere a una conversación donde se conmemoran los hechos sucedidos en el pasado y que fundamentan la realización de la ceremonia (algunas veces, también es una conversación familiar nocturna).
- **Amulpüllü:** es realizado en el marco de una ceremonia llamada Eluwün (cuando fallece una persona) donde dos personas, ubicadas una a cada lado del 'ataúd', inician un tipo de relato o conversación que hace alusión a la vida de la persona fallecida. Por medio del Amulpüllün, se espera que el espíritu (püllü) de la persona llegue de buena forma al lugar donde se dirigirá.
- **Pewma:** se refiere a los sueños que, aunque en sí mismo no serían un relato, por medio del nüttram se expresa lo vivido en ellos. Los pewma son muy importantes como medio de conocimiento, puesto que a partir de ellos se puede reflexionar, tomar decisiones, aprender los cantos tayül, tener el conocimiento sobre el entorno.
- **Kümpem:** se vincula con la ceremonia Kamarikun. Cada elemento del entorno o creación de las personas tiene su kümpem individual y de manera ordenada se van cantando en el proceso. Este tipo de transmisión de conocimiento es en sí un tipo de canto, que se realiza a los ancestros en contextos de la ceremonia religiosa, además tiene otros contenidos muy complejos y son una síntesis de varios estilos ya mencionados, tales como el ngillatun, tayül e incluso el pewma.
- **Tayül:** se refiere a un tipo de canto para realizar el baile. Se practican en los diversos sectores territoriales, pero tienen gran énfasis en las ceremonias Ngillatun, Kamarikun o Kamaruko. Además, requiere de una o varias personas especialistas, ya sea Pillañkushe, tayülfe o machi.
- **Gijatun y Gejipun:** son una especie de 'oraciones', 'rogativas' o 'plegarias' para establecer contacto con los 'seres espirituales'. Esto se realiza en la cotidianidad del hogar, cuando se van a buscar plantas medicinales, cuando se emprende un viaje largo, o cuando se quiere pedir por el bienestar de la familia y de la naturaleza.

Es posible observar que algunos medios son más interactivos y otros más contemplativos-reflexivos, unos más propios del ámbito religioso y otros más cotidianos. Además, como se ha dicho antes, algunos de estos medios pueden presentar parecidos, pero poseen rasgos que los distinguen y situaciones que los hacen pertinentes, por ejemplo, el pentukun está muy vinculado con el wewpin, koyagtun y Amulpüllün. Koyawtun se vincula con el pentukun y wewpitun. Así también, es posible encontrar otras expresiones como el ayekan, esto es, todas las conversaciones que hacen reír, para que la gente este alegre, por ejemplo, un epew puede considerarse ayekan si es que sus contenidos generan risa entre la gente que los escucha (Pozo, 2011), pero este no sería un medio en sí mismo, sino una característica presente en él.

Todas estas formas de transmitir conocimiento constituyen en sí mismo objeto de conocimiento, es decir, los niños/as y jóvenes deben ir aprendiendo sus características, sus contextos de uso y el sentido de los mismos, para poder practicarlos en sus respectivas situaciones socioculturales, según los roles que deban asumir en cada una de ellas y, de tal manera, pasar a ser transmisores de ese mismo saber. Por este motivo, aspectos como la oratoria, la capacidad de memorizar mensajes o sonidos y las habilidades para incorporar su propio estilo y otros contenidos que armonizaran con el mensaje, será central en su aprendizaje, a fin de expresarse en forma adecuada en cada situación.

### **3.6.2. Medios de adquisición del conocimiento.**

Estos medios son entendidos como acciones y actitudes o disposiciones que permiten ir adquiriendo el kimün mapuche. Así como el anterior, el enfoque de medio de adquisición del conocimiento se propone desde el punto de vista pedagógico y, desde esta mirada se entiende como aquellas formas que están más centradas en el aprendizaje. Entre ellas se encuentra:

- **Alkütun:** es el acto de escuchar atentamente, considerado como un primer ejercicio básico para la comprensión de los fenómenos.
- **Azkintun:** es la acción de ver, observar los diferentes fenómenos y acontecimientos que ocurren a su alrededor, para internalizarlos a través de la visión.
- **Kimkantun:** esta noción se vincula con el aprender a aprender en un contexto determinado.
- **Azumazumtun:** es el acto de aprender haciendo. Está relacionado con el pepilpepiltun, como el acto de ensayar, probar como parte del proceso de aprendizaje, en el sentido de

si alguien puede o sabe hacer algo.

- **Pepilkantun:** consolidación de lo aprendido mediante la puesta en práctica en una situación real.

Desde estos medios de adquisición de conocimiento, vinculados con los de transmisión, se orienta la formación del Che en su dimensión cognitiva –que siempre está en relación a lo valórico como ya se señalará- como capacidades o disposiciones que los niños/as y jóvenes deben lograr para su desarrollo posterior y son necesarias para el desarrollo del mapuche kimün, que son: Ngünezumün, Rakizumün, ambos son procesos mentales y psicológicos permanentes del hacer, decir y ser de la persona (Carihuentro, 2007, p: 82)

- **Ngünezumün:** es la capacidad para darse cuenta a través de la introspección permanente sobre su accionar cotidiano; de comprender lo que sucede y establecer relaciones profundas entre la persona y su entorno; de un proceso de aprehensión de la realidad con una mirada crítica. Esto sucede en el plano individual de cada uno de los miembros, para luego tomar una característica colectiva por medio del proceso de socialización del conocimiento mapuche.
- **Rakizumün:** es el acto y la capacidad de pensar en forma autónoma, siendo capaz de generar nuevas reflexiones en todos los ámbitos sociales; el grado de conciencia que las personas van adquiriendo, acumulando a través de su vida. Esto se ve manifestado en la manera de ser y de actuar de la persona, en cada momento en que realiza cada una de sus diversas actividades. Es decir, el pensamiento y reflexión se transforman en una necesidad, ya sea, desde el punto de vista individual como colectivo.

A modo de resumen y según lo anteriormente señalado la educación desde la perspectiva mapuche tiene como finalidad de promover en la persona, a través de un proceso continuo, la capacidad, habilidad, conocimiento, sabiduría o competencia necesaria para relacionarse y comunicarse con su entorno social-natural y espiritual-religioso, en un todo integrado, basado en el respeto y la comunicación óptima, donde el mapudungun y su oralidad es un fundamental para dicho propósito. Es así que todas las estrategias o formas de transmisión cultural, así como sus contenidos de educación promueven ese fin.

## **TERCERA PARTE**

### **METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**



#### **4. METODOLOGÍA Y RECORRIDO DE LA INVESTIGACIÓN**

Aquí presento los aspectos metodológicos que han guiado esta investigación. En primer lugar, las características que sitúan la investigación desde un enfoque cualitativo. Luego, se presenta la evolución del trabajo de investigación. Posteriormente, se abordarán las acciones realizadas en el trabajo de campo y las técnicas de recolección de la información. Finalmente se presentan las técnicas de análisis y los procedimientos llevados a cabo para el logro de los resultados.

##### **4.1. Investigación cualitativa con orientación etnográfica.**

A partir de la revisión de diversos manuales de investigación, he podido constatar que no existe una definición única para la investigación cualitativa, recurriendo más frecuentemente a mencionar sus características y contrastarlas con la investigación cuantitativa (Bisquerra, 2009, Sandín, 2003; Pérez Serrano, 2001; Olabuénaga, 1999). Tomando la idea de Straus y Corbin (2002), la investigación cualitativa puede ser entendida como:

Cualquier tipo de investigación que produce resultados a los que no se ha llegado por procedimientos estadísticos u otro tipo de cuantificación. Puede referirse a investigaciones acerca de la vida de las personas, historias, comportamientos, y también al funcionamiento organizativo, movimientos sociales o relaciones e interacciones. Algunos de los datos pueden ser cuantificados pero el análisis en sí mismo es cualitativo. (Straus y Corbin, 2002, p. 17)

La idoneidad de la alternativa cualitativa en esta investigación responde a sus características más significativas, entre ellas: ser de carácter inductiva y holística; de condición naturalista; que busca comprender la realidad tal como otros la experimentan; donde todos los escenarios y personas son dignos de estudio. Esta opción ofrece espacios de flexibilidad y apertura para describir contextos específicos y permite recoger información subjetiva, otorgando valor a los sujetos como protagonistas de los contextos sociales y culturales a los que pertenecen.

Dentro de este marco cualitativo el enfoque más coherente con esta investigación es el de orientación etnográfica. En cuanto a su finalidad, este trabajo busca construir un conocimiento describiendo e interpretando lo que las personas dicen y hacen sobre música Mapuche y su enseñanza para comprender mejor la enseñanza de la música Mapuche en la escuela. Esto me llevó a considerar lo propuesto por Wolcott (2007, p. 142): “los educadores no hacen etnografía

porque no buscan la interpretación como producto final, sino que unen la investigación descriptiva con los esfuerzos por la mejora y el cambio". Por lo tanto, en estricto rigor, el enfoque que he utilizado en esta investigación no ha sido el de un trabajo etnográfico (descripción densa), sino de orientación o "intención etnográfica" (Wolcott, 2007), puesto que el interés va más allá de la propia etnografía.

Este enfoque constituye uno de los métodos más relevantes para abordar el análisis de las distintas formas que los seres humanos se relacionan con la música y a través de ésta con otras ideas acerca de su cultura. (Campbell, 2013; Díaz y Giráldez, 2013; Tafuri, 2004). En el ámbito específico de la educación musical, Campbell (2013, p. 50) destaca que "los educadores musicales buscan [...] una mayor comprensión del repertorio y de los estilos musicales, y al mismo tiempo buscan dirigir a sus estudiantes de enseñanzas no universitarias a una meta-visión del fenómeno musical en su contexto más amplio".

El método etnográfico permite acercarse a la comprensión más profunda de los sistemas de aprendizaje y enseñanza musical, entendiendo que el aprendizaje auditivo, incluyendo la imitación, la improvisación, el uso -parcial o total- o la ausencia de notación musical, y las estrategias de ensayo tal como se encuentran en las diversas culturas son más que ejercicios académicos o pasatiempos curiosos, para el educador musical, el tipo de conocimiento que se construye a través de una perspectiva etnografía le ofrece la oportunidad de conocer más plenamente la cultura musical que se enseña y, así, lograr una comprensión más profunda de las características de la música como pensamiento y conducta humana.

Este estudio toma de la investigación etnográfica aspectos relativos a la naturaleza de lo que se espera indagar, señalados anteriormente, y los vinculados con el proceso de investigación. El nivel de abstracción responde a los objetivos (ver Capítulo 1) en un intento más próximo al interpretativo-comprensivo. El diseño no era posible fijarlo de antemano, ya que fue construyéndose y reformulándose a lo largo del mismo proceso de investigación, a través de una recogida y análisis de datos -de fuentes primarias y secundarias- continuo y dialéctico (Wolcott, 2007; Sandín, 2003; Guber, 2001).

A continuación se detallará las acciones que se realizaron en el trabajo de campo, lo más próximo a cómo se desencadenaron los hechos, y mi posición como investigador en él. A medida

que se relatan se hará alusión a los aspectos teóricos que subyacen de la investigación cualitativa y la intensión etnográfica.

#### **4.2. Evolución de la investigación**

En la investigación cualitativa, las preguntas de investigación tratan de reflejar las inquietudes y los intereses del autor con el tema escogido. Sirven para acotar el campo donde se sitúa, ayudando de esta manera a establecer un tamaño de estudio realizable. En la presente investigación siempre ha resultado difícil plantearse una sola interrogante, y estas han ido surgiendo y cambiando de manera inevitable a lo largo de todo el proceso; variaciones que suponen un proceso natural inherente a esta metodología (Bisquerra, R. 2009; Sandín, 2003; Guber, 2001). Mientras en un inicio la pregunta puede ser general, después es factible que se profile y se modele con la aparición de los temas realmente presentes en el fenómeno de estudio. En un proceso dialéctico, preguntas y temas emergentes irán configurando el proceso mismo de investigación para posteriormente determinar sus resultados.

Mi primera incursión como investigador en el tema de la música mapuche y su transmisión se localiza en el trabajo de fin de Máster en Musicología y Educación Musical (2010). El estudio tuvo como objetivo “Conocer las concepciones sonoras y elementos socioculturales de la práctica ceremonial y cotidiana del trutrukafufe a través de las voces de sus protagonistas”. Los resultados arrojaron información en relación a un aspecto específico de esta cultura musical, como: La trutruka y el músico que lo ejecuta; simbolismos culturales, ritualidades asociadas al instrumento y su construcción; unidades sonoras o repertorio que se ejecuta; el uso del instrumento en situaciones socioculturales; forma de aprendizaje de este instrumento dentro de la cultura; algunas concepciones culturales relacionadas con la práctica de este músico.

Los resultados de esta investigación, lejos de satisfacer mi interés sobre el tema de la música mapuche, me planteó nuevos desafíos. Al pensar en desarrollar esta tesis doctoral el año 2011, el tema de interés se trasladó a cómo poder llevar la música Mapuche a contextos escolares, ya que mi experiencia como profesor de música y el diagnóstico de la inclusión de esta música en contexto de aula, me hacían ver lo necesario de esta investigación. Fue así que surgieron las primeras preguntas: ¿cómo llevar al aula esta práctica y conocimiento musical de manera contextualizada y significativa para el alumno? ¿Cómo enseñar música mapuche sin caer en la

simplificación y estereotipos?, ¿Cómo debiera ser una enseñanza musical que ayude a transitar en más de una lógica cultural y sonora?, ¿es posible educar a niños mapuche y no mapuche a través de esta música para una relación intercultural en el aula?, ¿Se puede crear estrategias de enseñanza o recursos didácticos aplicables a la realidad escolar?

A partir de dichas interrogantes surge la idea de diseñar una forma de llevar la música Mapuche a la escuela, que fuera aplicable tanto a las aulas de la región de la Araucanía como a la del resto del país, basándose en las actuales tendencias de la didáctica y pedagogía musical, que la hicieran especialmente significativa. Además, dado a los estudios y orientaciones etnomusicológicas entorno a las músicas de tradición oral, los cambios y actualizaciones de la educación musical en los últimos años, en el marco de la reforma educativa en Chile, avalan esta idea.

En un primer momento me planteé como objetivo de la investigación el diseñar y valorar un modelo didáctico de enseñanza musical que articule elementos del conocimiento musical y socio-cultural mapuche con los objetivos de formación artística del currículo nacional chileno aplicable al contexto del aula escolar. Junto con ello, pensé que para poder llevar la música mapuche al aula era necesario conocer las características de ésta y responder a la pregunta ¿Qué es la música Mapuche?

Entonces, decidí realizar un trabajo de aproximación etnomusical en comunidades Mapuche, desde un enfoque etnográfico, que incluyera paralelamente la revisión de fuentes bibliográficas documentales y audiovisuales, para obtener nociones sobre el repertorio, concepciones estéticas sonoras propias, usos y simbolismos culturales asociadas a la práctica musical. En definitiva, analizar un panorama general que sirviera de base para identificar qué es la música mapuche en la actualidad, a partir de la voz de las propias personas que viven esta cultura musical.

Habiendo realizado lo anterior, pensé luego en seleccionar un repertorio de música mapuche ad-hoc para la escuela, considerando elementos culturales y pedagógicos pertinentes, para ser aplicada y valorada su enseñanza en las aulas. Sin embargo, al realizar un primer análisis de la información recogida, fue emergiendo un punto de inflexión: las características de la música Mapuche suponían un mayor desafío para su enseñanza en la escuela. Algunas de ellas son:

- Las expresiones “así me lo enseñó mi abuelo” o “así se lo escuche a...”, daban cuenta de la existencia de cantos que han transmitido de generación en generación, que son interpretados en la actualidad por algunos cultores mapuche y señalados como similares a los aprendidos por los ancestros, pero que a oídos míos son escuchados como distintos o, al menos, variaban cada vez que se volvían a interpretar.
- Una marcada improvisación en el transcurso de la interpretación de cierta variabilidad melódico-rítmica, teniendo patrones musicales implícitos identificables, que requería una mejor comprensión y constatación, para así intentar develar su lógica de funcionamiento.
- Las situaciones socio-comunicativas propias del mundo mapuche contemporáneo (machitún- ngillatun- wetripantü, mafun, entre otras) requerían de una mayor comprensión en su significado, ya que al parecer música y filosofía de vida mapuche estaba muy interrelacionado.

Aquí me surgieron una serie de preguntas en relación a la presencia de la música Mapuche en la escuela, gatilladas por una entrevista con el etnomusicólogo Jaume Ayats<sup>35</sup>, entre ellas: ¿Que llevamos a la sala de clases?, ¿Para que la llevamos?, ¿por qué la llevamos?, ¿para qué servirá?, ¿Qué familiaridad existe por parte de los niños y jóvenes mapuche y no mapuche con esta sonoridad?, ¿Qué consideraciones existen en la escuela en relación a esta música?

Frente a la complejidad del fenómeno observado, las reflexiones realizadas en la conversación con Jaume Ayats adquirió mayor relevancia la necesidad de conocer: ¿cómo los niños y jóvenes de la región de la Araucanía aprenden esta música?, ¿en qué medida la están percibiendo? y ¿cómo la reproducen o aprenden en un contexto de enseñanza? Para responder a ello, me planteo la posibilidad de poner en situación de enseñanza-aprendizaje a grupos de niños/as frente a un cultor tradicional portador del conocimiento musical mapuche, con el propósito de obtener un registro sistemático de aquello que emergiera del proceso. Pero esto no fue posible, principalmente, porque la mayoría de los cultores son personas de avanzada edad y viven en lugares rurales de difícil acceso y, aunque no hubo falta de disposición a colaborar en el trabajo, suponía mucho esfuerzo para ellos. No obstante, sin dejar de perder de vista esta necesidad busqué otra alternativa.

---

<sup>35</sup> Entrevista realizada el 26/06/2012.

Fue así que me contacté con dos educadores tradicionales que, en el contexto de la clase de la lengua y cultura mapuche, enseñan música mapuche a niños/as de educación básica (primaria) en dos escuelas rurales de la región de la Araucanía. Los educadores realizaban intervenciones en aula al menos una vez a la semana, lo que permitió observar y grabar por alrededor de dos meses consecutivos la forma en que estos enseñaban cantos, danzas y diversos aspectos de la lengua y la cosmovisión mapuche. Debo consignar que los educadores tradicionales son personas que portan un patrimonio cultural mapuche vivo y en el contexto escolar son los encargados de transmitirlo, siendo referentes válidos para los propósitos del estudio.

Como se desprende de lo expuesto, la idea de diseñar un modelo didáctico, su aplicación y valoración pierde sentido, apareciendo la necesidad de dirigir la investigación hacia búsqueda de orientaciones para la enseñanza de la música mapuche a las aulas, donde se articulen los elementos del conocimiento musical y socio-cultural Mapuche. Con este foco de interés continué el análisis de la información que recogía y lo ya documentado sobre la cultura mapuche. El complejo sistema de creencias, visión de mundo, y la imbricación que tiene la música en éste, me hacían dar cuenta de lo necesario de profundizar en ello y su relación con la enseñanza. A partir de aquí comienza a tomar fuerza la idea de que la música mapuche tiene su propia lógica de transmisión. Por lo tanto, mi interés se centró en: conocer el patrimonio musical mapuche y las formas de transmisión musical que le son propias.

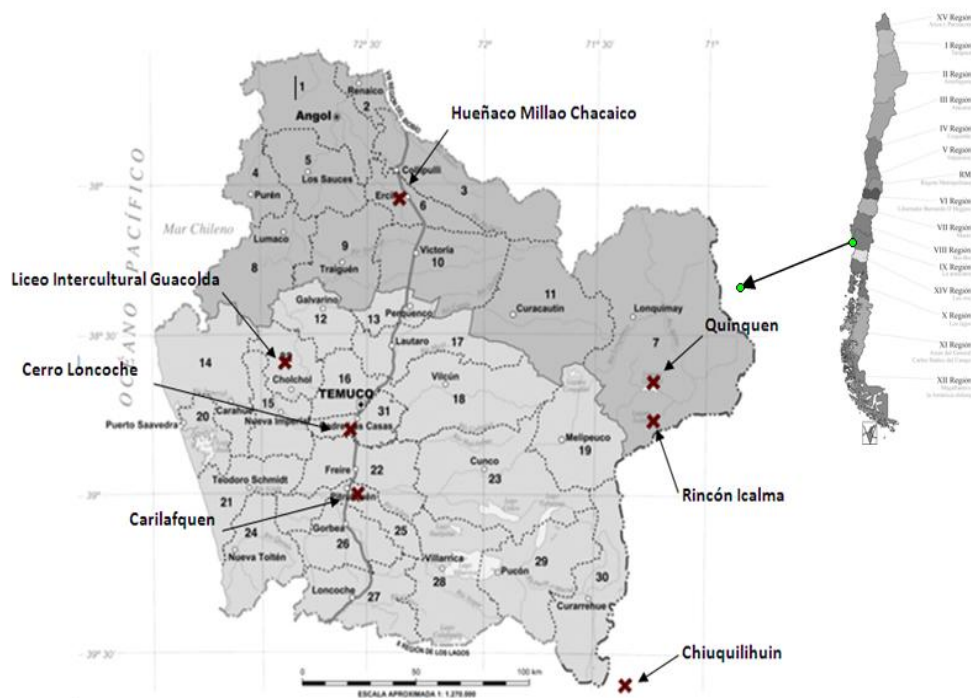
Lo hasta aquí expuesto intenta dar cuenta la evolución de las preguntas de investigación y con ello cómo se fue perfilando el objetivo de la misma. Lo que partió como una idea de investigación educativa en didáctica, se fue transformando en una investigación que propone una mirada más émica de la enseñanza mapuche. Luego del recorrido realizado, esta tesis decantó en un punto poco explorado, a saber: la relación entre cultura musical y forma de transmisión propia. Esta última puede ser la base para comprender y poner en práctica formas de educar más pertinente y significativa en contextos multiculturales.

### **4.3. Trabajo de campo**

El trabajo de campo es aquello que se hace en el período de contacto con la cultura de estudio y puede definirse como una situación, ya que es el único medio de llevar a cabo la aplicación de las distintas técnicas de obtención de información (Díaz y Giráldez, 2013). En este caso, el

trabajo de campo implicó preparar y generar las condiciones necesarias para acceder a las personas y los escenarios, cómo proceder en cada uno de ellos y tomar la decisión de cuándo finalizar con este proceso de recogida de información.

Considerando lo expuesto en el apartado anterior, el trabajo de campo comenzó en el año 2009 en el marco del trabajo de fin de Máster. Esto me permitió el acceso a comunidades y personas Mapuche de diferentes partes del territorio, en los países que actualmente se denominan Chile y Argentina. Este trabajo se centró en esta etapa en los lugares que se detallan en el Mapa 2.



Fuente: Internet

**Imagen 7: Ubicación de localidades visitadas en la primera etapa- Año 2009-2010.**

Las personas mapuche participantes en esta etapa fueron contactadas en la medida que se fue encontrando información que pudieran llevar hasta ellos. La forma principal de entrar en contacto con los diferentes cultores fue a través de amigos que trabajan en torno a la Educación Intercultural Bilingüe en contexto mapuche y personas involucradas en la enseñanza y difusión de la música y la cultura mapuche. El detalle de las personas entrevistadas se presenta en la siguiente tabla.

Entrevistado	Lugar de origen	Cargo	Lugar de encuentros	Fecha
Federico Antonio Purran Rucal	Hueñaco Millao Chacaico- Ercilla	Lonko/ Trutrukaturufe	Liceo Guacolda en Chol-Chol y hogar	02-12-2009 16-12-2009 18-11-2009 20-20-2009 <sup>36</sup> 25-11-2009 28-04-2010
Víctor Caniullan Coliñir	Carahue	Machi.	Liceo Guacolda en Chol-Chol	07-04-2010 24-03-2010 <sup>37</sup>
José Antonio Nahuelfil Valle	Carilafquen- Pitrufluén	Trutrukaturufe	Hogar	23-11-2009
Juanita Marín	Comunidad Millape Flores	Machi.	Hogar	12-02-2010
Nemesio Ñanco Matamala	Cerro Loncoche - Padre Las Casas	Trutrukaturufe	Hogar	10-02-2010 22-03-2010
Nazario Neculfilo	Chiuquilihuin – Depto. Huiliche (Argentina)	Trutrukaturufe	Hogar de su hermana en la Comunidad de Chiuquilihuin	22-04-2010
Clementina Neculfilo		Pillankushe	Hogar	23,26-05-2010
José Emiliano Meliñir Marihuan	Quinquen - Lonquimay	Ayekafe/	Hogar	03-04-2010
Darío Meliñir			Hogar	04-04-2010
Eloy Cayuqueo	Rincón Icalma	Artesano	Hogar	31-03-2010
José Belisario Pitriqueo Cayuqueo	Lonquimay	Afkadi.	Hogar y las montañas de la comunidad Rincón de Icalma	02,03-05-2010 29,30-03-2010
Moisés Pitriqueo Pitriqueo			Hogar	02,03-05-2010 29,30-03-2010

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 1. Personas visitadas y entrevistadas trabajo de campo Año 2009-2010**

<sup>36</sup> Ngillatun en la comunidad Hueñaco Millao Chacaico

<sup>37</sup> Lellipun Liceo Guacolda- Chol chol



Luego, orientado hacia la necesidad de llevar esta música al aula, considerando las formas propias de transmisión cultural mapuche, motivó a una segunda etapa de trabajo que se desarrolló el año 2012. En esta etapa volví a visitar a algunos de los cultores que habían sido entrevistados anteriormente, pero también contacté a otras personas con el objetivo de ampliar la mirada sobre la música y su transmisión cultural, profundizando en aquellos aspectos no abordados o que no se lograron aclarar en la primera expedición.

La forma de contactar con otros cultores en esta etapa fue igual a la anterior, a través de amigos y personas insertas en la temática de la educación, la música y la cultura mapuche. A continuación, se presenta el detalle de los participantes en esta segunda etapa:

Entrevistado	Lugar	Cargo	Lugar de encuentros	Fecha
Nemesio Ñanco Matamala	Cerro Loncoche - Padre Las Casas	Trutrukaturfe- Ülkantufe	Hogar	08-03-2012 19-12-2012 20-03-2012 24-04-2012
Cesar Caman Calfiqueo (trutrukaturfe)	Trihueche- Nueva Imperial	Trutruktufe	Hogar	03-03-2012 08-05-2012
Nazario Nekulfilu	Chiuquilihuin – Depto. Huiliche (Argentina)	Trutrukaturfe	Hogar	15-03-2012
Cornelio Painemilla Huarapil	Piedra Alta- Lago Budi. Puerto Saavedra	Ülkantufe	Hogar	07-11-2012 22-03-2012 27-04-2013
Clementina Nekulfilu	Chiuquilihuin – Depto. Huiliche (Argentina)	Pillankushe	Hogar	13,14,15,16- 03-2012
Federico Antonio Purran Rucal	Hueñaco Millao Chacaico- Ercilla	Lonko- Trutrukaturfe- ülkantun	Hogar Y dependencias del Liceo Guacolda de Chol chol	21-03-2012 28-04-2012
Alfredo Nekulfilu	Chiuquilihuin – Depto. Huiliche	Trutrukaturfe/ Constructor	Hogar	16-03-2012 19-09-2012

	(Argentina)	de instrumentos		
Luis Roberto Epul Ancamil	Codihue Curaco. Nueva Imperial	Úlkantufe/ Educador Tradicional	Dependencia de la Escuela Pedro Aguirre Cerda. Nueva Imperial	09-05-2012
Juan Canio Llanquino	Cuzaco- Truf Truf . Padre Las Casas		Hogar	06-04-2012
Matilde Catalan Epuyao	Cumilelfu- San Juan de la Costa. Osorno	Maestra Ceremonia/ Educador Tradicional	Dependencias de La escuela Misión San Juan de la Costa.	02-04-2012 13-04-2012 <sup>38</sup> 19-03-2012

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 2. Personas visitadas y entrevistadas trabajo de campo Año 2012**

Esta etapa de trabajo tuvo una aproximación etnomusical y no un trabajo etnomusicológico en estricto rigor, ya que lo que se buscaba era conocer, describir y destacar algunos conocimientos y particularidades de la música mapuche en su actual contexto cultural, con el propósito de contar con un marco de referencia musical que permita conocer aspectos relevantes de este patrimonio y poder tenerlos presentes en posibles propuestas de aplicación escolar. Fue así que luego de obtenido una serie de materiales de grabación audiovisual y notas de campo, se comenzó con el análisis de los materiales, su clasificación y ordenación. Este trabajo entregó información valiosísima de la cultura musical en cuestión.

Luego de esta segunda etapa de trabajo con los cultores de diferentes comunidades mapuche se procedió a observar a personas cultoras de música mapuche que trabajan como educadores tradicionales en dos establecimientos educativos rurales de la región de la Araucanía. Considerando que cada música tiene sus lógicas de enseñanza propias en las cuales impregna su estética sonora, sus códigos musicales y los valores culturales que le son pertinentes transmitir, el objetivo de esta acción fue apreciar la forma que esta música es transmitida o enseñada a un grupo de niños por parte de una persona que proviniera de las comunidades mapuche, dando un carácter émico a la investigación.

<sup>38</sup> Efkú Escuela Misión San Juan de la costa

Los primeros contactos fueron realizados en agosto de 2012 pudiéndose comenzar las observaciones en octubre del mismo año. Las dos personas seleccionadas son consideradas agentes culturales de gran valor por su conocimiento de la cultura mapuche, y estos tienen la tarea de entregar conocimiento y consejos a las generaciones jóvenes, validados por las comunidades mapuche y los establecimientos educativos donde se desempeñaban. Se procedió primero a contactar con el educador tradicional, luego de explicar mi interés y la consecuente aprobación de este, se proyectó el día para comenzar con las observaciones.

Destaco que para poder llevar a cabo esta incursión se requirió de una gran voluntad por parte de los educadores tradicionales y los profesores mentores que le acompañan, pues se tuvo que adaptar la programación que los educadores, con el fin de priorizar las actividades musicales que estos desarrollan. El resultado de esta incursión fueron 20 momentos (ver tabla 3), principalmente clases dentro del aula, donde pude registrar información sobre las estrategias, repertorio, contenidos culturales entre otros temas, que el educador tradicional realiza en la escuela.

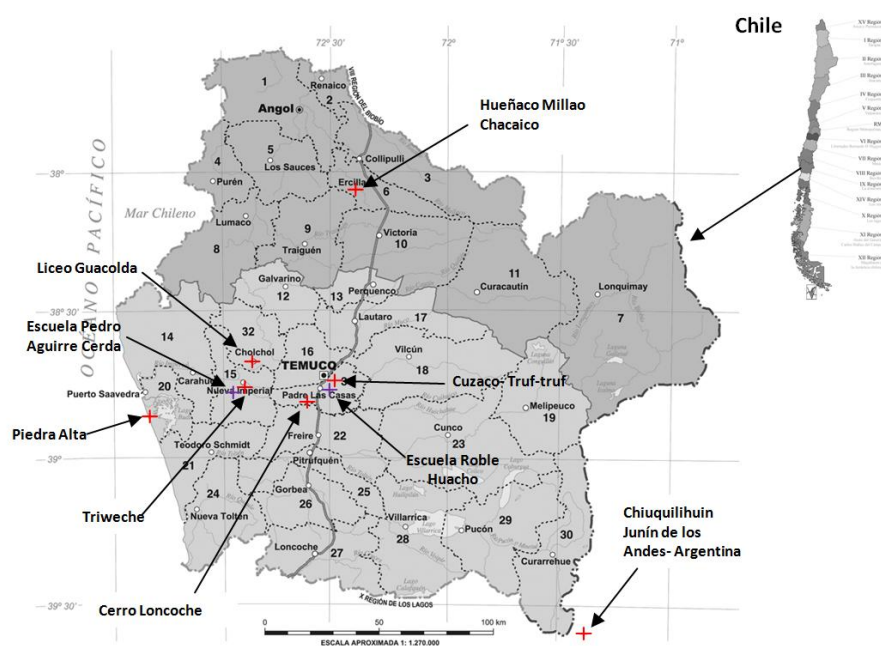
<b>Educador Tradicional</b>	<b>Establecimiento</b>	<b>Actividad Observada</b>	<b>Fecha de observación</b>
Roberto Epul Ancamil	Escuela Pedro Aguirre Cerda	Clase 1º y 2º Básico	01-10-2012
		Clase 1º y 2º Básico	08-10-2012
		Clase 1º y 2º Básico	12-10-2012
		Clase 1º y 2º Básico	22-10-2012
		Clase 1º y 2º Básico	29-10-2012
		Clase 1º y 2º Básico	05-11-2012
		Clase 1º y 2º Básico	12-11-2012
		Taller Püfülka	05-11-2012
		Llellipun- Cierre Proyecto	26-10-2012
		Clase 1º y 2º Básico	08-10-2013
Irma Huenulaf	Escuela Roble Huacho	Clase 2º Básico	04-10-2012
		Clase 4º Básico	04-10-2012
		Clase 2º Básico	18-10-2012
		Clase 3º Básico	18-10-2012
		Clase 2º Básico	31-10-2012
		Clase 3º Básico	31-10-2012

		Clase 2º Básico	15-11-2012
		Clase 3º Básico	15-11-2012
		Clase 2º Básico	22-11-2012
		Jornada Territorial/Llellipun	23-11-2012
		Clase 2º Básico	11-04-2013

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 3. Educadores tradicionales y las actividades observadas en contexto escolar**

En la imagen siguiente, se puede apreciar los lugares de origen de los cultores que participaron el segundo trabajo de campo y las escuelas donde se observaron las situaciones de enseñanza que realizan los educadores tradicionales. Incluyo la ubicación del liceo Guacolda de Chol-chol, pues allí se realizaron varias entrevistas y observaciones de ceremonias mapuche en contexto escolar.



Fuente: Internet.

**Imagen 8. Ubicación de localidades visitadas en la segunda etapa. (2011-2013)**

Como se mencionó, en esta etapa la idea era conocer la forma de enseñanza musical tradicional Mapuche, por lo que se decidió observar dicha interacción de enseñanza-aprendizaje en el contexto escolar. Junto a ello, se decidió entrevistar a expertos (ver tabla 4) en educación en

contexto Mapuche y profundizar en temas que emergieron de la observación de clases.

Experto	Ocupación	Fecha de Conversación
Desiderio Catriquir Colipan	Profesor y Académico Universidad Católica de Temuco. Carrera Educación Intercultural Bilingüe en contexto Mapuche	12-04-2013
Sergio Carihuentro Millaleo	Profesor y Jefe Unidad técnico pedagógica Liceo Intercultural Mapuche Guacolda. Chol- Chol	18-05-2014
Elisa Avendaño Curaqueo	Educadora Tradicional y Creadora de Música Mapuche tradicional Contemporánea	19-04-2014
Víctor Caniullan Coliñir	Machi- Profesor Medicina Mapuche Liceo Guacolda. Chol- Chol	10-04-2013
Nancy San Martín	Profesora de Educación Musical - Cantautora de Música Popular de raíz Mapuche	29-04-2014
Irma Huenulaf	Educadora Tradicional	06-12-2012 11-04-2013
Rosendo Huisca Melinao	Contador- Educador Tradicional	17-05-2014
Lidia Melipil	Profesora Pedagogía Básica Intercultural	13-04-2013

*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 4. Expertos en educación en contexto mapuche y enseñanza musical**

Lo que se obtiene del análisis de las experiencias educativas observadas, las entrevistas realizadas, y la revisión de documentos, es información relevante y variada sobre el proceso de transmisión musical, así como las características del educador tradicional como portador y transmisor del conocimiento cultural y musical mapuche, o la importancia de la actividad musical fuera del aula para el aprendizaje significativo de esta música. Es decir, de esta etapa se recogen aspectos claves o posibles condicionantes que pueden caracterizar la enseñanza de esta música en la escuela.

#### 4.4. Criterios de selección de los participantes

A continuación, sintetizo algunos criterios que consideré para la inclusión de personas participantes de la investigación, que responden a tres grandes grupos: cultores de música mapuche y autoridades tradicionales, educadores tradicionales, expertos.

- i. El primer grupo de participantes, son cultores de música mapuche y autoridades tradicionales reconocidos por las propias comunidades o actores sociales mapuche. Ellos fueron elegidos en general por ser considerados expertos en la temática y considerados conocedores de la práctica musical mapuche en contextos ceremoniales o sociales cotidianos. En algunos casos, por ser autoridad religiosa o social mapuche; hablante de mapudungun y castellano, reconocido como conocedor de la práctica ceremonial y su cosmovisión. En su variedad, se buscó que representen distintas comunidades de la actual territorialidad mapuche.
- ii. El segundo grupo, se refiere los educadores tradicionales quienes son personas que realizan la enseñanza, en este caso, de la música mapuche a niños en la región de la Araucanía. Ubicarlos y escogerlos no fue fácil pues debían ser personas que realizaran la enseñanza de la música de forma sistemática a un grupo de niños por lo tanto debían ser conocedoras de las prácticas musicales y culturales de sus Lof. Además de esto era necesario que tuvieran tiempo y disposición para realizar las observaciones, así como la autorización de los directores de los establecimientos donde estos realizaban dicha labor. Fue así que los criterios de selección de las personas mapuche a las cuales se observó en la práctica de enseñanza de la música y la cultura mapuche fueron los siguientes: que se considerasen conocedores de la práctica musical mapuche en contextos ceremoniales o sociales cotidianos; que realizaran enseñanza de música y cultura mapuche en contextos sistemáticos para realizar la observación; hablante de mapudungun y castellano, reconocido como conocedor de la práctica ceremonial y su cosmovisión; tener condiciones de tiempo, disposición personal para la investigación, así como las condiciones institucionales que permitieran esto.

Se debe agregar en este grupo a los niños de las escuelas visitadas quienes permitieron ser observados y colaboraron en las diversas actividades propuestas por educador tradicional. La selección de los grupos de alumnos fue realizada por los propios educadores tradicionales, con el consentimiento de los directores de los establecimientos y los profesores mentores.

- iii. El tercer grupo, fueron personas expertas que realizan labores de enseñanza e investigación en el ámbito de la música y la cultura mapuche. Para considerarlas en su calidad de expertos fueron seleccionadas bajo los siguientes criterios: Personas consideradas conocedores de la práctica musical o cultural mapuche en contextos ceremoniales o sociales cotidianos; Personas conocedoras de la enseñanza de la cultura y/o de la música mapuche.

Según el enfoque de esta investigación es esencial percibir la realidad tal como las personas la experimentan, por ello como investigador he tratado de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas/ellas mismas, considerando siempre que todas las perspectivas son valiosas. Así también, teniendo presente que ningún aspecto de la vida social es demasiado frívolo o trivial para ser estudiado, he buscado amplias y variadas situaciones y contextos que pudiesen aportar a la comprensión del tema de estudio.

#### **4.5. Técnicas de recolección de información**

En una investigación cualitativa el investigador ha de utilizar aquellos métodos y técnicas más apropiados de aproximación a la realidad a estudiar, siguiendo lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador; nunca es el investigador esclavo de un procedimiento (Sandín, 2003). Este trabajo se orienta a una exploración amplia sobre un tema escasamente estudiado, por lo tanto, requería conversar con muchas personas y observar aquellas situaciones socioculturales que pudiesen dar cuenta del tema de interés.

Las técnicas consideradas más apropiadas para este propósito fueron: las entrevistas cualitativas y la observación participante y no participante. Según las distintas etapas del trabajo de campo, unas u otras fueron adquiriendo mayor protagonismo. Además, he utilizado el cuaderno de campo para el registro de distintas clases de informaciones: notas, con información descriptiva en relación a las actividades realizadas u observadas, y reflexiones, preguntas, ideas que emergían a partir del cruce de información de distintas fuentes.

##### **4.5.1. Entrevistas cualitativas, Nüttram y Conversaciones Narrativas**

Para esta investigación una parte importante de la información recogida se obtuvo a través de lo que podríamos llamar entrevistas cualitativas, pues me interesaba poder acceder a las

experiencias, temas, ideas y/o conceptos que las personas poseían sobre la música mapuche y su transmisión cultural. Estas fueron planteadas como conversaciones y narraciones principalmente que, a través del diálogo, buscaban revelar aspectos importantes de cómo las personas comprenden el fenómeno de estudio. Mediante esta uno se entera del conocimiento, experiencias, emociones, y sentimientos que poseen sobre el mundo en que viven y en este caso sobre algún aspecto específico de interés.

En el encuentro con las personas pueden surgir temas, relatos, cantos, sonidos que dan pie a seguir conversando sobre ellos, lo que se puede denominar como Conversaciones Informales o también conocidas como entrevistas informales (Pujadas, 2010). Sin embargo, esta tipología no se ajusta a lo requerido en el contexto de la investigación, por ello he optado por la Conversación en tanto semejante a la noción de Nüttram. Optar por la conversación está determinado por una razón de orden cultural. Desde las formas comunicativas mapuche no existe una palabra que se traduzca como entrevista y lo más cercano a ello es el Nüttram, que es como una "conversación en que la gente trata sobre cualquier tema, ya sea de la vida cotidiana u otros asuntos más trascendentes" y sirve para mantener a las personas informadas sobre variados temas de interés (Relmuan, 2001, p. 111) En el caso del Nüttram la interacción es activa pues la información fluye en ambos sentidos, siendo la principal diferencia con la entrevista, donde la forma de proceder es más bien interpelativa por parte del entrevistador. Por ejemplo, en muchas ocasiones las personas de las comunidades les interesaban que uno desarrollara temas o "sacara buena conversa", refiriéndose a la idea de que uno también debía aportar información a la conversación que se estaba llevando a cabo. Fue así que el peñi Rosendo Huisca señalaba que a través de la conversación la gente desarrollaba el Kimün, siendo una premisa en el tipo de interacción comunicativa aquí llamada nüttram.

También se realizaron Entrevistas Narrativas, entendidas como aquellas en las que el investigador ha pedido al informante que relate su historia en el área que es el tema de interés del estudio (Flick, 2007). De las narraciones ha sido posible acceder a detalles sobre el tema que se investiga, ya que las personas tienden a dar tanta información como sea necesaria para que el investigador comprenda los acontecimientos que relata. También permitió identificar situaciones de mayor importancia de acuerdo con la perspectiva del mundo de las personas, por lo tanto, cruciales para entender cómo son vividos. Finalmente, accedía a través de los relatos a los acontecimientos, personas, lugares que, aunque el narrador no exprese su integración



directa, adquieren importancia cuando se presentan conectados con otros hechos mediante la forma narrativa, para comprender el fenómeno lo más amplio posible (Lozares y Verd, 2008).

Desde la perspectiva etnográfica, el investigador asume a las personas y los escenarios considerados en el estudio como un todo, en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan en la actualidad. La interacción con las personas tiene que darse de un modo natural y no intrusivo, tratando siempre de ser sensible a los efectos que mi presencia puede causar. Comprendiendo también que la influencia es mutua y dinámica. Si bien es el investigador quien plantea el tema de interés en la entrevista, no hay un instrumento que medie las preguntas y respuestas, las preguntas que gatillan la narración tienden a ser abiertas y, así, promueven una conversación extensa. Las preguntas más específicas surgirán a partir de la misma conversación, donde es posible aclarar dudas o profundizar en algún tema que no haya sido suficientemente abordado.

Si bien en las conversaciones, en este caso nüttram, y en las entrevistas narrativas los significados se estudian desde el punto de vista de las personas (emic), esto no quiere decir que no entrara al campo con algunas ideas previas que dirijan mi mirada, al contrario, como investigador debía entender que poseo inquietudes, creencias e ideas sobre aquello que escuchaba, observaba o experimentaba, además de las propias que mueven la investigación. Algunas consideraciones que se tuvieron en cuenta fueron: que las preguntas respondieran a los objetivos del estudio; que las preguntas fueran adecuadas para obtener la información necesaria, en lengua Castellana de manera clara y comprensible, considerando que todos los entrevistados eran bilingües.

Además, se utilizaron en un comienzo preguntas abiertas y descriptivas con el fin de conocer a los participantes, en la lógica cultural mapuche, para seguir con las preguntas más concretas sobre la temática de la investigación, yendo de lo general a lo particular. En la mayoría de los casos el orden de las preguntas se orientó a:

- conocer aspectos de la vida de la persona,
- conocer aspectos del ámbito cultural y musical en general y
- conocer aspectos específicos de la práctica del musical, ganando con ello confianza con las personas. Las preguntas fueron adecuándose al rol, el lugar o territorio específico o lo específico del conocimiento cultural o musical del cual era portadora la persona.

Los tipos de preguntas también se adecuaban al contexto en que emergían. Por ejemplo, hubo ocasiones en que la pregunta era abierta: ¿Cómo es el mundo de los sonidos en la cultura mapuche?, ¿qué palabras existen en mapudungun para referirse a la idea de música?, en otras oportunidades realicé preguntas más específicas como: ¿Qué tipo de música se ejecuta con la trutruka? o ¿Qué tipos de cantos o ñil existen?, sobre todo a las personas que más visité. A partir de estas preguntas, se abrieron varias aristas en la conversación extendiendo y aportando al desarrollo de la temática, la cual llegaba a establecer relaciones no previstas en relación a la música u otros contenidos y situaciones culturales pertinentes de considerar.

Las conversaciones y entrevistas fueron realizadas preferentemente en el hogar de las personas en las diferentes comunidades del territorio mapuche, en mucho de los casos fui varias veces a visitarlas. Así también se realizaron conversaciones o entrevistas en establecimientos educativos de la región de la Araucanía, la Universidad Católica de Temuco y en mi hogar. Fueron registradas en audio y algunas fueron filmadas, para su posterior transcripción. En el caso de las filmaciones, su intención era principalmente de recoger cantos, toques, danzas, etc. No obstante, durante ellas, se producían conversaciones imprevistas que daban pié a profundizar sobre el tema en ese momento.

Las Entrevistas a Expertos, fueron realizadas a ocho personas para profundizar sobre el foco de interés en la última etapa. En estas entrevistas, las personas “tiene menor interés como persona (completa) que en su calidad de experto para cierto campo de actividad. El experto se integra en el estudio, no como un caso individual, sino como representación de un grupo”. (Flick, 2007:104, citando a Meuser y Nagel, 1991). Para llevarla a cabo, el investigador contó con una guía de entrevista, que cumpliría una doble función: en su elaboración, se tuvo la oportunidad revisar los temas y conceptos que interesan profundizar, por lo tanto, llegaba al encuentro con el experto con un grado de conocimiento sobre el tema; en el desarrollo de la entrevista, permitió guiar los temas para no perderse con aquellos que no estaban relacionados.

Como expuse anteriormente, la decisión de hacer entrevistas a expertos estuvo mediada por las nuevas preguntas de investigación que surgieron en el trabajo de campo, la revisión bibliográfica y, principalmente, de la observación de clases de los Educadores Tradicionales, las que fueron las fuentes para el diseño de la guía de entrevista. Elaboré un cuadro de dos columnas; en la primera se plantearon los temas relevantes de la investigación y en la segunda las posibles

preguntas ligadas a ellos, algunos ejemplos de preguntas, son:

Temas	Preguntas
1. La Música mapuche.	<p>¿Cuáles son las situaciones familiares y socio-culturales que usted conoce, donde está presente la música?</p> <p>¿Qué función cumple la música en estas actividades?</p> <p>¿cuáles son las restricciones, culturales al hacer música en la cultura Mapuche?</p> <p>¿Quiénes pueden cantar, tocar instrumentos o danzar? Los niños, los adultos las mujeres, los hombres.</p>
2. La Transmisión cultural de la música	<p>¿Cómo era el aprendizaje de los instrumentos o el canto antiguamente en las comunidades?</p> <p>¿Que se enseña en las escuelas sobre música mapuche?</p> <p>¿cuáles son las principales estrategias, recursos de enseñanza que se utilizan las personas mapuche para enseñar en estos contextos?</p>

*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 5. Modelo de guía de entrevista**

Las preguntas se refieren a un tema específico, pero se plantean todas ellas abiertas, donde se esperaba que el experto respondiera libremente. La guía cumplía su función como tal, es decir, no era lineal y permitía la introducción de temas propuestos por el experto o volver a temas o ideas que no fueran abordados con profundidad.

Al tomar contacto con los expertos y exponerles el tema de interés, se solicitó según su disponibilidad concertar el lugar y momento del encuentro. Las entrevistas se desarrollaron en un ambiente distendido y de confianza. Se grabaron en audio con la autorización y consentimiento de cada uno de ellos. Dado a que los expertos ya conocían el tema a tratar, en muchos momentos no se siguió el orden de la guía, sino que se iban desarrollando a modo de conversación. Si bien esta flexibilidad fue sumamente enriquecedora para los objetivos de la investigación, implicó un estado de alerta por parte del entrevistador para que el diálogo no se desviara de los márgenes e intereses de la entrevista. También es importante resaltar que, dado que la interacción entrevistado/a y entrevistador fue de confianza y el ambiente distendido, la extensión de las entrevistas fue en ocasiones más allá de lo previsto.

#### 4.5.2. Observaciones cualitativas

La observación es la principal técnica para poder acceder a los significados que los sujetos negocian e intercambian, para llevar a cabo esta inmersión en la cultura y comprenderla en la experiencia directa, desde los sentidos y la afectividad que, lejos de empañar, acercan al objeto de estudio (Guber, 2001). Esta técnica es muy frecuente en la investigación artística y la educación musical cuando se quieren aprender, por ejemplo, los modos de tocar de músicos de otras culturas o el fenómeno sociocultural que motiva ciertas formas de tocar (López Cano y San Cristobal, 2014; Campbell, 2013; Díaz y Giráldez, 2013).

En esta investigación, la utilización de la observación adquiere dos formas y están determinadas por el tipo de situación en las que me encontraba como investigador. Por un lado, está la observación participante con la cual buscaba tener una visión que complementara la información que los cultores me habían entregado en las entrevistas. Para mí era fundamental conocer en primera persona las situaciones y percibir las distintas dimensiones de la práctica musical, tanto en el plano social como ceremonial. Por otro lado, la observación no participante la realicé principalmente en las escuelas donde los cultores realizaban la labor de enseñanza de la música y la cultura mapuche. Esta segunda observación, no participante, tenía una doble dimensión a considerar. Por un lado, conocer la práctica de enseñanza del educador tradicional en un contexto de interacción con niños y con ello aspectos de la transmisión musical mapuche. Y por otro lado complementar la información recogida en las conversaciones con cultores, con la información que procede de las situaciones de enseñanza que se suceden en un contexto real.

Como se señaló anteriormente el trabajo de campo en las comunidades mapuche, fue abordado principalmente desde la observación participante. Esta dice relación con la participación en distintas actividades socioculturales mapuche que estuvieran vinculadas con el tema de interés. Deseo destacar que es difícil establecer claramente la diferencia entre observación participante o no participante en esta investigación, pues solamente en dos ocasiones puede grabar la ceremonia o actividad y dedicándome solamente a observar. En las otras actividades siempre de una u otra forma estaba participando a través de la ejecución de algún instrumento mapuche o participando en el purrun colectivo. Debo añadir a lo anterior que algunas de las ceremonias o actividades mapuche observadas no pudieron ser grabadas por respeto a las personas participantes y la normativa que se establecen en algunos lugares para estas ceremonias, y

cuando se realizó siempre conté con la autorización necesaria.

En este ámbito de las observaciones incluyo: 1) Ceremonias religiosas realizadas en contexto escolar, pues en ella se ponen en práctica una serie de formas vista en las comunidades. 2) Actividades socio-religiosas y de sanación que me involucran de forma personal pues conforman parte de mis propias creencias y sistema de vida. 3) Y aquellas actividades sociales y religiosas donde iba de invitado como investigador y del cual las personas encargadas estaban al tanto de mi objetivo. Debo señalar que no incluyo en este listado una serie de encuentros de carácter más bien coloquial y de convivencia que realicé en los hogares de diferentes cultores donde puede apreciar la práctica musical en este contexto.

En este escenario, las observaciones se desarrollaron en el contexto de 12 actividades mapuche en el transcurso de los años 2009 y 2013. A continuación, muestro un cuadro de las ceremonias observadas, el lugar donde se desarrollo y el tipo de observación realizada:

Actividad	Lugar	Tipo de Observación
Ngillatun	Lof Hueñaco Millao Chacaico. Ercilla	Observación No participante
Ngillatun	Lof Manuel Caniullan. Giñimo. Freire	Observación Participante
Üluwun Machi	Lof Manuel Caniullan. Giñimo. Freire	Observación Participante
Pichi Ngillatun	Liceo Intercultural Guacolda. Chol- Chol	Observación Participante
Llellipun	Chiuquihuin. Junín de Los Andes	Observación No participante
Llellipun	Lof Rincón de Icalma	Observación Participante
Ngillatun	Lof Rincón de Icalma	Observación Participante
Plantación de Rewe Machi	Lof Pewen Huilio. Freire	Observación Participante
Efku escolar	Escuela Misión San Juan de la Costa	Observación No participante
Llellipun	Escuela Pedro Aguirre Cerda	Observación No participante
Pichi Ngillatun	Escuela Roble Huacho	Observación No participante
Ülutun (Machitun)	Sector Tres cerros	Observación No participante

*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 6. Actividades asociadas a la Observación**

Mi rol como investigador en estas ceremonias tuvo una doble perspectiva. Fui tanto observador-participante, por ejemplo, en el üluwun de la machi del Lof de Giñimo, donde observé las actividades, pero compartiendo con las personas presentes en el lugar. Y como participante-observador, como por ejemplo en el ngillatun de este mismo lof, donde tuve un papel activo en distintas actividades, ya que mi familia participa directamente en esta ceremonia religiosa.

Dada la envergadura de esta técnica, las inquietudes como observador se manifestaron desde los inicios del proceso: ¿Qué observar? ¿Cómo hacerlo? ¿Focalizaría en algún aspecto en particular o lo dejaría abierto a lo que sucediera en el campo? ¿cómo haría el registro de lo que observara? Se trataba tanto de reconocer y asumir que mi mirada, con todo lo que ello significa, está presente, y el desafío siempre fue ser capaz de ser flexible, abierto y sensible al contexto.

En general la observación tuvo un carácter evolutivo, pasando por instancias más descriptiva, registro en el cuaderno de campo de aspectos novedosos o características de lo observado. Posteriormente, y desde la información que se recogía y analizaba, fui focalizando la mirada en aquellos aspectos más específicos del tema de estudio, que incluso habían sido pasados por alto en primera instancia. Por último, la mirada se fue haciendo más selectiva, ya que después de una estancia prolongada en el campo puede observar más claramente aquello que espera develar. Todo este proceso de observación estuvo acompañado por las interrogantes que iban guiando la investigación y de la reflexión sobre el mismo.

Por otra parte, la inquietud ligada a la observación de la enseñanza musical, implicaba un desafío para la observación de clase ¿participar o no de ella? y ¿cómo registrarla? Por un lado, como se explicita en los criterios de la selección de los educadores tradicionales, la asignatura que impartían no suponía una dificultad mayor para mi comprensión del fenómeno. Igualmente, para no dejar ningún espacio vacío que pudiese limitar la recogida de información a través de la observación y registro de las clases decidí filmarlas. La filmación en vídeo cumplió con el rol muy importante, sobre todo en la última etapa de la investigación, permitiéndome volver a indagar, contrastar y visionar con otra perspectiva las veces que necesitara en aquello que era interesante para la investigación.

Finalmente, durante el trabajo de campo surgieron también conversaciones informales, entendidas como diálogos producidos de forma espontánea con las personas que participaban

de alguna de las actividades en las que me encontraba durante el trabajo de campo. Estas eran conversaciones que se desarrollaron de forma totalmente libres y, fundamentalmente, ayudaban a comprender el fenómeno. Al ser conversaciones espontáneas e informales no son grabadas en audio y las notas que se registran son con posterioridad al diálogo, siendo registradas en el cuaderno de campo como Notas de Campo.

#### **4.6. Procedimientos de análisis de datos**

El análisis de la información se desarrolló en dos dimensiones. Por un lado, una más vivencial que estaba determinada por la interacción con las personas y las percepciones e ideas que a partir de la interacción iban surgiendo, y por otro una dimensión más sistemática y procedimental que se desarrollaba simultáneamente a la vivencial.

No es común considerar la vivencia como parte importante del proceso del análisis cualitativo de la información. Con esto me refiero a que, en la comprensión del fenómeno de estudio, la sensibilización y reflexión constante de las experiencias vividas fueron un motor vital. No solo se investiga con la mente si no con los sentidos, con la emoción de interactuar en un contexto con personas y formas de estar y ver el mundo. La principal herramienta estaba en la mente y espíritu del investigador donde el cuaderno de notas de campo fue el soporte necesario para el registro de aquellas ideas, preguntas y percepciones que surgían en el momento de las conversaciones y observaciones en el trabajo de campo.

La reflexión fue una constante en este proceso, un ir y venir de la información, aprendiendo en el contexto con la gente, con la mente, con el corazón y los sentidos, estableciendo mapas mentales con la información recogida, comparándola y complementándola con las experiencias e información recibidas en los diferentes contextos a los cuales tuve acceso. Como se diría desde el mapudungun, en un continuo rakidum para obtener kimün. Todo este complejo establecido en la vivencia son parte fundamental del análisis de la información, pues siempre está presente lo inconmensurable de lo observado, y que al escribir un informe final de tesis el esfuerzo puede ser solo un reflejo de la complejidad real vivida y que está determinado por la propia capacidad de quien investiga.

Como investigador novel el manejar una gran cantidad de información recogida resultó muchas

veces angustiante. Esto estaba dado por la gran cantidad de temas emergentes y los diversos matices que presentaban dichos temas. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo se fueron asentando los temas y con ello las dimensiones mismas de los objetivos del estudio. Es decir, primero estaba una idea general, pero en la medida que se tenía acceso a la información se fue focalizando hacia un aspecto específico. La investigación adquirió su centro y foco en la medida que se fue analizando la información recogida.

El procedimiento de análisis de los datos básicamente fue el siguiente: luego de las conversaciones establecidas con las personas en la comunidad, la observación de las situaciones socioculturales y la observación de las clases de los educadores, realice las transcripciones en forma personal, así como la catalogación del material musical que iba recogiendo. Consecutivamente fui seleccionando párrafos o unidades de análisis según los temas que la información sugería y luego se crearon documentos en borrador con cada uno de los temas que se fueron identificando. En este mismo proceso se fueron adjudicando títulos que daban cuenta de los temas emergentes y trabajando la información contenidos en dichos temas para obtener resultados más definitivos.

Como ya se mencionó anteriormente el análisis de la información fue un proceso continuo y constante iniciándose en el momento mismo de las primeras conversaciones, entrevistas y observación de las actividades desarrolladas por los educadores tradicionales. Fue así que tuvo varias etapas a desarrollar:

- **Reducción de datos:** Audición de las grabaciones y observación de los videos registrados. Contrastación constante de los apuntes del cuaderno de campo. Selección de secciones pertinentes al ámbito del estudio que se escucharon. Se establecen algunos temas. Transcripción de audios y cuaderno de campo. Separación de unidades o fragmentación. Agrupamiento según clasificación.
- **Disposición y transformación de los datos:** Refinamiento de categorías y unidades de análisis, a través de la elaboración de cuadros resúmenes y esquemas explicativos.
- **Obtención de resultados y conclusiones:** Sistematización y tematización de las categorías encontrada. Descripción, interpretación, reflexión, valoración. Se añade aspectos teóricos de la revisión documental o de otras investigaciones para complementar, contrastar o discutir. Se establecen las conclusiones y proyecciones de la investigación.



Aunque es difícil establecer el proceso de análisis de manera extensa pues, como se mencionó, se fue realizando constantemente y de manera dialógica con las reflexiones, "chispazos", dudas e incertidumbres propio de este tipo de investigación, que se fueron registrando en un cuaderno, ayudando a complementar la redacción final del informe de la investigación.

Mientras se realizaba la investigación y el proceso de análisis se fueron asentando y perfilando los diferentes temas emergidos del análisis de los datos. Estos pueden ser entendidos como grandes categorías que finalmente decantaron en los diferentes apartados, con lo cuales finalice la redacción de la tesis. A continuación, la tabla muestra los temas emergidos en el proceso de análisis de la información, su relación con los temas generales y una breve descripción:

<b>Temas generales de la Investigación</b>	<b>Temas centrales surgidos</b>	<b>Descripción</b>
<b>Patrimonio musical mapuche en la comunidad</b>	Cosmovisión mapuche y Sistema de Creencias	Conjunto de opiniones y creencias que conforman la imagen o concepto general del mundo y la vida que tiene la cultura e indica la interpretación subjetiva y colectiva de la naturaleza de la persona y la de todo lo existente. Esta define las nociones comunes, que se aplican a diversos campos de la vida, como lo religioso, el sistema social, el vínculo con el entorno, las creencias, entre otros aspectos.
	Situaciones socioculturales	Son todos los momentos identificados en la sociedad y cultura mapuche en esta investigación donde está inserta la música o la intención comunicativa y expresiva a través del sonido denominado "musical".
	Corpus sonoro y musical.	Son todos los soportes sonoros musicales del cual se sirve la cultura mapuche para su manifestación cultural y religiosa. Esto apela a la identificación de un repertorio musical específico con sus características y denominaciones, es así que se entiende en relación a las situaciones sociales, su uso y función social. Hace referencia además a los mecanismos de creación musical, a los contenidos de los cantos entre otros aspectos.
	Simbolismos culturales y musicales	Hace referencia a los aspectos más específicos de la cosmovisión en relación a la música. Son aquellos aspectos que intentan definir o significar la música en relación con otros elementos de la cultura y como este opera en la concepción musical, hace especial énfasis a los significados y las concepciones estéticas que las personas atribuyen a la música mapuche.
	El accionar del músico en la sociedad	Trata del músico su papel y status en la cultura mapuche, sus grados de especialización y formas de participación y comportamiento social.
	Contexto de aprendizaje	Son las situaciones sociales donde se aprende la música es decir donde se produce la enculturación y la

<b>La Transmisión del conocimiento musical, en la comunidad y la escuela</b>		socialización de la música y su relación con la cultura. Este lo desarrollo en dos ámbitos tanto como en la forma kuiñi o pasado y fentepu es decir la actualidad, específicamente este último en un contexto de interacción escolar.
	Formas de transmisión del conocimiento musical.	Da cuenta de las técnicas o estrategias utilizadas para el aprendizaje musical, apelando a la memoria de cómo fue en el pasado o en contexto de la comunidad o como es en la actualidad en el contexto de escolarización en situación real.
	Contenidos susceptibles de transmisión	Hace referencia al repertorio o contenidos musicales que es tratado fuera del contexto de las comunidades mapuche y de uso para la transmisión cultural en un contexto específico, en este caso, la escuela. Así también se mencionan aquel repertorio o contenidos culturales que debe tener un especial cuidado fuera del contexto mapuche e inclusive aquellos que no deben ser abordados.
	Normativas del aprendizaje y su flexibilidad	Son todos aquellos aspectos que están presentes en la transmisión del conocimiento musical que son restrictivos o normativos. Hace referencia al rol social, el género, la edad, la identidad etc.
	Condicionantes del aprendizaje musical	Hace referencia a los elementos que caracterizan y hacen posible el aprendizaje musical de un niño o persona en la cultura mapuche. Son concepciones émicas lijadas al sistema de creencias o visión del mundo mapuche y que intervienen en el aprendizaje y enseñanza musical.
	Agentes educativos.	Apela a la identificación de los agentes educativos responsables de la educación en general y musical específico. Esto no necesariamente bajo la concepción del experto que educa si no más bien en las personas que transmiten el conocimiento musical y el contexto donde lo realizan. Esto lo mencionare en dos dimensiones: la comunidad y familia mapuche y en la escuela.

*Fuente: Elaboración Propia.*

**Tabla 7. Temas emergidos en el análisis de la información, su relación con los temas generales**

**CUARTA PARTE**  
**PRINCIPALES RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN**

## Introducción

Los diferentes capítulos de los principales resultados de la investigación han sido construido en base a las conversaciones realizadas con las personas mapuches identificadas aquí como cultores, autoridades mapuche, expertos en educación intercultural y los educadores tradicionales participantes en la investigación, así como de los aspectos relevantes observados directamente en ceremonias religiosas, situaciones cotidianas mapuche y de la práctica educativa realizadas por los educadores tradicionales en contexto escolar. La información fue recogida en las diferentes etapas del trabajo y, además, ha sido complementada, cuando se considera necesario, con informaciones relevantes identificadas en la revisión de fuentes documentales y bibliográficas dado que no siempre fue posible aclarar algunos aspectos referidos a los diferentes temas o situaciones observadas.

Los capítulos de resultados han sido organizados de manera que permitan dar cuenta de dos objetivos específicos, estos son:

**Objetivo Específico 1.** Caracterizar el patrimonio musical mapuche, a través de una aproximación etnomusicológica, que permita comprender los elementos culturales presentes en este.

Capítulos y tema: (5) Patrimonio musical mapuche y sus contextos socioculturales; (6) Sistema de creencias y su relación con la música; (7) Aproximaciones a la concepción de música y el músico en la cultura mapuche; (8) El corpus musical mapuche identificados en la comunidad;

**Objetivo específico 2.** Identificar los elementos culturales presentes en la transmisión de la música mapuche en el contexto de la comunidad y la práctica de transmisión en la escuela.

Capítulos y tema: (9) Aspectos culturales presentes en la transmisión musical en la comunidad; (10) Patrimonio musical mapuche y su incursión en la escuela; (11) Elementos socioculturales mapuche enseñados en la escuela y relacionados con la música.

## 5. PATRIMONIO MUSICAL MAPUCHE Y SUS CONTEXTOS SOCIOCULTURALES.

Este apartado tributa al objetivo específico: *Caracterizar el corpus musical representativo de la cultura mapuche, a través de una aproximación etnomusicológica al patrimonio musical mapuche*. Adquiere especial acento en este primer punto los contextos socio-culturales y la presencia y función de la música en ellos. Es así que la presencia de la música en la cultura mapuche es entendida como las distintas formas en que la gente la utiliza en su práctica habitual, en contextos que la gente identifica como propiamente mapuche. Así mismo, la idea de función hace alusión a la interpretación que hago como investigador, en diálogo con las informaciones entregadas por los cultores y las fuentes consultadas, para señalar o identificar ideas o concepciones que dan sentido al uso de la música en dichos contextos socioculturales.

Cabe señalar que las personas mapuches en la actualidad participan y conviven en diversas actividades sociales en las que está presente la música, algunas de estas más vinculadas con el mundo mapuche y otras con el mundo winka<sup>39</sup>, por lo cual, conviven con diferentes tipos de música, cada una con sus afanes y estéticas. En el transcurso de este texto se mencionan solamente los contextos y las músicas que los cultores autodenominan como Mapuche. Por lo cual se excluyen las músicas que la gente utiliza en la actualidad en diversas situaciones socioculturales y que son producto del contacto cultural, es decir, las que no son mapuche o las que los propios cultores denominan como transformadas en demasía. Es a partir de aquí que los contextos socioculturales de uso sonoro-musical identificados en la investigación son: Ngillatun, Wetripantü, Machitun, Ñeikurrewen y Machiluwün, Eluwün, Mafün, Rukan y Mingako, Palin, La vida en el Rukache, los cuales serán descritos a continuación.

### 5.1. Contextos socioculturales mapuche.

La música o sonoridades identificadas como mapuche están presente en dos dimensiones socioculturales en la actualidad: Una intracultural y otra extracultural. En la primera los sonidos están presentes en situaciones religiosas, de sanación, fúnebre, festivas, de socialización comunitaria, de convivencia social, en el hogar en el juego o deporte. En la segunda se encuentra la música presente en situaciones o contextos urbanos e instituciones educativas

---

<sup>39</sup> La denominación winka hace referencia a las personas que no son mapuche y no tienen costumbres propiamente mapuches. Es una categoría diferenciadora con respecto a la identidad y forma de ser de una persona. Esta palabra puede tener connotaciones negativas o solo de distinción étnica según los contextos de uso sociocultural.

sociales o políticas, donde predomina diversas orientaciones; intercultural, reivindicativa, reidentificación, de resignificación y de rescate cultural. En este apartado solo describiré las del plano intracultural que fueron señaladas por las personas mapuche participantes en la investigación.

Por lo que se refiere a lo intracultural la sociedad mapuche cuenta con una serie de situaciones o contextos que respondan a la necesidad de vivir y expresar su Mapuche Mongen o filosofía de vida. Un relato de la ñaña<sup>40</sup> Elisa Avendaño permite graficar algunos de ellos en que está situada la práctica sonora mapuche, así como la forma en que ella concibe el sonido musical y su función en la vida mapuche.

"De ahí viene entonces el sonido de la [música] ... cuando uno llegaba a la casa [de visita] y le decía, chumbleimi ananay peñiiiiiii [sonido con salto y final sonido largo con glissando descendente] con vuelta no? con mucha vuelta, con vuelta, con ese levantar la voz para arriba siempre, siempre, y bajarlo con muy despacio, bajar la voz con muy despacio, entonces eso era un sonido, una música que se daba la gente cuando se encontraba y siempre hacían, aún cuando uno va al ngillatun, por ejemplo, claro pero depende de los lugares geográfico, pero generalmente se hace, por ejemplo cuando uno está haciendo el ngillatun la oraciones en el rewe ahí está todo el rato, tun tun tun tun tun y después de repente uuuuuuuuuu [sonido largo, glissando ascendente y descendente] eso es saludar musicalizando el ser superior, como saludamos haciendo música sonido el ser superior, entonces en todo teníamos un tipo de música, para encontrarnos con el agua, para encontrarnos con el río. (Elisa Avendaño)

Como se puede entrever en este relato, se entiende la música como aquello que permite la comunicación en dos ámbitos: el plano social y el plano religioso. Ahondando un poco más la música mapuche funciona principalmente uniendo y comunicando a la gente en lo social y con el entorno natural y las energías espirituales que le rodean. Actúa como una fuerza cohesionadora y relacionadora de las diversas entidades que conforman el mundo mapuche. Esto se basa en la visión de mundo que los mapuche han heredado de tiempos remotos y que se recrea en la actualidad a través de múltiples formas de representar y vivir su cultura, donde tradición y contemporaneidad coexisten de manera constante.

---

<sup>40</sup> Ñaña es un término que será utilizado para referirme a los cultores de género femenino que han colaborado en la investigación. Este término es de carácter afectivo al referirse a una persona de género femenino.

Si bien cada una de estas situaciones son susceptibles de subdivisiones, o profundización según sus particularidades, el interés aquí es mostrar un panorama general de ellas, en tanto contextos donde se utiliza la música. Muchas de estas actividades se desarrollan con distinta vigencia y relevancia según las localidades e identidades territoriales, sin embargo, todas forman parte de lo que se puede considerar como "patrimonio cultural mapuche" y que tienen como base de comunicación el Mapuzungun o lengua mapuche.

En el plano de las ceremonias religiosas y de sanación mapuche, en tanto rituales individuales colectivos, se realizan acciones con un orden y jerarquía propios, implicando y dando sentido a la vida y al Che-persona- vinculado al Wallmapu- universo-. Estas acciones suscitan sensaciones, emociones y pensamientos individuales y colectivos, que ayudan a las personas a interpretar e interactuar con el mundo y los seres que habitan en ella. Es así que se mantienen ciertas estructuras que les permiten seguir vinculados a su filosofía de vida, teniendo como efecto el refuerzo de los sentimientos de pertenencia al grupo social en su conjunto, en tanto sociedad y cultura.

Persistente en estas actividades el evocar la temporalidad de la vida y el devenir del pasado en el presente haciendo constante alusión a los antepasados. Así también en muchas de estas situaciones se busca restablecer el equilibrio individual y comunitario frente a situaciones de enfermedad o desastres naturales, así como la comprensión de las situaciones que aquejan a la comunidad y las personas para poder realizar acciones de mejora en los diversos aspectos de la vida actual.

Por otro lado, en el plano social y cotidiano la música ayuda a reforzar la identidad y el lazo social y colectivo de los integrantes de la familia y la comunidad. Rememorar conocimientos y saberes, así como dar continuidad histórica al devenir del pueblo mapuche. Promueve además la alegría de compartir a través de acciones sonoras de carácter festivo generando climas de buena convivencia entre los integrantes de la familia, la comunidad y las personas con las cuales se convive a diario. Se debe mencionar que en los diferentes contextos mapuche pueden estar imbricados lo religioso y lo festivo, lo cotidiano y lo espiritual, siendo lo anterior señalado sólo como un recurso para poder graficar un panorama de las actividades intraculturales mapuche.

A modo de resumen, presento la siguiente tabla:

Dimensión aborda en la investigación	Plano	Principales Funciones	Situaciones Socioculturales identificadas
Intracultural	Religioso/ Sanación	-Comunica y vincula a las personas con el entorno social, natural, espiritual, energías superiores y antepasados. -Refuerza la identidad y el lazo social/colectivo.	Ngillatun Wetripantü, Machitun Ñeikurrehuen y Machiluwün Eluwün
	Social / cotidiano		Palin Mafün Rukan y Mingako La vida en el rukache.

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 8. Dimensión Intracultural y planos socioculturales en que se manifiestan**

A continuación presento los resultados obtenidos en relación a los contextos socioculturales mapuche señalados en los objetivos de investigación, organizados en temas que hacen alusión metafórica a la función que cumple la música en los diferentes contextos<sup>41</sup>:

- Contextos donde el sonido ruega, agradece e intercambia,
- Contextos donde el sonido sana y equilibra,
- Contexto donde el sonido despide la Vida,
- Contextos donde el sonido coopera y solidariza,
- Contextos donde el sonido ameniza y socializa, y
- Contextos donde el sonido acompaña, socializa y enseña.

Esta agrupación temática obedece a la necesidad de exponer y describir el uso y función que cumple la música mapuche en dichos contextos, para ofrecer un panorama general de esta realidad musical. Esto no pretende ser concluyente, ya que cada una de las situaciones sociales pueden tener aspectos o características más amplias que lo vinculen con otros criterios de agrupación. Se espera que en futuros trabajos de investigación estos sean profundizados, corregidos o aclarados para avanzar en la mejor comprensión del conocimiento cultural

<sup>41</sup> En el siguiente texto tomaré como guía las denominaciones que realizó Pérez de Arce (2007) en relación a las diferentes actividades sociales y religiosas que identificó en la cultura Mapuche.



mapuche.

## **5.2. Ngillatun y wetripantü, donde el sonido ruega, agradece e intercambia en los ciclos de la vida.**

Aunque el complejo religioso mapuche es amplísimo, que va desde pequeñas ceremonias u oraciones en la vida cotidiana, individual y familiar, hasta grandes encuentros entre muchos lof o comunidades, que reúne a cientos o miles de personas, en esta oportunidad me referiré solo a dos situaciones socioculturales que más se destacaron en la información recogida en esta investigación, que dice relación con el rogar, agradecer e intercambiar a partir de ciclos vitales a través del acto religioso-espiritual: Ngillatun y Wetripantü.

### **5.2.1. Ngillatun. Ceremonia social, religiosa y espiritual mapuche**

El Ngillatun era sagrado, porque allá en monopaine ante, era sagrado cuando pedían wenzana le daban al otro día noma, cuando pedían lluvia, al otro día noma llovía, y despue cambio, porque pasaban a orar mucha gente, después se hechó a perder (Nemesio Ñanco Matamala)

El Ngillatun es la ceremonia social religiosa más importante y de mayor vigencia en la cultura mapuche. Según los diferentes territorios adquieren distintas denominaciones, como: Ngillatun, en zonas centro y costa de la región de la Araucanía; Llellipun, Kamarikun o kamaruko, en el sector cordillerano y del puelmapu; Kamarrikun y Lepun, en sector williche de panguipulli y Cordillera de lago Ranco en Valdivia; Efkutun, en el Sector de San Juan de la Costa en Osorno.

#### **Descripción**

Con el nombre de Ngillatun se señala a todas aquellas ceremonias espirituales religiosas y colectivas donde está presente en general el acto de rogar, agradecer, dar, pedir o intercambiar con las entidades espirituales del entorno -newen y ngen- o del Wenumapu -energías superiores y antepasados-. Estas ceremonias tienen como principal objetivo la comunicación, vínculo de respeto y reciprocidad-intercambio con los newen de la naturaleza y el cosmos, los ngen o dueños de los espacios naturales, así como con los antepasados o kuifikeche. Esto último con el fin de establecer equilibrio con las fuerzas y energías espirituales del ecosistema presente en los diferentes espacios territoriales. Sin embargo, esta función también está presente en muchas actividades cotidianas religiosas mapuche. Por ejemplo, en el llellipun, que es pequeña oración

que se realiza por la mañana antes de cualquier otra actividad, se entrega como ofrenda algo de mate -infusión- a la naturaleza, seres y fuerzas espirituales ancestrales. Por otro lado, el ngillatun también tienen un fuerte componente de vinculación social entre los integrantes de los diferentes lof o comunidades que participan en la actividad, así como el refuerzo comunitario entre los integrantes de un mismo lof.

Las razones que motivan a la realización de los distintos Ngillatun, se orientan a:

- Intercambiar y vincular comunitariamente a las personas entre sí, ellas con los newen, los ngen y seres naturales del entorno necesarias para la vida;
- Rogar o pedir, comunicarse hacer presente a las entidades espirituales ancestrales que originan el linaje en algunas comunidades;
- Agradecer por las cosechas o pedir por ellas en el año que se cursa;
- Solicitar por el restablecimiento del equilibrio, por una situación que afecta el bienestar colectivo de la comunidad o el territorio, tal como los desastres naturales (sequías, terremotos, eclipses, temporales de lluvia).

#### **Características comunes entre los diferentes ngillatun.**

Teniendo en cuenta la variedad de formas existentes para su realización -determinada por los distintos azmapu o características del territorio donde están los lof o comunidades- la ceremonia del Ngillatun presenta algunas características comunes en los distintos territorios, algunas de ellas son:

- Se realizan en un espacio geográfico circular preestablecido, que es utilizado por años, denominado Ngillatuwe. En el Ngillatuwe hay un rewe, kemu kemu<sup>42</sup> o yogol (elaborado con ramas de árboles nativos, medicinales o frutales, cañas de colibe, banderas y próximo a ellos se dejan animales vacunos u ovejas) que es el sector principal donde se presentan las cosas y alimentos, se entregan las ofrendas y donde se ruega. Es una especie de espacio simbólico de conexión entre el mundo terrenal y el espiritual.
- Son realizadas en forma periódica y prefijada. En algunos sectores se realiza considerando las fases de la luna<sup>43</sup>. Dependiendo de cada sector o lof, su periodicidad va desde dos veces al año hasta cada cuatro años y puede durar uno o más días. También se realizan por razones de emergentes (inclemencias del tiempo o un terremoto).

---

<sup>42</sup> Referido con este nombre por el peñi Antonio Purran Rucal (Comunidad Hueñaco Millao Chacaico)

<sup>43</sup> El peñi Belisario Pitriqueo, señala que en el sector de Icalma se realiza cuando está la luna menguante.

- El número de participantes puede ir desde algunas pocas familias que incluye invitados, hasta varios cientos de personas, donde participan otras comunidades completas y personas o familias invitadas en forma particular por los dueños de casa.
- El discurso ritual oración o rogativa, presenta muchos elementos de gran complejidad que se basan en la filosofía de vida mapuche, su concepción de mundo y el universo. En algunos sectores se observa una fuerte influencia del cristianismo. La acción de comunicación, intercambio o ruego es hacia el Este, salida del sol. Las actividades que se realizan en esta ceremonia comienzan principalmente en la madrugada.
- Existe una persona que lidera o guía la labor ruego, petición e intercambio colectivo y las distintas acciones a realizar. Esta persona varía según los territorios, pudiendo ser: Machi, Ñempin, Lonko, Pillankushe, Ngillatufe o maestra de ceremonia. Es acompañada por ayudantes (Kellu) que cumplen diversas funciones o roles dentro de la ceremonia.
- En todos se asperja y ruega con comida y/o bebida y en casi todos existe el sacrificio o sangramiento de un animal como ofrenda.
- Existe el fogón que agrupa a las familias y donde se realizan las labores de cocción de alimentos para compartir durante el día o días que dure la ceremonia.
- En casi todos se realiza se realiza el Awun o ruedo de caballos con jinetes, acción que al parecer tiene el fin de "proteger" el espacio ceremonial.

#### **El efkutun o ngillatun de San Juan de la costa.**

Un tipo de ngillatun que tiene características muy particulares fue el observado en San Juan de la Costa, denominado el Efkutun. En esta ceremonia, aunque fue realizado en contexto escolar, pude apreciar elementos diferenciadores importantes de la música y organización ritual mapuche-williche poco conocidos en el sector de la región de la Araucanía, dando cuenta de la diversidad formas de manifestación religiosa de esta cultura, así como de las músicas que particularmente acompañan en estas ceremonias en este sector.

Algunos de estos aspectos diferenciadores observados en el Efkutun de san Juan de la Costa fueron:

- La utilización protagónica de instrumentos que pueden ser considerados como no mapuche: la guitarra, el bombo y el bandio, lo que denota un sincretismo o adaptación al respecto, aunque la trutruka permanece como una especie vínculo sonoro con la idea de unificación cultural mapuche.

- No se observó sacrificio ritual de animales<sup>44</sup>, aspecto común en muchos de los ngillatun de la región de la Araucanía.
- La persona que guía la ceremonia es una "Maestra de Ceremonia", ya que no cuentan con machi, pillankushe o ngillatufe que son las personas que realizan el ngillatun en otros sectores del territorio mapuche.
- Se permitía realizar la oración en castellano a diferencia con los otros ngillatun donde se puede hacer sólo uso del mapuzungun.
- Por último, el espacio sagrado donde se realiza la ceremonia religiosa está cercado y dispone de lugares de entradas y salida de las personas de manera mucho más evidente que en otros ngillatun observados.

### **5.2.2. Wetripantü. El regreso del sol al wallmapu.**

El wetripantü es una ceremonia o actividad religiosa que se celebra todos los años, entre el día 21 y 24 de junio del calendario occidental, dependiendo del cambio de ciclo en la naturaleza llamado Pukem o solsticio de invierno en el hemisferio sur. A grandes rasgos, el wetripantü como ceremonia, es la praxis donde se constata el fin de un ciclo y el comienzo de otro, orientando a la persona en la comprensión de los fenómenos de la naturaleza, en una concepción cíclica o circular de la vida que tiene el mapuche (Carilao, Díaz, Llanquinao y Zedán, s.f.).

#### **Descripción**

La actividad del wetripantü ha sido descrita por Titiev (1951, citado por Foerster, 1995 p. 101), como una ceremonia comunitaria, donde los lonko -líderes sociopolíticos de los lof- convocan a la gente para realizar una serie de actividades, entre ellas rogativas, para el bienestar colectivo. También se le vincula con el día de San Juan, esta situación sería la resultante del proceso de aculturación, de contactos o préstamos culturales, si se quiere, con la cultura occidental. Según Bengoa (2012) el Día de San Juan era una fiesta que se celebraba en sectores rurales en las casas de las familias mapuche y era de gran significado, se realizaban pequeñas ceremonias, juegos, comidas y, al parecer, ha pasado por un proceso de "etnogénesis" convirtiéndose en una ceremonia de "reidentificación", en tanto cultura representada, por parte de las nuevas

---

<sup>44</sup> Foerster (1995) en su libro *Religiosidad Mapuche* señalaría que en los efkutun de este sector existe sacrificio de animales, aspecto no observado en el trabajo de campo en esta investigación.

generaciones mapuche.

Según el relato de algunos entrevistados (Antonio Purran, Belisario Pitriqueo), el wetripantü era una fiesta familiar con cierto carácter religioso que poco a poco vuelve a ser comunitaria:

El wetripantü to'ó la gente hace su rogativa poh peñi, en la casa. (Belisario Pitriqueo).

Ahora si tenemos nosotros una reunión de comunidad, así con la participación de la familia de la comunidad, se hace rogativa en el rewe<sup>45</sup> del lof (Antonio Purran).

Es decir, en la actualidad esta ceremonia puede ser realizada en el hogar, en la casa de algún familiar, donde se juntan parientes y amigos. También puede ser realizado con de los demás integrantes del Lof o comunidad en el mismo sitio donde se realiza el ngillatun. En esta ocasión se comparte comida abundante y bebida, congregando a mucha gente para ello, y siempre acompañados con música mapuche. En este contexto también se realiza ngillatun siendo un tipo de Pichi llellipun o rogativa pequeña, de carácter más familiar o de pequeños grupos de personas integrantes de un lof.

Una actividad importante que se realiza, es que al amanecer del día en que cambia el ciclo de la naturaleza, donde el sol comienza su retorno después del alejamiento del hemisferio sur en pleno invierno, la gente se dirige un río o arroyo a bañarse muy temprano en la amanecida, esto como símbolo de un renacer en conjunto con las fuerzas y energías de la naturaleza. Por otro lado, en el contexto comunitario esta ceremonia no necesariamente puede ser liderado por la-el Machi, sin embargo, es importante también para las-los machi, pues renuevan en esta fecha sus energías de igual forma (Foerster, 1995).

### **Wetripantü en situaciones extraculturales**

Esta actividad también se está realizando fuera del marco de la comunidad. Destaco la presencia de esta actividad en gran parte de las escuelas de la región de la Araucanía, así como en otras instituciones públicas. Así lo señala por ejemplo la Machi Juanita Marín:

Incluso los colegios, incluso ahora hasta el hospital hace, sí, en el hospital, la municipalidad

---

<sup>45</sup> Rewe es un sitio determinado dentro del lugar donde se realizan las actividades religiosas denominada ngillatun. Este es un lugar sagrado que puede tener diversas características o formas, un árbol, un monolito de madera rodeado de ramas y banderas, entre otras.

también, no ve que trabajan mapuche ahí la muni, también tiene su día, aquí me vienen a buscar pa'eso, y del hospital igual voy a ya yo. (Machi Juanita Marín)

De una u otra forma, la realización del wetripantü se ha extendido y adquirido presencia en el imaginario social, así también en las escuelas de toda la región, donde inclusive dentro de las directrices que emanan del Ministerio de Educación de Chile, se hace especial hincapié para que las escuelas realicen un cambio de sus actividades escolares e inserten esta conmemoración en su calendario anual.

Es así que en el trabajo de campo realizado y mi experiencia docente he podido observar que esta actividad religiosa ha tenido especial auge en contextos escolares. Esto ha estado determinado por las diversas políticas públicas y educativas que responden a la creciente emergencia de la cuestión indígena (Bengoa, 2012), en este caso mapuche, en Chile.

#### **La música en el Ngillatun y el Wetripantü donde el sonido ruega, agradece e intercambia.**

Si bien la música se usa para rogar, agradecer e intercambiar en la ritualidad espiritual religiosa mapuche aportando a las diversas acciones que se realizan en estas situaciones, cumple una variada gama de funciones específicas. Es así que en estas ceremonias la música está presente de distintas formas. Se suele incorporar la Danza, el canto<sup>46</sup> y la ejecución de instrumentos donde algunos de los ayudantes de las personas que guían la ceremonia suelen estar a cargo de estas acciones musicales, aunque en muchos casos, quienes guían y son los responsables de la ceremonia también ejecutan instrumentos, por ejemplo la Machi<sup>47</sup>.

El Ngillatun, con sus diferentes denominaciones, y las diversas acciones que se realizan en wetripantü, son una síntesis del sistema social religioso mapuche y la función que la música cumple en esta ceremonia se relaciona con las siguientes ideas:

- Ayuda a vincular el mundo terrenal y espiritual, a través del trance o estado distinto de conciencia que el machi obtiene en un punto central de la ceremonia, en algunos casos.
- Aporta a la idea de mantener despierta la energía del Ngillatuwe y de las personas que están participando en ella.
- Ayuda a la mantención del orden ritual en la ceremonia e integra, a través de la música, el

---

<sup>46</sup> Una excepción es el caso del Efkutun observado en San Juan de la costa, donde no se realiza canto.

<sup>47</sup> Machi persona encargada principalmente de salud física y espiritual de las personas. En algunas comunidades actúa como responsable de las rogativas en el Ngillatun.

canto y la danza, a la comunidad para el logro de la ceremonia.

- En el plano de lo espiritual, ayuda a sublimar la rogativa hacia los seres y energías espirituales que conviven y se relacionan con el ser mapuche.

La función de la música en este contexto cultural buscaría validar y reforzar el Mapuche Mongen, basado en los valores y la concepción espiritual del mundo mapuche la cual tiene como principio la relación de reciprocidad y respeto del Che con los diversos newen y ngen del Nagmapu, los seres espirituales vinculados a los antepasados y las energías que han generado la vida, buscando el equilibrio para la mantención de esta.

Más detalladamente y en voz de los propios cultores un elemento destacado de la función de la música en estas ceremonias es su capacidad de armonizar el vínculo entre las personas y las fuerzas del entorno natural. Como lo explica el Machi Víctor:

En tema de lo, de lo Ngillatun, dependiendo de lo ngillatune, pero todo en el fondo también e' armonizar, armonizar la fuerza con las personas, los sonido logra esa armonía, logra que lo espíritu o la fuerza que existen o los dueño que existen de cada elemento sean cada capaces, a través de lo instrumento, oír lo mensaje que la persona queremos' entregar, es una relación muy fuerte, por eso en ciertos tipo de ceremonia hay cierto tipo de instrumento que deben sonar. (Víctor Caniullan)

El correcto uso del sonido, con todos los atributos que debe tener, también puede ayudar a las personas a tener la fuerza necesaria para poder enfrentar el día a día. El Peñi<sup>48</sup> Belisario Pitriqueo enfatiza esta condición señalando que al realizar correctamente la música, practicando y poniendo voluntad en el Ngillatun se obtiene fuerza para poder vivir. Es así que todas las acciones musicales deben ser realizadas con gran compromiso personal, porque la música y la calidad interpretativa tienen un propósito que cumplir el objetivo ritual. El peñi Antonio Purran se refiere a este aspecto en relación a la danza del choike purrun en el ngillatun:

Al choike como digo el sonido de los instrumento, mientras mejor se toca lo instrumento, mejor también se mueven los choike, mejor se mueve [...] Si los instrumento suenan medio mal, claro el choike no se va a poder guiar no va poder tomar ritmo por lo tanto no va a poder bailar bien. Eso también es muy importante. (Antonio Purran)

---

<sup>48</sup> Peñi es la denominación que se da a la persona de género masculino de origen mapuche, se utiliza tanto para dirigirse al hermano de origen familiar, como a la persona de origen mapuche. Tiene un carácter de respeto y reconocimiento en torno a la identidad mapuche.

El uso de la música, el canto y la danza adquiere especial significancia en el Ngillatun, ya que entre otras funciones ayuda a la concreción del rito, así como al orden de las diversas partes que a este le constituyen. Los instrumentos musicales mapuche son variados, siendo el Kultrun el instrumento más importante, variando solamente y según los ngillatun la cantidad y persona que lo ejecuta. Otros instrumentos musicales utilizados en estas ceremonias son: Kultrun, Trutruka, Ñolkin, Püfülka, Trompeta, Acordeón, Kaskawilla y KullKull<sup>49</sup>. Al parecer quedan excluidos de estas actividades instrumentos tales como: Trompe, Kirkinkawe, Pawpawün, Chinko<sup>50</sup>, principalmente, por el poco volumen o intensidad que estos instrumentos tienen, pues se asocia que la sonoridad en las ceremonias religiosas debe ser fuerte para que la ayude a la rogativa a llegar donde está dirigida.

### **5.3. Machitun, machiluwün, ñeikurewen, donde el sonido sana y equilibra.**

Dentro del sistema religioso mapuche un aspecto importante es la salud tanto en el plano físico como en el psicológico y espiritual. La/el Machi es la persona encargada de mantener la salud corporal, espiritual de las personas y la comunidad, así como ser un puente vinculante entre los seres espirituales y el mundo social terrenal<sup>51</sup>, realizando una serie de acciones que ayudan a la sanación de estas dos dimensiones. En su rol, la/el Machi "es capaz de tratar el desequilibrio entre mente, cuerpo, emociones, espiritualidad y medios sociales" (Bacigalupo, 2001), a través de acciones rituales que incluyen música, oración y yerbas medicinales. Estas acciones de sanación son tanto a las personas de la comunidad como a personas del mundo no mapuche, que incluyen la sanación a la misma persona que las realiza con el fin de renovar sus fuerzas espirituales.

#### **5.3.1. Machitun. Ceremonia de sanación**

El vocablo machitun hace alusión a distintas situaciones ceremoniales que buscan sanar a una persona tanto física como psíquica o espiritualmente, entre ellas: ülutun, zatun, mutrun lonkon, entre otras distintas denominaciones que adquiere según la envergadura, el tipo de enfermedad

---

<sup>49</sup> Los instrumentos serán descritos en otro apartado de esta investigación.

<sup>50</sup> Todos estos instrumentos son un tipo de arpa de boca.

<sup>51</sup> Para conocer un trabajo audio visual sobre una machi recomiendo: <https://www.youtube.com/watch?v=AG4V-bjHtmk&list=PLB9FC2FD0DA164713&index=15>



y en consecuencia el tipo de tratamiento. Estas ceremonias de sanación pueden ser realizadas en tres modalidades: 1) estando solo el enfermo y la-el Machi. 2) El-la Machi, el enfermo y la familia y/o parte de la comunidad a la cual pertenece el enfermo, que colabora activamente en la sanación. 3) El machi y la familia que busca sanar y equilibrar algún aspecto espiritual colectivo familiar. Todo dependerá del tipo de enfermedad que la persona o el grupo familiar tenga.

### **Descripción**

En el trabajo de campo, pude observar dos tipos de situaciones que reflejan a grandes rasgos cómo realiza su trabajo él / la Machi<sup>52</sup>, los protocolos y acciones que se desarrollan: Una cuando la persona que está enferma es de la misma comunidad de la machi o es de origen mapuche y la otra es el caso en que la persona viene desde fuera de la comunidad o no es mapuche

En la primera situación, actúan ciertos protocolos para solicitar sus servicios, como el que un pariente del enfermo debe asistir a la casa del machi, deberá llegar al hogar en especial por la mañana; si la machi es soltera se hablará con su madre o padre y si es casada con el esposo, los cuales deben autorizar el que ella pueda salir a realizar el trabajo, aunque en la actualidad cada vez más se habla directamente con la-el machi; en este momento se concuerda el día en el cual la machi irá al hogar del enfermo/a y se pedirá todo lo necesario para la realización que incluye hierbas medicinales y personas que ayudaran en la ceremonia de sanación. La persona que requiere de los servicios se encarga de ir a buscar a la machi en el medio de locomoción que sea necesaria, pues en ocasiones a la machi le acompaña una comitiva para realizar la ceremonia. Por último, en la visita que realiza el enviado del enfermo también se acuerda el pago que recibirá la machi, que en la actualidad incluye dinero y cualquier otro requerimiento del machi.

En la segunda situación, la forma de contactar comúnmente es a través de la recomendación de alguien que sepa donde vive el-la Machi. La persona enferma debe llegar temprano en la mañana -los machi comúnmente diagnostican y realizan sus servicios antes del medio día- y explica el tipo de dolencia física o anímica que padece. Para realizar el diagnóstico -pelotun- la persona debe llevar una muestra de su orina en una botella de vidrio transparente. La machi en ocasiones se dirige con la muestra al rewe que está a la entrada de su casa con dirección de la

---

<sup>52</sup> Para una descripción etnográfica más amplia sugiero la lectura de Kuramochi (1990) u observar el video documental Mapuche Kutran, en: <https://www.youtube.com/watch?v=AG4V-bjHtmk&list=PLB9FC2FD0DA164713&index=15>

salida del sol. Allí realiza una oración pidiendo a los seres espirituales la fuerza y conocimiento necesario para poder diagnosticar y sanar a la persona que le pide ayuda. Luego llega nuevamente donde el enfermo y comienza a hablar sobre la razón de sus males.

Según se pudo observar en el trabajo de campo, la machi acertaba en su diagnóstico sin haber visto nunca antes a la persona enferma, lo que tuvo gran significancia para el enfermo, pues se establece una relación de confianza con la machi y cierta seguridad de que se sanará. Luego, la machi prepara remedios o Lawen -un tipo de infusión o mezcla de varias yerbas medicinales- que el enfermo debe tomar para su recuperación. Se llegó al acuerdo que la persona enferma quedara una semana residiendo en casa de la machi para hacerle un tratamiento más profundo. En el transcurso de este tiempo se realizaron una serie de acciones de sanación que incluyeron la música de manera importante, algunas de ellas fueron: Friegas con plantas medicinales por el cuerpo, acompañado con toques de Kultrun y toque de instrumentos<sup>53</sup> como el kultrun y la Wada, así como cantos donde las temáticas fueron especie de oraciones que piden por la salud del enfermo.

#### **La música en el machitun donde el sonido sana y equilibra.**

En cuanto a la presencia de la música, en algunos contextos de sanación el kultrun y su sonido induce al estado de "trance" o "estado mental distinto" a la-el machi, estado denominado Küymin o Küymi. Esto le permite ponerse en contacto con su Püllü o espíritu, así como con las antiguas machi o Filew que se encuentran en los espacios superiores del mundo mapuche, para saber las causas de la enfermedad y las formas de sanar que puede tener el enfermo. El uso del kultrun en el trabajo de los-las machi es muy importante, ya que ayuda inclusive antes del proceso de sanación en sí mismo, estando presente desde el diagnóstico de la enfermedad a través de una ejecución instrumental que la machi realiza sobre la ropa de enfermo.

Dentro de las acciones sonoras que realiza el/la machi, está el "machi ül", como denominación genérica, cántico ritual acompañado por kultrun que ayuda al proceso terapéutico (Foerster, 1995). Según lo observado, este machi ül es de una gran potencia sonora y busca ayudar al proceso de la sanación. Es a la vez canción y oración, de gran fuerza sonora, que inunda el espacio y que impregna de vibraciones el cuerpo del enfermo.

---

<sup>53</sup> Cuando el Machitun involucra a más gente que acompaña al enfermo, está unido con cantos, gritos o afafan o kefafan de las personas que ayudan en el proceso de sanación del enfermo.

Se observa que la música es muy importante para provocar el bienestar o recuperación de la persona enferma. Es así como lo señala el machi Víctor Caniullan:

Lo instrumento ayudan a en el tema de la sanación, por lo menos, a revitalizar el cuerpo, el cuerpo si o si, la energía del cuerpo comienza a vibrar, hay una revitalización a través de la música, distinto tipo de toque, el cuerpo dentro de nuevo en sintonía consigo mismo, si o si dentro en sintonía, es decir está la parte del cerebro, la parte de la cabeza, la parte del corazón, la parte de los pies, esta vuelve a una armonía, en relación a la salud. (Machi Víctor Caniullan)

Así también, la música es utilizada en algunas ceremonias de sanación como medio para ayudar a el/la machi a entrar en Küymin, como lo describe el peñi Nemesio Ñanco:

Para poder bailar, no ve que bailan lo machi cuando van en trance y ahí mueve el palito así y suben en el rewe y arriba tiene que tocarle la trutruka uno y kultrun, arriba bailan lo machi poh, y no se caen, no se caen, bailan de le, arriba del rewe, ese lo machi yo he ayudado mucho a lo machi uhhh ante me invitaban pa'lla, pa'arriba, pa'bajo, pa'to'as parte. (Nemesio Ñanco)

Como se aprecia, si bien el sonido es realizado para ayudar al enfermo, es a través del machi que se obtiene el real beneficio. Este actúa como una especie de mediador principal, pero no excluyente de las ayudas sonoras y energéticas de las demás personas que participan para lograr establecer el equilibrio físico, espiritual o psicológico de la persona.

### **5.3.2. Machiluwün. Fortalecimiento del espíritu del machi**

Un-a machi en la cultura mapuche cada cierto tiempo tiene que realizar ceremonias para fortalecer su espíritu, así como para iniciarse para cumplir su rol social y religioso (Bacigalupo, 2001). Estas ceremonias son llamadas en castellano como baile de machi y en lengua mapuche como machi purrun.

#### **Descripción**

El machiluwün y/o machi purrun es una actividad de sanación que se le hace exclusivamente a él-la machi y que es considerado como su iniciación ritual para poder realizar la sanación de otras personas. Se realiza esta ceremonia después de un largo proceso de formación que lleva a cabo bajo la tutela de otro/a machi, con el fin de manifestar socialmente que posee los

conocimientos necesarios para el ejercicio de su labor, sirve además para completar la sanación de su machi kutran o enfermedad de machi que padecen durante un tiempo antes de su iniciación.

Esta ceremonia comienza temprano por la mañana y termina al anochecer repitiéndose al otro día casi todas las actividades del primer día (Bacigalupo 2001). Tiene algunas características similares al machitun que realiza la machi a las personas enfermas, por lo cual muchas de las acciones de sanación y la presencia de lo sonoro musical que se realizan tienen elementos en comunes. Frotación del cuerpo con plantas medicinales, cantos y toques de instrumentos, entrega de animales rituales de poder como son el caballo, la oveja, son algunas de las acciones que se realizan en esta ceremonia.

### **La música**

En el transcurso de esta investigación, pude estar presente en dos momentos o situaciones donde observé parte del proceso de formación y sanación de una machi. En ambas me tocó ayudar como músico, interpretando en un caso Püfülka y en otro la Trutruka. Aunque sería largo describir las diferentes sensaciones, pensamientos y emociones que pude vivir en ambas situaciones, destaco un registro del cuaderno de campo en que se evidencia que la música en estos contextos es fundamental.

Me encuentro en el sector de Icalma, en medio de la cordillera, visitando a una familia para conversar sobre la música mapuche. Una niña del sector está con "enfermedad de machi", alrededor de media noche, un familiar de ella llega a la casa a pedir colaboración y fuimos rápidamente a asistirle. Tuvimos que llevar los instrumentos mapuche y la vestimenta propia mapuche, que en nuestro caso son mantas y trarilonko. Según me cuentan, la niña estaba en el proceso de manifestación de su espíritu de machi, producto que la había tomado un perrimontun del Sumpall que habita en el lago hace años y constantemente estaba entrando en una situación de Küymun. En este contexto las sonoridades propiamente mapuche fueron señaladas como relevantes e incluso a la machi en su Küymun... los Püllü de machi antiguo le prohibieron el escuchar música winka. En esta oportunidad fueron interpretados el kultrun, püfülka y trutruka así como el canto del Tayül por parte de las mujeres presentes. La actividad duró toda la noche, principalmente en momento que amanecía, y todos los asistentes metidos en el agua de un riachuelo que por ahí pasa. (Cuaderno de Campo, 2/05/2010)

Lo importante aquí es destacar que la música, a través de la interpretación de cantos y toques

instrumentales, tenía una importancia fundamental. El ayudar a la niña a la cual se estaba manifestando su espíritu de machi a través de la música reforzaba la realización de la misma. Por otro lado, pude presenciar la constante necesidad de manifestarse con respeto, tanto al espíritu del Shumpall o Ngen del lago, así como a los distintos newen de la cordillera cuando las personas realizan sus rogativas en mapudungun.

### **5.3.3. Ñeikurewen, Renovación del rewe y las energías de Machi**

Ñeikurewen significa literalmente "mover o remecer el Rewe" (Alonqueo Piutrín, 1985) y suele ser interpretado como renovación de rewe, pero también se le llama "baile de machi" (Nemesio Ñanco y Antonio Nahuelfil, Irma Huenulaf) o "cumpleaños de la machi" (Antonio Purran). Cada cierto tiempo la Machi tiene que renovar sus energías para poder realizar en óptimas condiciones su labor de mantener el bienestar físico y espiritual de las personas y de la comunidad<sup>54</sup>.

#### **Descripción**

Producto de la función del/la machi, y por razones normales de cualquier ser humano, este puede enfermar. En esta situación se realiza una ceremonia específica que cumple la función de sanar, mejorar al/la machi frente a una situación de enfermedad, así como "de perfeccionar su oficio en relación a los elementos de los ritos terapéuticos de sus antecesores" (Kuramochi 1990). En esta ceremonia es necesario ser ayudado por otros machi que realizan la sanación, así también por la familia, la comunidad o gente a la cual el/la machi pide ayuda. Consiste básicamente en renovar y cambiar el rewe que está situado en la casa de la Machi, sacando el antiguo y plantando uno nuevo, esta acción viene a renovar también los poderes del machi. La ceremonia puede durar dos días y se realiza alrededor del rewe. El rewe del machi es un tronco de madera tallado por ambos lados, en uno con la figura de un rostro de persona y por el otro tiene unos peldaños que permite que la machi suba sobre él, cuando realiza las acciones propias de su trabajo de curación y vínculo con los poderes espirituales superiores. El rewe se entierra firmemente y se rodea de ramas de canelo.

---

<sup>54</sup> Foster (1995) señala que una fecha importante para la renovación de las energías del/la machi es en wetripantü, pero en esta investigación no se constata ello. Solamente pude observar que la machi Juanita Marín de la Comunidad Carilafquen en Pitrufquen, en el momento que la visité, iba a realizar su Ñeikurrewen en verano.

## La música

En esta situación, en todo momento está presente la música y la danza, interviniendo la mayoría de los instrumentos musicales mapuche. Según la información recogida<sup>55</sup>, varios ejemplos dan cuenta de ello. Es común salir a recibir a las visitas tocando instrumentos musicales y realizando un purrun colectivo, dando inicio de alguna forma al Ñeikurewen. En otro momento el machi, después de haber realizado oraciones y "viajar a través de un estado mental distinto a otros mundos espirituales" o Küymin, realiza el "Machi purrun" o Baile de Machi, danza que realiza alrededor del rewe en pareja con algún ayudante que va delante de ella bailando frente a frente. En esta actividad se puede realizar algún "tratamiento" o sanación al machi<sup>56</sup> y, en este contexto, "también se puede bailar el choike purrun" (Antonio Purran). En general, en el momento de extracción del antiguo rewe y traslado al sitio donde "descansará" y cuando se instala el nuevo rewe también hay música, observándose además purrun colectivo.

En algún instante el [machi] va bailando en el rewe por ahí van colocando las ramas, van renovando el rewe, entonces cuando se renueva el rewe, ahí hay una danza, pero primero hay que ir al lugar del perrimontun<sup>57</sup> del machi, donde está el perrimontu ahí se baila, pero es casi lo mismo. Cuando se va lejos se va como con un mazatun (Cesar Caman)

Luego de realizar una serie de acciones rituales, de sanación, danza y música, se planta finalmente el rewe nuevo. Acompañan al nuevo rewe grandes ramas de canelo-árbol nativo de la región de la Araucanía- y como última acción ritual se coloca todos los elementos del nuevo rewe, esto después de una danza que realiza una persona con el cuero de un cordero que fue sacrificado en el transcurso de la noche, así concluyendo la ceremonia.

### 5.4. ELUWUN, contexto donde el sonido despide la vida.

El rito funerario es uno de los contextos socioculturales más relevantes en las actuales prácticas sociales y religiosas mapuche. Antiguamente, se sostenía que la muerte se producía por causas espirituales o por energías humanas y no humanas que atentaban contra la vida de la persona. En la actualidad, convive esta concepción con la idea de que las personas también mueren por

---

<sup>55</sup> De las entrevistas y el registro documental sobre el Ñeikurewen, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=0l1f\\_oD52VQ](https://www.youtube.com/watch?v=0l1f_oD52VQ)

<sup>56</sup> Otros machi, que acompañan a quien hace su cambio de rewe, realizan algún tratamiento fregando diversas plantas medicinales por el cuerpo del Machi.

<sup>57</sup> En algunos casos los machi son señalados para su función a través de una visión perrimontun, esto es en un sitio de importancia religiosa donde están presentes los newen o ngen de la naturaleza.

enfermedades físicas o enfermedades winka o extranjeras.

El peñi Desiderio Catriquir, señala la función que pasará a cumplir la persona una vez muerta, que refleja la importancia del rito funerario:

El estado de los muertos es acá, del ser superior está acá por tanto le puede pedir a ello que intercedan hacia allá, pero nunca para acá y de hecho cuando una persona se muere siempre se le dice que nunca mire para atrás, que nunca mire hacia atrás que se vaya por su camino y que llegue donde debe llegar pero que nunca mire hacia atrás. (Desiderio Catriquir)

Desde la visión mapuche la persona que muere actúa desde la otra vida como un intermediario con las fuerzas que norman y gobiernan la vida en el nagmapu y el mundo de las personas que permanecen en esta dimensión de la vida, de allí deriva la importancia de la ceremonia de despedida para el viaje hacia el otro sitio donde la persona irá después de la vida.

### **Descripción**

La situación social de despedida de quien ha muerto se denomina eluwün. Esta ceremonia trata de "un velatorio de cuatro noches, cuatro días y cuatro noches se baila, se toca todo tipo de instrumento" (Machi Víctor Caniullan), donde se desarrollan una serie de actividades sociales y espirituales relacionadas con la despedida de la persona fallecida, así como el acompañamiento de los dolientes. En la actualidad, se realiza principalmente a las personas que tienen un especial arraigo a la forma de vida mapuche, así como a las autoridades religiosas y políticas mapuche.

Ceremonia del entierro de la persona que falleció noma', porque él tenía un cargo también, era lonko o sea segundo lonko, es decir, el segundo del cacique también tenía su grado, entonces se le hace to'o hasta el cementerio allá, pasaron aquí a darle la despedía, en el rewe, de ahí se llevaron pa'llá pa'l cementerio en Pitrufrquén, allá también se le hizo otra ceremonia" (Antonio Nahuelfil)

La concepción de la muerte, como señala Course (2008), es más que la culminación de un proceso de vida de la persona, que la desaparición de la misma. La persona muere en el cuerpo, pero su existencia sigue hacia otra forma de estar, manifiesta continuidad. Es entendida como la etapa necesaria para que el Che tenga su dimensión completa y pueda avanzar hacia el estado espiritual que lo relaciona con sus orígenes y viaje hacia el kamapu o la otra tierra. Esta vinculación, por ejemplo, está representada en su kümpeñ que lo liga a su küpalme a su

ascendencia, la cual está en la otra dimensión donde viaja la persona que fallece.

El mapuche cree que se va a juntarse a un lugar especial donde todos nuestro antepasados creyente, Dios lo tiene en un lugar especial, ese lugar no hablamos de la gloria no hablamos del infierno, por eso para el mapuche no existe el infierno, ni existe la gloria, sino que es un lugar donde Ngenechen nos tiene destinado especialmente después. (Antonio Purran)

Cuando se mueren viajan, no se van al cielo directo, viajan mucho, por eso se llevan su rokin, llevan su mate, llevan su muday, [...] viaja mucho para encontrarse con el ser superior, con su gente, con lo viejo antiguo se van a encontrar. (Elisa Avendaño)

Para completar este viaje en la vida a la persona se realiza el amüllpüllü, que es una especie de discurso ritual de despedida, el cual tiene características especiales en su contenido, donde se le pide al püllü de la persona que viaje hacia esa dimensión donde está el Ngünen, el que ordena su comportamiento espiritual y sus ascendientes. No realizar el rito del Eluwun puede significar que la persona se transforme en algo nocivo para la vida de las personas que están en esta dimensión o Nagmapu (Pozo, 2011; COTAM, 2003).

### **La música**

La presencia de la música en esta situación social y religiosa mapuche la pude observar en dos grandes dimensiones. Por un lado, se usaba para acompañar a los dolientes y crear un ambiente de pesar o aceptación a través de la interpretación de cantos o de instrumentos como la trutruka o el kultrun y, por otro lado, se utilizaba para acompañar un tipo de canto de despedida que se realiza a la persona fallecida parecido al amüllpüllun. La presencia de la música en el rito funerario lo señaló así la ñaña Elisa Avendaño:

Amullpüllü, la música que se le hace a la gente que se van, pueden ser gente que han trabajado mucho en la cultura mapuche, dirigente, gente que está muy arraigada en la cultura, deciden hacerle pillantun, le hacen música, música creada a través de su historia de la persona que se va, uno cuenta la historia de esa persona con la música. (Elisa Avendaño)

Aunque aquí la ñaña hace alusión a un tipo de música llamada pillantun que según los antecedentes recogidos es un tipo de canto que realizan los machi, lo importante es que el contenido del amüllpüllün hace mención a recordar y contar la vida de la persona, cualidades,



defectos y virtudes, en palabras de la ñaña Elisa "cuáles eran sus ideales cuáles eran su valores".

En el caso de interpretaciones instrumentales como la trutruka fue señalado de esta forma por don Nemesio Ñanco:

Ngumantrutrukaton como llora la trutruka, ese me preguntaron, porque hace llorar la trutruka, porque uno se siente. Los mapuche antes cuando morían también principalmente buscaban trutrukero para poderlo hacerlo sonar, cuanta' vece' también me invitaron cuando hubo muerte, yo no ma' numantrutrukaton lo sacaba, gritaban las mujeres, lloraban oooh, sí... se siente mucho en el corazón. (Nemesio Ñanco)

Si la persona era un ayekafe, es decir, tenía una práctica musical importante dentro de la comunidad, también se podía recordar o acompañar su despedida realizando cantos que le rememoraba su estancia en este plano de la existencia:

En un amullpüllü si la persona de alguna forma, en este caso el alwe<sup>58</sup> o el que se transformó en alwe, la persona tuvo un ül, su canción eran de ese tipo, solamente los ayekafe que lo que hacen, repetir, se lo cantan y si era en un sentido muy penoso de melancolía etc. se lo cantan de esa forma. (Machi Víctor Caniullan)

Don Cornelio Painemilla también me señaló que él realizó un tipo ñlkantun cuando su hermana falleció. Este canto fue una especie de homenaje a ella, pues se lo pidió expresamente que lo realizara la hija de la difunta, ya que ese ñlkantun le gustaba mucho a su madre cuando estaba en Vida.

Por otro lado, en este tiempo pude asistir al funeral de la Machi del lof del cual proviene mi familia. Pude observar que después de estar acompañando durante la noche el ataúd de la machi fallecida, otra machi que estaba allí se colocó en la cabecera de éste y comenzó a tocar kultrun y a realizar un canto de despedida del Püllü de la fallecida. Por lo comentado por las personas asistentes, en este canto se exhorta al espíritu de la machi a que se alejara y viajara hacia el oeste donde estaban sus antepasados de machi y no hiciera daño ni perjuicio a los familiares que quedaban en esta dimensión de la vida. Este fue un momento muy emotivo y de

---

<sup>58</sup> El alwe es el estado de la persona que está fallecida. Es un plano espiritual de la persona que viaja hacia la otra dimensión del Mapu. En este estado el Püllü es vulnerable por eso en el Eluwün se realizan una serie de acciones para proteger y acompañar a la persona durante su desprendimiento del cuerpo físico.

gran significancia para los familiares. Debo señalar que esto fue realizado durante la noche, pero no pude constatar si se realizaron más cantos de este tipo durante los días que duró el funeral.

Por último, la música, los instrumentos musicales y la danza puede ser utilizada también cuando se traslada el ataúd al Eltun mapuche o cementerio. Así también, si el fallecido fue un purrufe de choike purrun pueden realizarse danzas en su memoria en el momento del funeral. El canto y la música en el contexto funerario mapuche puede tener diversas características y usos, donde acompañar, despedir, recordar, apenar e incluso alegrar, al parecer, son sus principales usos en estos contextos.

### **5.5. Mafun, donde el sonido vincula socialmente.**

Existen contextos de uso de la música vinculada a diversas actividades sociales de carácter más coloquial y de convivencia entre las personas. Estas actividades, aunque no dejan de tener un componente espiritual y religioso vinculada a la concepción del mundo y filosofía mapuche, cumplen diferentes funciones en la vida de las personas, como: generar alianzas, solidarizar o ayudar, entretener, socializar, expresar emociones, educar entre otras, que ayudan a generar estabilidad y continuidad a la cultura. En todas estas situaciones sociales de una u otra forma está presente el componente sonoro musical que complementa estas actividades y donde adquieren una especial relevancia. Una de estas situaciones sociales es el Mafun, que describo a continuación.

La constitución de una nueva familia en el caso de la cultura mapuche tiene algunas características singulares. Se identifica como Mafun a la situación social de unión de dos personas según las normas mapuche, que en toda su magnitud involucra una serie de acciones, protocolos y personas para la concreción de dicha situación, la cual puede durar varias semanas o meses para su finalización, donde el acto específico de vínculo de dos personas se denomina en la actualidad como kureyegün.

#### **Descripción**

En palabras de Martín Alonqueo (1985), el casamiento en la cultura mapuche es un "acto solemne de socialización de dos grupos heterogéneos, si se puede decir, de dos grupos familiares distintos que se unen frente a la unión de dos seres". Se entiende así que, en la

sociedad mapuche, la base social principal no está en la familia nuclear, si no en las alianzas comunitarias o de familias extendidas que se establecen a través de la unión de dos personas. El peñi Juan Canio, de Truf Truf, realiza una descripción sobre esta actividad:

Los mapuche, nosotros' robamos' a la niña, entonces' al otro día va el aviso para que quede conforme el papá y la mamá. Ahí va cualquiera, un joven puede ser, entonces ¿la novia? allá le preguntan a donde va a llegar el werken el manda'ó, en que familiar que se quiere ma' con su papá, que se respeta ma', alguno dice: vaiga con ese primero, ese te va a llevar pa'llá. Llega el aviso, alguno viejito se enojan, o la señora se enoja, llora la viejita y llega el tiempo cuando va a llegar el novio a pagar, un par de caballito o uno, ahora va dueño de hijo mejor que vaya dueño de hijo despues' a ese mismo hombre lo pasan a buscar, ese mismo hombre le dicen: "yo vine a ofrecerle al dueño de hija, un caballo tanto de plata, ma' ante' era cosa tam'ien poh, póngale un chal, o un prendedor de mujer, así era ante pero eso no lo vimo' nosotros', ahora es plata noma', animale' y plata, todavía son, sigue vigente. Y ahí se arreglaron y dejan el día, tal día, entonces' el papá del novio busca un pariente, un ma' viejo, ni aunque sea joven pero debe saber algo, ese ngillandungufe, porque ese va a ser como el jué allá, y también tiene su pequeña responsabilidad, en caso que el matrimonio ande mal ya, eso va ser porque tiene algo su responsabilidad, el que va a recibir la palabra lo dicen a uno, alguno no to'ó si, el que lo recibe si sabe le dicen a uno, ahí uno tiene que contestar lo que tiene que decir, ese el ngillandungufe, igual lleva unos cargo, yo fui varias veces. (Juan Canio)

Tomando esta descripción, se puede observar una serie de acciones que debe realizar tanto la familia del que se casa, como aquellas personas que son enviadas para poner al tanto de las intenciones de casamiento de la pareja. Los mecanismos de establecer la conformación de un matrimonio mapuche han sido estudiados por Course (2008), quien señala las complejas acciones que se realizan las cuales derivan de las relaciones de parentesco y sociabilidad que las familias de los diferentes lof establecen entre ellos. Alonqueo (1985), por su parte, identifica tres tipos de uniones matrimoniales:

- Ngillantudomo (compra de novia directamente) Esta modalidad era la más difícil de obtener mujer y solo lo podía hacer un hombre rico o Ülmen. La unión se realizaba previo pago de una gran dote -animales, mantas, joyas y/o dinero- que se acuerda entregar a la familia de la novia.
- Kurrengen (ser casado, tener esposa) En este caso la unión de la pareja se realiza por mutuo acuerdo y en un momento determinado, la Novia se escapa con el novio al hogar de este. La familia del novio envía un emisario o werken que notifica a la familia de la

novia que esta está en casa de tal familia. Luego, habiendo consentimiento de la familia, se acuerda la dote y se fija una fecha para la formalización de la unión, en una reunión festiva en que participan las familias y amigos de ambos novios en casa de la novia.

- Ngapitun (rapto de la novia). Aquí la pretendida no consiente la unión con el hombre, inclusive se dice que a veces ni siquiera sabía de ello. Ante esta situación, el hombre pide ayuda a un grupo de jóvenes familiares o amigos y, literalmente, asaltaban la casa de la novia y la raptaban. La pretendida se veía muchas veces en la obligación de aceptar los anhelos del hombre y se realizaba la unión de manera no muy aceptada e inclusive oponiéndose a esto la familia de la novia, en este caso se llegaba a un acuerdo mediado por el Lonko o líder de la comunidad.

En la actualidad la forma más común de unión entre las personas más arraigadas al conocimiento cultural mapuche es el Kurrenge, tal como lo describió el peñi Juan Canio. Se mantiene vigente pagar una dote por la novia y la fiesta o reunión de las familias y comunidad donde socialmente se sella la unión. En relación al "pago" o dote que la familia del novio hace a la familia de la novia, al parecer, tiene una connotación de retribución y reciprocidad a la vez, estableciendo una relación de alianza, colaboración y ayuda mutua entre familias y sus comunidades.

Este vínculo familia/comunidad se ve manifestado en distintas situaciones sociales y religiosas, por ejemplo, durante el año se visita a la familia que se ha casado -en particular, la familia de la mujer visita a la del hombre, ya que tradicionalmente es la mujer quien va a vivir al lof del hombre- también se puede apreciar en la invitación que se hacen entre familias a participar en ceremonias religiosas colectivas como el ngillatun.

El mafun finaliza en una gran reunión entre las familias y comunidades de ambos novios y después de todas las acciones protocolares que involucra la unión de pareja desde la forma mapuche, se pasa una situación más distendida donde se comparte comida y bebida, la música aparece aquí para amenizar el ambiente. Según pude observar en la unión de una pareja, el mafun siguió gran parte del protocolo señalado por Alonqueo (1985) y el peñi Juan Canio, pero no observé el uso de la música mapuche en ningún momento, estaban presente las músicas populares rurales y urbanas que más suenan a través de los medios de comunicación masiva (cumbia y rancheras) y teniendo un especial protagonismo la Cueca, baile nacional chileno.

No obstante, según diversos relatos de familiares y personas mapuche que viven en el sector rural de la Araucanía, antiguamente la música tradicional estaba presente en estas situaciones sociales, la cual se denomina ayekan, porque promueve la alegría y el compartir entre las personas, lo que supongo que la presencia de los instrumentos musicales y la danza adquieren una especial relevancia en este contexto. También estaban presentes otras músicas, por ejemplo, cantos de carácter amoroso, que cumplen la función de expresión emocional para procurar la conquista de una mujer, y los cantos de mujeres que sufren algún tipo de decepción amorosa en el transcurso del matrimonio.

### **5.6. Mingako y Rukan, donde el sonido coopera y solidariza**

Cuando se trillaba así a caballo o trillaban a sí pisando el trigo no? así guelta y guelta a pie nomas corriendo y revolcándose un poco, como se iba desgranando grandes cantidades de trigo que después entonces, en esa trilla habían trutrukero músico tayilfe o ülkatufe, para que dinamizar el espacio, entonces allí conocí trutrukero que tocan muy bien así conocí esos trutrukero. (Antonio Purran)

Según el relato, la música estaba presente en las actividades agrícolas en la vida mapuche. El peñi Antonio Purran señalaba también que antiguamente en los momentos de la trilla se realiza un tipo de baile y canto que acompañaban la labor. Él utiliza el término "dinamizar el espacio" en el sentido de que la música genera un ambiente grato de trabajo para las personas.

Las comunidades rurales mapuche han estado ligadas históricamente al trabajo de la tierra con un sentido comunitario. En la vida mapuche es común el acto de colaborar y apoyarse mutuamente entre las familias e integrantes del lof. Dentro de las actividades de colaboración se señalaron el Mingako y el Rukan, actividades agrícolas y la construcción de una casa respectivamente. Ambas actividades se han visto transformadas producto de la modernización del estilo de vida en las comunidades, sin embargo, perviven tanto en la memoria de las personas, como en la práctica periódica en la vida de la gente mapuche en comunidades rurales. Las describiré brevemente considerando los antecedentes entregados por las personas con las cuales conversé y mis propias vivencias.

### **5.6.1. Mingako, reciprocidad social.**

El mingako es una actividad colectiva y colaborativa, donde se concreta la reciprocidad social vinculada al trabajo agrícola. Puede ser entendido como una denominación genérica que agrupa diversas actividades ligadas a la vida rural: La esquila de oveja, la cosecha o siembra de grandes terrenos, la limpia de un terreno comunitario, la construcción de un cerco, etc. El Mingako más común en la actualidad, se da al solicitar colaboración a familiares o vecinos del lof para cosechar o realizar algún trabajo específico en el campo. Quien solicita la colaboración dispondrá de todo lo necesario para que sus invitados se sientan gratos de ayudar, lo que incluye comida (asado o cazuela) y bebidas (chicha o muday).

En los momentos de descanso o al finalizar la labor, las personas que participaron en el mingako comparten y se relajan generando un clima ameno, es allí donde pueden aparecer cantos o ñlkantun en medio de las conversaciones coloquiales, inclusive puede finalizar la jornada con purrun si el ambiente está para ello. El carácter de reciprocidad está determinado con la denominada “vuelta de mano”, es decir, la persona a la que se le prestó ayuda colaborará posteriormente en algún trabajo que se le solicite.

### **5.6.2. Rukan. Construir una casa.**

Dentro de esta idea del mingako o actividad social de cooperación, se realiza el rukan<sup>59</sup> que es la construcción colectiva de una casa o ruka mapuche. La ruka es el centro de cobijo y socialización de la familia o rukache y, en la actualidad, está más circunscrita su construcción y uso a los machi y autoridades mapuche que mantienen la filosofía de vida y conocimiento mapuche.

La ruka tradicionalmente es de madera nativa, coliwe, boqui y de totora o ratonera, una especie de paja muy impermeable, que se teje durante el día que se realiza el rukan. La actividad es convocada por un solicitante o interesado en dicha construcción. La construcción está a cargo de unos jefes o capitanes, que el solicitante designa y consigue con antelación. Estos a su vez se encargan de conseguir colaboradores que reúnen los materiales necesarios para la construcción, sin embargo, el dueño de la nueva casa también puede colaborar en ello. La forma de organizar la construcción es a través de cuadrillas, que tienen designada una tarea específica. En algunos

---

<sup>59</sup> Un relato sobre el rukan es el recogido por Tomas Guevara en su libro Folklore Araucano, 1911, p.143.

casos cada cuadrilla tenía asignado un lado de la casa donde se podrían realizar especie de competencias que amenizaban la labor. El dueño de casa está a cargo, principalmente, que a los colaboradores no le falte nada de comer ni beber al terminar el rukan, ya que son los capitanes o jefes los que se encargan directamente de la construcción de la ruka.

Aunque esta forma de vivienda en la actualidad está cada vez más en desuso pervive en la memoria social la forma de su construcción. Según diversos relatos, esta actividad social siempre fue motivo de fiesta o celebración, donde el dueño de casa agasaja, con comida y bebida a las personas que colaboran en ella. Además, era común realizar purrun colectivo y/o ülkantun, música y danza, para expresar la unión y la alegría en este acto de colaboración.

Considerando lo anterior, tanto en el Rukan como en el mingako, la función de la música es ayuda a reforzar los lazos sociales de colaboración y reciprocidad que se establecen al interior de los lof, así como amenizar el término de la jornada de trabajo.

### **5.7. Palin, donde el sonido ameniza y socializa.**

He querido denominar este apartado como el sonido que entretiene y divierte, refiriéndome a aquellas situaciones donde está inserta la música mapuche y cumple una función más bien lúdica. Insisto en que esto no significa que se prescindiera del carácter religioso en estos contextos, si no que su manifestación, según los relatos recogidos, tiene un énfasis en lo lúdico y coloquial.

Los juegos son situaciones sociales donde está presente la música. Debo destacar que investigadores como Oreste Plath (en Müller Turina, 2015), De Augusta y De Fraunhäusl (1934) o López Von Vriessen (2011), señalan que han existido varios juegos en la cultura Mapuche, pero muchos de ellos han ido desapareciendo o han perdido vigencia. Según se identifica en los relatos de las personas, el que tiene mayor vigencia en la actualidad es el Palin<sup>60</sup> y cuenta con una presencia de acciones musicales importantes. Según la COTAM el Palin es:

un acontecimiento de carácter lúdico-festivo, vinculado a manifestaciones religiosas y de relaciones sociales donde conviven situaciones de amistad, competencia, destreza y fuerza física, empleo de la táctica y estrategia individual y colectiva, resolución de diferendos-convivencia social, alegría-conformidad, juegos, comidas, bailes, música y canto. (2003, p. 623)

---

<sup>60</sup> También mencionado en la bibliografía como el "Hockey araucano" o con el nombre "Chueca".

En el contexto del Palin, este relato describe el uso de la ejecución de la Trutruka:

Se usa también palin así, hace, palin un sonido le hacen a la trutruka eee el trutrukero tiene que estar, parte del contrario, porque ello que venga, este parte el palin, hasta los machi piden el palin para que entre este lado. (Nemesio Ñanco)

Este es un juego tradicional antiguo, conocido y documentado inclusive por los primeros cronistas que pisaron territorio mapuche, el cual pone a prueba la agilidad y estado físico de las personas que participaban y, según los antecedentes, servía principalmente para afianzar las relaciones sociales entre los lof y las diferentes identidades territoriales mapuche bajo un sentido y connotación religiosa.

Antiguamente, este juego era convocado por una comunidad que invitaba a otra y se preocupaba de recibir a sus visitas. En la actualidad se realizan especies de "torneos" donde se invitan a varias comunidades a participar, adquiriendo una lógica más ligada al mundo no mapuche (winka Palin), lo que se puede apreciar, por ejemplo, en la forma de establecer un ganador en el encuentro. Antes, para ganar la contienda, un equipo debía obtener cuatro puntos seguidos. Es decir, si alguno aventajaba en uno, dos o tres puntos sin llegar al cuarto y el equipo contrario realizaba un punto solamente, volvía el marcador a cero y comenzaba nuevamente el conteo, esto se traducía que los encuentros podrían durar horas, días e incluso semanas. En cambio, en la actualidad se realiza el juego previa puntuación acordada y si nadie gana después de un tiempo, se finaliza el partido y se realiza una especie de desempate.

Básicamente este juego consiste en dos equipos de 5 a 15 jugadores cada uno, donde cada integrante del equipo es de una comunidad diferente. Según los antecedentes recogidos por López Von Vriessen, el palin era jugado en la antigüedad tanto por hombre y mujeres. La cancha, paliwe o palin mapu, es de una gran longitud y bastante estrecha, entre 150 a 200 metros de largo, por 10 o 15 de ancho. Esta puede estar ubicada al lado del ngillatuwe o campo donde se realiza el Ngillatun. Cada grupo de jugadores se distribuyen en forma lineal a lo largo de la cancha, debiendo quedar al frente de su contrincante, como en pareja. Es con esta persona con quién medirá su habilidad en el juego. El objetivo del jugador es llevar la pelota o pali al extremo contrario de la cancha o meta, obteniendo un punto a favor. Se denomina al jugador como palife y a su contrincante como "kon". Es con su kon con quien el palife compartirá la comida después del juego y a quien atenderá como una visita importante, y es donde se aprecia el carácter



cordial, de respeto y mancomuni3n, que tiene en la actualidad este juego.

Este juego, en su car3cter social, tiene la funci3n de unir a las comunidades estableciendo alianzas de reconocimiento mutuo que se expresa en la atenci3n que cada palife le realiza a su contrincante. Cabe mencionar tambi3n que en este juego suele aparecer la figura del Kollong, personaje que adquiere caracter3sticas l3dicas en esta situaci3n social, divirtiendo a la gente danzando y amenizando en muchos momentos.

Este juego ten3a presencia y vigencia en todo el territorio mapuche y, en la actualidad, se practica en las comunidades rurales de la regi3n de la Araucan3a, en colectivos mapuche urbanos -en especial en Santiago- as3 como en instituciones escolares y universitarias, donde la presencia de alumnos de origen mapuche es importante. En algunos aspectos se interpreta como un acto de reidentificaci3n por parte de las personas mapuche nacidas en contextos urbanos o emigrantes a la ciudad.

Los usos de esta actividad sociocultural abarcan varios aspectos de la vida mapuche, por lo cual adquiere una especial relevancia en la pr3ctica cultural que hasta hoy en d3a ha trascendido. Las principales motivaciones para jugar palin desde la perspectiva mapuche, seg3n lo se3alado por L3pez Von Vrasen (2011, p. 99) son: como preparaci3n b3lica; como actividad entre dos comunidades donde una invitaba; como palin de revancha entre dos comunidades; para zanjar controversias en alg3n asunto entre comunidades; palin deportivo o solo por competir; para recrearse o de preparaci3n para un partido de car3cter amistoso; por fiestas como el wetripantu; por funeral o despedida de alg3n palife; como torneo donde participan varias comunidades a este se le denomina winkapalin o palin que se organiza bajo la l3gica no mapuche.

En lo que se refiere a lo musical se han documentado tanto aspectos de danza como cantos en la realizaci3n de esta actividad social. El compositor y music3logo Carlos Isamitt en el a3o 1941 (citado en L3pez von Vriessen, 2011) se3alaba que en esta actividad se realiza el palin purrun, danza se mantiene hasta la actualidad. Tambi3n se3ala la danza que se realiza con la bola o pali previo al juego, m3s espec3ficamente, al finalizar un ngillatun que se realiza el d3a anterior al evento. Esta Danza se realiza solo por las personas que jugaran el partido al siguiente d3a.

Por otro lado, en el sector de Lumaco se realiza un tipo de canto o palife ül, canto de los jugadores de palin (López von Vriessen, 2011; Oyarce y González, 1986), de marcada connotación espiritual y religiosa, que rememora a un antiguo jugador de palin para que ayude a los jugadores a ser los vencedores en el juego. Según Oyarce y González (1986) se trata de cuatro cantos<sup>61</sup> -kalfülíkan, ad paliwe, llichan ülkatun y meli wechuntufe ül- que realizan los kona el día anterior del palin alrededor del rewe, donde el más conocido es el canto Kallfulíkan. Estos son cantados en una especie de unísono por los jugadores. Cuando entonaban este canto los jugadores llevaban el ritmo o pulso chocando los weño o chueca contra el suelo.

Lo interesante, según lo que señala Oyarce y González (1986), es que este es un canto colectivo de "modalidad coral de unísono relativo". Este elemento lo singulariza de lo que se entiende por canto mapuche, el cual tiene como una de sus características principales ser realizado de forma individual, a excepción del canto sagrado denominado tayül y/o el Kümpeñ, donde predomina la heterofonía<sup>62</sup> y más que un canto coral de unísono relativo. Sería muy interesante profundizar la presencia de estos cantos en las comunidades donde realizaron el trabajo de campo estos autores para obtener un registro y poder conocer cómo es, ya que al parecer se cantaba una letra fija, así también su melodía.

Deseo hacer hincapié que incluso en este contexto lúdico, la presencia de los antepasados dentro del sistema de creencia mapuche es relevantes. Esto nos devela lo importante que resulta para la comprensión del fenómeno musical, las consideraciones religiosas y de la filosofía de vida mapuche en las diversas situaciones culturales donde, al parecer, no se puede prescindir de ellas.

En el aspecto instrumental destacan: kultrun, trutruka, kull kull, kaskawilla y püfúlka. Donde el kull kull adquiere un especial protagonismo sirviendo para hacer los llamados al encuentro de los jugadores (Alonqueo, 1985), así como el choque que hacen los jugadores con sus palos o weño con el cual juegan. El kultrun es tocado por la machi, si la hubiera, o por alguna persona encargada para esto, sobre todo en los momentos en que se realiza la danza o Palin Purrún.

---

<sup>61</sup> Las traducciones del título de estos cantos que Oyarce y González (1986, p. 261) investigaron son: kallfulíkan, (piedra Azul) ad paliwe; nuestro campo de juego en la chueca; Wichan ülkatun: Canto para ahuyentar los malos espíritus y meli wechuntufe ül: canto de los cuatro punteros.

<sup>62</sup> Es un tipo de textura musical que se caracteriza por ser una variación simultánea de una misma melodía. Esta es característica de la sonoridad mapuche.

Al momento del juego cada grupo de jugadores tiene sus respectivas "barras", que alientan a través de cantos alusivos a las acciones que se realizan y pidiendo al pali que pase la raya para hacer un punto. También se utilizan los instrumentos y se realiza purrun generando un ambiente de gran algarabía y festividad (Alonqueo, 1985). Esto pudo ser corroborado en los relatos de los cultores, señalando que la música cumplía la función de animar el juego. Así lo señala el peñi Antonio Purran:

Mütrum paliwe, la bolita esa que uno juega a la chueca, Paliwe se llama eso, para que salga el gol uno puede decir: "yayayayaaaaaaa, que venga que venga". Con este toque muchos jugadores se inspiran más rápido, hacen la jugarreta, pero aquí hay varios instrumentos poh peñi, o sea ahí están las chiquillas jóvenes, las doncellas podríamos decir nosotros, llamando que venga que venga, que salga el gol" [...] "hablando en mapuche o cantando en mapuche y la otra personas, la otra barra está al otro lado también haciendo como un contrapunto como uno podría decir. Los dos grupos uno al otro lado, entonces por eso es que son diferentes a veces los toques poh peñi, entonces aquí tenemos varios toques" (Antonio Purran)

En el trabajo de campo pude observar esta actividad en contextos escolares. Aquí la cancha era mucho más pequeña y muchas de las acciones rituales descritas antes no se realizaron, lo que se puede atribuir al contexto. El uso de la música y el canto estaban presentes, excepto aquellos descritos por Oyarce y González (1986) y López Van Vriessen (2011). Se puede interpretar que muchas de las acciones que son propias de la intimidad de la vida mapuche, no son aplicables fuera del contexto del lof, ya que los espacios naturales, los seres y fuerzas presentes en estas -ngen y los newen- donde están insertas las comunidades mapuche, pierden presencia en estos contextos urbanos o no mapuche, por lo cual algunas prácticas religiosas no son realizadas.

### **5.8. Rukache, donde el sonido acompaña, socializa y enseña.**

Dentro de las situaciones o contextos socioculturales donde está presente la música, la más común y vivencial de todas es la vida que se desarrolla en el hogar o Rukache. A pesar que la sociedad ha cambiado mucho en los últimos años, producto del contacto cultural, la imposición de una lengua, un sistema social y educativo distinto a los valores y sistema de creencias mapuche, se siguen desarrollando distintas formas tradicionales de socialización al interior de las familias en las cuales la música está presente.

La música acompaña y se utiliza en las diversas actividades cotidianas que las personas mapuche realizan a diario. En el ámbito de las labores del quehacer en el hogar, tanto hombres y mujeres acompañaban estas actividades, expresando sentimientos e ideas a través de canto. Es así como lo señala la ñaña Elisa Avendaño:

Antiguamente la mujeres, igual lo viejito hacían mucha música, música para, pa' su campo cuando llegaban sus bueyes cuando se iba a trabajar, trabajaban haciendo su música, cantándole a su poroto sus trigo to'o eso, yo las mujeres que conocí tejiendo en mi comunidad hacían su urdió cantando to'o el rato, cantándole una y otra cosa los colores, hablando que esta planta me dio este color, gracias y to'o eso cantando to'o el rato, yo creo que era muy lindo eso porque la ñaña cantaban en su quehaceres de hila'ó, teji'ó, de laboria'ó to'o eso. (Elisa Avendaño).

La ñaña Irma Huenulaf también confirmó dicha presencia de la música en las actividades del hogar señalando, además de los cantos en las actividades de mantención de la huerta y el hilado, también se hacen cantos en la preparación de alimentos, como es el caso de la confección de la harina. Como se puede apreciar en el relato anterior en algunos de estos cantos la idea del agradecimiento está presente como contenido, siendo un valor constante en las distintas manifestaciones musicales. Pero al parecer la función de la música en estas actividades del hogar es para hacer que el trabajo sea más ameno, agradable y ligero.

La música también estaba presente en la crianza de los niños, a ellos se les dirigían pequeñas canciones y melodías, se les realizaban movimientos rítmicos tipo danza sobre las piernas, para divertirlos o para hacerlos dormir, como señala el peñi Sergio Carihuentro:

En el contexto familiar con niños, ahí la música es por un lado para entretener a los niños, también hay ül, para hacer dormir a los niños. Yo me recuerdo que mi papá a todos nosotros nos hizo ül y nos hizo dormir en sus piernas cantando. (Sergio Carihuentro)

Cuando los niños están más grandes o son adolescentes, la música en estas situaciones mantiene un carácter de entretención, pero paulatinamente a través del canto se va educando al niño entorno a los distintos valores y sistema de vida mapuche, tornándose estos más en un sentido de inducir actitudes y valores en torno al mapuche kimün.

Por otro lado, en los momentos de convivencia social, fiesta familiar o alguna ceremonia de

carácter más religiosa como el wetripantu, también se realiza música en el hogar. En estas ocasiones, a parte del ùlkantun, es posible la realización del purrun creando un ambiente ameno y festivo en la reunión familiar.

En el caso de la llegada de una visita se puede interactuar realizando un ùlkantun, con el fin de amenizar o expresar sentimientos ideas y vivencias. Así lo describe don Antonio Purran, recordando a su abuelo y la forma en que él interactuaba musicalmente en estas situaciones:

Por ejemplo mi abuelo estaba conversando y decía: "kiñe ùlkantun nentuan", voy a "sacar un canto en este momento", "¿chem ta feipiam?", "¿qué voy a decir?" decía, el después miraba, aaaa "eimitaùlkantuaiyu", "yo te voy a cantar" y empezaba a cantar, cantándole a la persona un canto de enamorarse, un canto de pedir, el abuelo era, mi abuelo era un viejito mapuche pícaro de repente le cantaba a la Lamien, a la lamien escuchaba y de repente la lamien como juguete, una cosa así le volvía el canto también.(Antonio Purran)

Es gráfico en este contexto el proceso y la interacción que se da en el hecho musical. Situación emocional, comunicación e interacción con el otro, son las ideas claves que logro identificar del uso de la música en el contexto de la convivencia social, donde al parecer la principal función de la música es el expresar emociones, siendo un especial vehículo de alivio emocional y expresivo.

## **6. SISTEMA DE CREENCIAS MAPUCHE Y SU RELACIÓN CON LA MÚSICA.**

Este apartado pretende dar cuenta de los principales aspectos de la visión de mundo y creencias mapuche que se relacionan o nos refieren a aspectos importantes de la concepción musical de esta cultura. Se presentan ideas y nociones que indican la interpretación subjetiva y colectiva de la persona, de la naturaleza y de todo lo existente, y en este caso con un especial acento en lo musical. Considero que esto es de suma importancia para la comprensión del fenómeno de estudio, pues, entregan pistas sobre variados aspectos simbólicos-culturales presente en las manifestaciones musicales. Debo señalar que no pretendo dar cuenta verdades absolutas en relación al complejo sistema de creencias de la cultura mapuche, sino que señalar sólo aquellos aspectos mencionados en las entrevistas y las observaciones en el trabajo de campo, que ayudan a entender el sistema musical mapuche.

Los principales elementos del sistema de creencias mapuche que configuran y afectan tanto la práctica como la transmisión del conocimiento musical se presentan a continuación.

### **6.1. Wall mapu. Las dimensiones del espacio y el territorio mapuche.**

Desde la concepción mapuche, el wallmapu -el mundo y el universo- estaría ordenado horizontal y verticalmente, estableciendo una dimensión cíclica en la relación de dichas dimensiones. En estas dimensiones están insertos los seres físicos y espirituales incluyendo a la persona. Es importante tener presente que mapu hace referencia a la idea de mundo o todo lo que hay dentro, tanto donde se desarrolla la vida cotidiana y social como aspectos relacionados con la espiritualidad y el cosmos. El mapu es de donde deriva la identificación de la persona con el territorio-espacio-cosmos.

Desde el punto de vista de la horizontalidad, se entiende que el mundo está dividido en cuatro grandes sectores, que también pueden tener sus correspondientes subdivisiones. El Pikunmapu o sector del norte, el Willimapu o sector del sur, el Puelmapu o sector del este y el Lafkenmapu o sector oeste. En las entrevistas fueron referenciadas como "Meliñomapu" (Clementina nekulfilo), "Meliwirar" (Belisario Pitriqueo) "Meliwitrmapu" (Antonio Purran y Belisario Pitriqueo). Todas estas palabras hacían alusión, de una u otra forma, a la idea de los cuatro sectores que tiene el mapu donde habitan las personas y la naturaleza y que también tiene un carácter universal.

Esta idea de los sectores horizontales del mundo y universo mapuche estaría representado de manera clara en el kultrun o kawinkurra, como es contado por el peñi Belisario Pitriqueo: "Ese está el punto cardinal, está 'ta marca' o ahí po', Meliwitrmapu, ese tiene significa' o el kultrun, el Meliwitrmapu". Para la ñaña Clementina Nekulfilo esta idea de los cuatro sectores de la tierra o el universo además tenía características duales y de complementariedad femenino-masculino<sup>63</sup>:

Meliñomapu, estos son gulukushe gulufücha, también está Willikushe Willifücha, Pueltokushe

---

<sup>63</sup> Una traducción aproximada de estos términos sería: Gulukushe-Gulufücha, Sector del Oeste Anciano-Sector del Oeste Anciana. Willikushe-Willifücha, Sector del Sur Anciano-Sector del sur Anciana. Pueltokushe-Puelücha, Sector del Este Anciano-Sector del Este anciana. Pikunmapukushe-Pikunmapufücha, Sector del Norte Anciano y sector del Norte Anciana. En este sector de Junín de los andes de donde es la ñaña Clementina se hace referencia al Oeste como Gulumapu, en cambio desde el sector del gulumapu se señala el oeste como lafkenmapu o sector del lafken o Mar.

Puelfücha, y se termina con el Pikunmapu, Pikunmapukushe Pikunmapufücha, al Meliñommapu se le entrega toda la rogativa (Clementina Necufigilo)

Como veremos esta dualidad y complemento femenino-masculino, así como la idea de los antepasados remotos, está presente en muchos aspectos de la cosmovisión del mundo y filosofía de vida mapuche.

En plano musical incluso esta relación con el nagmapu se aprecia en un repertorio que se realiza en el sector de Junín de los Andes en el Kamarikun. El Peñi Alfredo Nekufigilo refirió cuatro toques que se realizan en la ceremonia del kamarikun a lo que él llama el Meliñommapu o cuatro puntos de la tierra. Es decir, de manera simbólica relaciona la práctica de la música con la comunicación que la persona establece con las diferentes dimensiones verticales del Nagmapu.

Desde la verticalidad se entiende que el universo existe en tres grandes dimensiones y que algunos autores señalan inclusive con más subdivisiones. Estos tres grandes espacios son el Wenumapu, donde habitan los espíritus que guían y ordenan a las personas y los antepasados que actúan como especie de mediadores; el Nagmapu, mundo en que habita las personas, la naturaleza y las fuerzas espirituales ligadas a ella, todas estas interactúan recíprocamente en forma cotidiana; el Minchemapu, donde habitan otras espiritualidades o newen que también pueden afectar a las personas.

La ñaña Clementina Necufigilo reveló en sus narraciones que todo lo que se realiza en el ngillatun o kamarikun estaba ordenado en el wenumapu. Esto le fue enseñado a ella través de un viaje espiritual que realizó al wenumapu, donde fue consagrada como autoridad religiosa o pillankushe. Es así que el ordenamiento sonoro en la ritualidad de las ceremonias religiosas está determinado por la creencia de que todo lo que existe y se realiza en la tierra o mapu, específicamente en el lelfun o ngillatue, esta dado y señalado desde el wenumapu. Esto resulta relevante por el alcance que puede tener en la permanencia de la musicalidad y prácticas musicales mapuche, así como a las distintas prácticas culturales.

Esta relación también la señaló el Machi Víctor Caniullan al ser consultado por la adjudicación de roles musicales según el género hombre o mujer en el caso específico de los instrumentos musicales.

Cuando uno habla de los seres que están sobre el hombre, está definido el tema femenino y el tema masculino, está el fūsha esta la kushe, esta la ülcha, está el weche, finalmente para que exista un equilibrio en eso, para que realmente estos seres, que están sobre y son rangiñelwe y producen las relaciones de intermediario también dentren en equilibrio entre sí. (Machi Víctor Caniullan)

Lo que señala aquí es que la práctica musical y su ordenamiento están en directa relación con el mundo de arriba. Al parecer todo está unido y ordenado desde este sitio y según señala la ñaña Clementina Nekulfilo el no realizarlo de esa forma puede traer catástrofes para la vida de las personas en el Nagmapu o este mundo. Al parecer la práctica sonora en las ceremonias religiosas está normada por esta creencia y resulta relevante esta concepción, puesto que generaría un gran impacto en la práctica religiosa mapuche que incluso pudiera afectar a aspectos extra-ceremoniales. Desde este punto de vista la religiosidad en el marco de las prácticas musicales mapuche adquiere un papel primario a la hora de poder ser enseñado en las escuelas.

## **6.2 La relación del che con los seres del nagmapu y el wenumapu**

Para los mapuche, según los relatos obtenidos, las diversas manifestaciones de la naturaleza y el territorio se consideran como un ser vivo. No existe separación entre naturaleza, cultura y realidad social. Es así que, aparece como relevante la necesidad que tiene la persona de establecer una relación constante con la naturaleza y las fuerzas que están presentes en ellas. Esta relación está basada en el reconocimiento, el respeto y la reciprocidad. Reconocimiento en tanto se identifica a la naturaleza y sus fuerzas como algo que existe, de igual estatus que la persona que, por lo tanto, merece igual respeto y reciprocidad en la relación. Este respeto se manifiesta de manera concreta, a través de diversos actos de reciprocidad que se han establecido, los cuales tienen como principal acción los sonidos musicales, cantos y ejecuciones instrumentales, así como la oración-rogativa, Ngillatu o lIellipun.

La espiritualidad presente en la naturaleza es un principio que distingue al sistema de creencias mapuche. Cada animal, planta y seres que habitan la tierra está dotado de un püllü que se manifiesta constantemente en el mundo. Este Püllü es constituyente a todos los seres en la naturaleza, característica que comparten con los seres humanos. Así también el püllü está dotado de un newen, que denota su existencia y presencia en el cosmos, por lo tanto, todos los



seres tienen un newen. Es por esta razón que en todo contexto y situación social, cultural o religiosa se promueve y manifiesta una relación de respeto hacia ellos. Un ejemplo de esta forma de relacionarse con estas entidades se observa en la ceremonia del ngillatun:

El mapuche siempre ve en una ceremonia la participación de todo lo que es el medio [...] convive con la naturaleza, están los pájaros, los animales, todo lo que habita en el espacio, entonces son parte también que estaría dentro, en la misma ceremonia. (Antonio Purran)

La naturaleza adquiere una presencia tangible, evidente y real. Los cerros, el agua, los volcanes las estrellas y todos los elementos que conforman el mundo natural adquieren una presencia en la ritualidad. A ellos se les ora, se les canta o ejecuta toques instrumentales, como una forma de relacionarse con ellos y manifestarles su respeto. El peñi José Meliñir me relató que “los antiguos, antes, para poder cortar un árbol, dicen que tenían que hacer llellipun primero, pedirle al Chaw Ngenechen que va cortar ese árbol para destinarlo pa’ tal cosa”.

Desde la perspectiva mapuche los diferentes componentes del mundo natural tienen la particularidad de manifestar su presencia y de adquirir el newen que interactúa con las personas. La persona mapuche, desde su conocimiento, es capaz de reconocer esa energía vital y relacionarse con ella en un plano espiritual. Esa información se adquiere desde un plano sensible y se transmite de generación en generación quedando como patrimonio cultural para la vida de las personas en los lof. Así lo señala la ñaña Irma Huenulaf en relación a un árbol presente en su comunidad desde tiempos antiguos y que manifestaba su poder:

Era importante porque como quedó sólo ahí, entonces de ahí se hizo como poderoso, entonces la gente los kuifekeche, los viejitos antiguo, empezaron a orar ahí, a orar, entonces los lonko, los mayores el epewün, empezó a soñar que había los poderes ahí, que había un poder- fuerza, eso antiguamente, de ahí empezaron a orar ahí y después van al ngillatue, a la cancha de oración. (Irma Huenulaf)

Esta característica que tienen los seres de la naturaleza no ha de entenderse desde una perspectiva animista, esta visión nos ayuda a comprender que las personas son una parte más del mundo natural y que comparte aspectos espirituales comunes con todos los seres. Esto quiere decir que lo que aparentemente puede resultar inanimado, desde un punto de vista occidental, desde la perspectiva mapuche cuenta con vida espiritual que le singulariza e

identifica.

Este principio normativo de entender la naturaleza, no solo como merecedora de cuidado, si no que como digna de una relación basada en el respeto, ha hecho portador al mapuche de un conocimiento empírico primordial para la vida en equilibrio con su entorno. Este conocimiento se traduce, desde la perspectiva mapuche, como un poder que permite que la vida se siga sosteniendo.

El mapuche tiene mucho poder, dicen lo, alguno, el que fija ma'ó meno' dice: 'tiene poder lo mapuche'. Porque nosotros tenemos, estamos viendo dónde estamos rogando, no estamos rogando por rogar noma, nosotros estamos viendo to'o nuestro territorio que tenemos, tal como el lof, como está el cerro, como está el agua, como está el menoco, to'o eso, el ketroco. Entonces por eso nosotros, y esa parte es muy importante saberlo, to'a esa cosa, saber mirar, mirar en el cielo, usted levantó en la mañana miró el cielo, ve una estrella, está el nau, está el weluhuitrao."  
(Belisario Pitriqueo)

La forma de relacionarse es a través de la palabra y los sonidos que podríamos llamar musicales. La oración (llepun), el tayül (canto religioso), la danza, el toque del kultrun y los demás instrumentos, permiten esa relación y comunicación. La música, en este sentido, es manifestación sagrada-espiritual del conocimiento que la persona mapuche tiene de los elementos y fuerzas de la naturaleza.

Los animales también conforman parte importante de la relación que establece el mapuche con el mundo natural. Lo que singulariza esta relación está determinado por la capacidad que tienen los animales de comunicarse, simbolizar y enseñar lo que sucede en el entorno. Los distintos animales, domésticos o silvestres, autóctonos o introducidos adquieren diversos niveles de simbolismo. En general, todos los animales, insectos y aves tienen la facultad de enseñar y comunicar cosas a las personas tanto en las ceremonias mismas, como en la vida cotidiana. Esta comunicación se establece principalmente a través de los sonidos, pero también a través de los movimientos que estos realizan o la forma en que se manifiesta la naturaleza después de un sacrificio de sanación o ritual ceremonial religioso.

En el ámbito de la ceremonia religiosa, los animales son una vía para establecer la comunicación ritual de reciprocidad con las fuerzas espirituales superiores. Son verdaderos comunicadores e

intermediarios con el mundo espiritual. Actúan como ofrenda o como medio de relación social y ceremonial. Como protectores o portadores de fuerza simbólica-espiritual. Así también, son un modelo a seguir, como en el caso del choike-purrún o tregül-purrún, donde se recrea el ciclo vital de estas aves. Esta mimesis con el ave en la danza está en estrecha relación con la cercanía que tienen el ave con las personas de manera cotidiana.

Es porque, es por lo... uno, la forma de ser, otro, por todas las manifestaciones que este pájaro muestran. Es decir, esos dos pájaros son pájaros que siempre están danzando, es decir sí o si tiene una habilidad, tienen cierto tipo de movimiento, que finalmente es muy relacionado con los movimientos de la persona, por ejemplo, una diuca no tiene el mismo movimiento de un treile o de un choike, un ñanco tampoco tiene el mismo movimiento, (es un pájaro más lejano) claro que anda más en el aire que en el suelo, esa es la relación. (Machi Víctor Caniullan)

Dentro de la ceremonia religiosa de los machi, también es posible observar que el caballo cumple una labor simbólica importante, adjudicándole cierto poder y capacidad de protección. Esto tiene un profundo arraigo histórico y, a mi parecer, está vinculado a la guerra que el pueblo mapuche sostuvo por siglos contra los invasores y donde el caballo jugó un papel fundamental. Esta relación simbólica y espiritual con el ámbito musical es apreciable en, al menos, dos instancias: Cuando se realiza awun -círculo de delimitación ritual sonora con los caballos en el ngillatun- y en el contexto de un Machiluwün o ñeikurewen de la/el machi, donde realiza un paseo de carácter ritual para su iniciación o refuerzo espiritual. Así lo describe el peñi Antonio Nahuelfil la participación del caballo en la ceremonia de machi:

Lo pintan el caballo de la machi, lo pinta le hacen una cruz aquí, si es alazán le ponen blanco, en to'ó por encima, to'ó pintaito". "Siempre lo caballo tienen ser blanco o colora'ó, el alazán, pero más lo buscan el blanco, lo pintan ahí con rojo, que'á bonito y ahí pasan y el baile siguen bailando, ahí mientras lo caballo andan dando guelta pa' allá pa' atrás y la gente bailando, ahí to'ó en movimiento hasta que se terminó. (Antonio Nahuelfil)

También se puede apreciar la importancia simbólica del caballo en la fabricación del kultrun, donde se utilizan crines de caballo para el amarre o fijación del cuero de animal que va sobre el instrumento. A mi parecer, esto tiene un especial sentido en el instrumento, pues en el sector pewenche se utilizan las crines de caballo como forma de protección frente a posibles energías humanas o espirituales, al amarrarse una trenza en la mano izquierda llamada wezkel.

### 6.3. Pu Ngen. Los dueños de los espacios de la naturaleza

Según la concepción mapuche de la vida, los Ngen son seres y fuerzas visibles que norman, ordenan y controlan a los seres y elementos, actuando como reguladores de los ecosistemas naturales. Se vinculan a la vida silvestre -mineral, animal, vegetal- así como en las manifestaciones de la naturaleza tales como el viento o el agua. Estos no tienen corporalidad o apariencia permanente, pero pueden aparecer en los espacios naturales, en los pewma o como perrimontun (visiones) pudiendo adquirir diversas formas entre ellas la humana y animal. De esta forma es señalado por la ñaña Elisa Avendaño:

Ahí hay un sólo koyam, un hualle grande grueso creo que el único que está quedando pero le tienen mucho miedo, porque dicen que ahí hay un ngen, yo tengo entendido que los ngen cuando lo molestan mucho se va a otra parte o hace daño. (Elisa Avendaño)

Se dice que los ngen merecen respeto y consideración, pues, si las personas no se relacionan en ese plano con ellos, pueden trasladarse de ese lugar y puede deteriorarse como integrante del ecosistema. En el contexto de las ceremonias religiosas se le realiza oraciones a los ngen, se les habla, se les recuerda y se les pide. Estas formas de relación con el mundo natural y espiritual son transmitidas a las nuevas generaciones en el hogar. El niño debe ser educado en torno a este sistema normativo de interrelación, para que aprenda como persona a mantener un equilibrio vital con esos seres y espacios naturales que están en su entorno y aprender a relacionarse con ellos, previene una posible acción de agravio o de transgresión con un ser de la naturaleza.

En los nütram que narraban las personas, los ngen fueron señalados como los dueños o cuidadores de los espacios naturales, permitiendo que el elemento natural exista. Este tiene una vida propia que actúa en relación al comportamiento de las personas y por eso se le debe respeto, ya que actúa y permite la vida al igual que todos los seres de la tierra.

Nosotros creemó que en el agua tiene ngen, si no el agua no estaría, no llegaría donde nosotros, no estaría ahí haciendo música o también decimo cuando el agua no está, ya se seco la vertiente, decimo que el agua se enojo, se fue porque nosotros no hicimó buena cosa, tamo haciendo cústione mala, se jue y se jue noma. (Elisa Avendaño)

Los ngen tienen nombres específicos según el lugar o tipo de materialidad natural al cual se

vinculan: Ngen Mahuida (dueño del Monte), ngen kurruf (dueño del viento), ngen menoco (dueño del lugar donde hay agua vertiente y vegetación), etcétera. El relato del chacha Nemesio Ñanco, rico y complejo por la cantidad de vinculaciones realizadas, nos señala que en este caso el ngen del agua tienen un nombre específico: Sumpall.

Porque[el] río no está solo, nace por si sale solo, por que nace de la cordillera el río y tiene poder también, tiene poder el río también, porque lo dejaron... del río to'ó ngenco, del mar ngenco hay poh, tal como sumpall dicen, sumpall como se llama ese que lo ven siempre en la mar como una persona que ven, y desaparece sumpall una mujer dicen con pelo amarillo to'ó ese, como gente no ma' ese como gente, hay harta historia, ahí en río Quepe ante paso dicen, saludando a la gente así, con pelo amarillito dicen llegaba el pelo a brillar, pero en vez de piel tiene de, de, de que digamos de pescado dicen así bajo to'a la gente la vieron bajo hacia el río hasta el mar por eso no está solo cualquiera cosa no está solo. (Nemesio Ñanco)

Los Ngen están presentes en distintas situaciones que involucran lo musical: Cuando se realiza alguna acción de colaboración o se asume un rol musical en las actividades socioculturales en alguna comunidad, es necesario siempre manifestar respeto a los ngen. La persona invitada a participar de la ceremonia debe realizar rogativa, sobre todo cuando no es en su comunidad o lof. El peñi Belisario Pitriqueo, también se refiere a los ngen cuando se habla de la construcción de los instrumentos musicales:

Siempre se llama to'a esa gente que existe en el cerro, donde qué, donde hay, hay done' malo, también hay que rogarle pa' que no afecte a la persona, pa' que no siga mal uno, también hay que rogarle porque si no lo acordamo' también sienten mal poh." (Belisario Pitriqueo)

El peñi Belisario aconseja que se debe pedir permiso cuando realiza la extracción de algún material de un entorno natural para la construcción de instrumentos musicales, en tanto actitud constante que la persona establece con las fuerzas de la naturaleza.

#### **6.4. Ngünechen. El ser que domina y gobierna a las personas**

Dentro de este mundo espiritual mapuche es mencionado frecuentemente a Ngünechen, que significa algo así como el "domina, ordena, gobierna o controlador de la gente", aunque suele ser traducido con la idea de Dios -quizá en un esfuerzo por homologar hacia la creencia cristiana,

en referencia a un Dios superior- pero que en el caso de la religiosidad mapuche está conformada por varias entidades.<sup>64</sup>

Lo que aquí deseo destacar es que la idea de Ngünechen conforma parte de las creencias religiosas mapuche actuales y, como se verá a continuación, tiene mucha importancia en la concepción del sistema musical. En las ceremonias religiosas, Ngünechen es señalado como una de las principales motivaciones para realizar las acciones sonoras, destacando la entrega de esta acción y de la danza para poder entrar en relación con éste. Es como un acto de reciprocidad y ofrecimiento ritual con Ngünechen. Es así como lo señala don Antonio Purran:

[En el Ngillatun] ese baile, esa dinámica que hace se le está ofreciendo a Dios en primera instancia, después, bueno el público, la persona está mirando al ser humano, "pucha que baila bien", pero en primera instancia es agradecer al creador a Chao Ngünechen. (Antonio Purran)

[En el Machitun] la música, es como una alabanza de petición si lo queremos traducirlo así, es una alabanza de pedir: "que esta persona sea sanada por tu gran voluntad que tiene usted chao Ngünechen, por medio de este toque de instrumento, por medio del canto que está cantando la machi o la Llanca... a este poder del Ngünechen que sea protegido y sanado este enfermo. (Antonio Purran)

En los relatos se puede observar la importancia que tiene, en el quehacer sonoro ritual y la danza, la idea de "ofrecer" o de "alabanza" a Ngünechen, en el ngillatun y el Machitun. Esta idea de Ngünechen como Dios fue señalada de forma reiterada por el Peñi Antonio Purran, aunque muchos de los otros cultores también lo indicaron, pero con distintos nombres, Chao Ngünechen, Wenuchao, Diosito, Elchen, que al parecer hacían alusión a la misma idea de Ngünechen.

A Ngenechen también se le atribuye la posibilidad que tiene una persona para que pueda ejercer el rol de músico dentro de las rogativas mapuche. A él se le dirigen oraciones para poder realizar esta labor. Se le agradece el "Don de ser músico" como una especie de designio, newen que actúa más allá de la voluntad propia para poder ejercer esta acción sonora en las ceremonias. El peñi Antonio Purran señalaba "yo solo por mi propia cuenta no toqué trutruka, sino que Dios me

---

<sup>64</sup> El chen, el mapun, gñemapu, entre otros, los cuales apelan a la idea de diversas energías o entidades que han ido generando y ordenando la vida o dejando al mapuche en la tierra.

ayudó también", siendo esta idea una constante en muchos de los cultores. Es decir, a Ngenenchen se le agradece por el Don recibido de ser músico.

Por otro lado, en las oraciones de las ceremonias religiosas, como en ngillatun, también fueron mencionadas otras entidades espirituales a las cuales se le dirigen las oraciones. Estas estaban más vinculada a la dualidad complementaria masculino-femenino y abarcaban un gran espectro del mundo espiritual y natural de la concepción mapuche, entre ellos los antepasados, los newen y ngen de la naturaleza. En este punto vuelvo a reforzar la idea de que la constante manifestación de la idea de Ngenechen es, a mi parecer, una clara influencia de las creencias cristianas del Dios único, sin embargo, pervive aún la concepción propiamente mapuche en la intimidad y profundidad de la manifestación religiosa mapuche.

### **6.5. Kuifikeche. Los antepasados**

La presencia y papel de los antepasados en la religiosidad mapuche es una constante. Fue así que los pude apreciar en dos prácticas distintas: En las 'oraciones', haciendo referencia a los antepasados que cumplieron roles y funciones como autoridades sociales y religiosas mapuche, y en el canto del Kümpeñ, haciendo referencia a los antepasados que pertenecen a la ascendencia de las personas. Sobre las oraciones se refieren el peñi Belisario Pitriqueo y el machi Víctor Caniullan:

Entonce' eso' eso' viejita' que se jueron hay que nombrarlo' también po'... To'ó, porque reafirmar, to'ó, así va, e' largo la conversa po' peñi. (Belisario Pitriqueo)

[En el ngillatun] recorrimo' primero el wallontumapu y recordamos a los seres ngillatufe, machi lonko que pasaron en la historia, son como los intermediarios para nosotros'. (Machi Víctor Caniullan)

Es así que las personas que no están en esta dimensión de la vida, están presentes espiritualmente en las ceremonias religiosas actuando como intermediarios con los newen. Sobre el canto kümpeñ, que está inspirado o hace alusión a la familia, a través de su nombre y el lugar de donde proviene la persona, el machi Víctor Caniullan relata:

El kümpeñ es el nombre de ese tayül, y es como demostrar a través del tayül, demuestran el

kümpeñ que es el origen, el nombre de esa persona, pero está relacionado con su origen espiritual, geográfico, eso es concretamente. Eso es el kümpen". (Machi Víctor Caniullan)

Otra vinculación con los antepasados es la predeterminación que estos ejercen en algunas personas sobre los roles religiosos o sociales que deben asumir, donde se incluye la práctica musical. Por ejemplo, dentro de estos roles están el ser Purrufe o persona que realiza una expresión religiosa o espiritual a través de la danza, los tayilfe que lo hacen a través del canto y los diferentes instrumentistas que realizan los sonidos y ejecución de los instrumentos. Es decir, muchos de los descendientes de estas personas quizás pueden cumplir el mismo rol dentro del ritual. Sin contradecir lo anterior, esta posible adjudicación del rol dentro del ritual, se debe de igual forma a otros factores, como por ejemplo el interés propio por desarrollar dicho rol.

En lo específico sobre el respeto a los kuifikeche y su relación con la práctica musical el Peñi Nemesio Ñanco señala que la realización de la práctica musical se vincula directamente con el reconocimiento de sus propios antepasados.

Si por eso, porque no hay que dejar la cultura, y también mi padre fue eso, yo no puedo, o sea que si que niego tocar la trutruka, hace cuenta negar a mi padre, negar los bisabuelos, negar los tatarabuelos, ese no ve por eso uno mantiene la cultura, por eso, por eso me gusta tocar la trutruka.(Nemesio Ñanco)

Desde La perspectiva de la práctica musical y la predeterminación cultural está la idea del Küpalme. Esta idea vendría siendo el origen familiar que tiene la persona lo cual lo vincula con las posibles prácticas sociales y religiosas que la persona pudiera heredar. Muchos de los roles que la persona puede o no asumir esta determinado por este Küpalme.

#### **6.6. Newen. La fuerza de los seres**

La idea de newen abarca a todas las manifestaciones visibles y no visibles de la naturaleza y sus espacios. Esta es señalada como las fuerzas o energías que manifiestan los elementos y seres de la naturaleza para su existencia y que permiten la comunicación y relación entre ellos. La ñaña Elisa Avendaño afirma que "En toda comunidad hay un newen, una fuerza, en toda comunidad hay un estero hay un río, hay una vertiente".



Según lo señalado el peñi Nemesio Ñanco y el peñi Antonio Purran desde el mapuche kimün existen los küme newen o 'fuerzas positivas' y weza newen o 'fuerzas negativas'. Pero esto no ha de entenderse como una dicotomía entre lo bueno y malo, sino como una dialéctica del equilibrio. Es decir, una manifestación de la naturaleza puede ser positiva o negativa según actúa en los contextos de los ciclos generales de la vida y el universo sin necesariamente ser buena o mala.

La persona mapuche convive con los distintos newen procurando armonía en la convivencia. Por lo observado en las ceremonias religiosas mapuche los distintos newen del entorno y la naturaleza o los küme newen, se nombran en las rogativas en un momento determinado, pues, a través de ello, estos newen actúan y se les reconoce. "Solo no va a llegar esa fuerza poh, solo una persona así no más no le llega esa, y si uno lo llamo to'ó en la mañana to'ó, entonces ahí empiezan los purrun" dijo el peñi Belisario Pitriqueo, los newen deben ser llamados en la rogativa, de no hacerlo estos no se hacen presentes en el ngillatuwe, o campo ceremonial.

Es así que, como señalé antes, si los ngen son los dueños o normadores de los espacios de la naturaleza, los newen en cierta forma serían como las energías y fuerzas que emanan de estos para mantener un sistema de relación y equilibrio mutuo. Estos newen son tanto de las personas como de la naturaleza y aportan el equilibrio necesario para subsistencia de la vida. Entonces, la idea de newen tendría dos dimensiones: 1) Como seres espirituales que están en el Wallmapu, y según esto ngunechen es un newen, así como otros seres espirituales existentes. 2) Como fuerza o energía que tienen las personas y los seres visibles y no visibles

En una ceremonia cuando no están presentes estos newen o su presencia es débil se asume como un fallo en la ritualidad misma. La poca efectividad que puede tener una rogativa, cuando se pide ya sea por buen tiempo de lluvias o el término de una sequía, puede acarrear consecuencias en la vida de las personas en general. Una situación puntual del accionar del newen de las personas en una rogativa se puede apreciar en el caso de un terremoto o una erupción volcánica -Ñeiküneyenmapu o neyemunmapu-. Las personas deben aportar con el propio newen para el sosiego de la manifestación de la naturaleza, para que no afecte o causen daño.

Cuando sucede una aflicción, cuando hay terremoto, cuando hay erupción volcánica, entonces' la

tierra tiembla, el concepto de la persona es que afirmar, entregar el newen a la tierra, entonces como se afirma... entonces su purrun tiene que ser pisando firme, no se hace choike por ejemplo, entonces usted aporta con su newen, pisa los pie así. (Rosendo Huisca)

Como deja ver el relato del peñi Rosendo Huisca, en este caso el purrun es una especie de comunicación e intercambio del newen de la persona con el newen de la naturaleza, que permite la mantención y equilibrio de la vida. En el caso de una ceremonia religiosa como el ngillatun, la presencia del newen de las personas se hace imperativo, ya que también reafirma el propio newen de los asistentes, generado la ratificación y mantención del sistema religioso mapuche, a través del acto sonoro o la danza, siendo un requisito indispensable que estos lo manifiesten. Por lo menos en este relato así se hace evidente:

Lo ma' importante de lo espíritu fuerte que hay, cuando llega bien uno y agarra una fuerza poh, allá se conoce por el choike purrun, cual empieza a bailar bien cuando anda... nosotros tenemos un cauro, peeeero ese cauro mueven poh peñi, mueven la tierra poh peñi... entonces uno allí, uno agarra fuerza y dice aaa dice ya estamos bien, pero el que está bailando, aunque no sepa, pero uno está diciendo estamos bien que está moviendo la tierra. (Belisario Pitriqueo)

Por lo observado y vivido en el trabajo de campo siempre se apela al newen de las personas en las rogativas del ngillatun. Mientras se realiza el purrun colectivo, el choike purrun, se están ejecutando los instrumentos musicales, como püfülka o trutruka o realizando el afafan o gritos rituales, los sargentos -encargados rituales del orden o pukellu-, utilizan palabras como "newetuleimi peñi, newentuleimi lamien", llamando la fuerza de las personas.

Por otro lado, en el caso específico de las personas, esta energía vital se puede fortalecer a través de la palabra y la música, involucrando emociones y pensamiento. Es decir, se puede potenciar o acrecentar el newen del Che en la medida que la persona tenga mayor kimün mapuche, estos elementos son interdependientes: a mayor kimün, mayor newen y viceversa.

Pero yo to'o mi madre que conversaba yo lo tengo to'o graba'o aquí, mi madre lo conocí un poco, pero lo tengo le tengo la cara presente, por eso yo gracia' al nuestro que me dio e'te newen que me dio un poder grande, digo yo, así cuando levanto en la mañana siempre. (Belisario Pitriqueo)

Los cantos que ellos decían antiguamente lo decían con una profundidad que traspasaba ese sentimiento en esa persona quien estaba escuchando y luego queda como esa semilla adentro,

queda como ese newen adentro, luego el que sigue el ejemplo de esta persona, la quiere expresar con ese mismo sentimiento, de nuevamente para la otra gente con quien uno lo está expresando peñi, o sea el newen, el püllü del fütakeche antiguamente, queda en la otra persona (Antonio Purran)

El newen es algo que es entregado por las fuerzas espirituales que crearon y mantienen la vida, por ejemplo, ngünechen, pero también es algo que se manifiesta, potencia y comparte entre las fuerzas de la naturaleza y las personas.

Desde la perspectiva sonora, el newen también es un atributo que deben tener las ejecuciones instrumentales y vocales en contextos rituales. Como se verá luego, el newen que deben manifestar las personas en las interpretaciones de la danza, la música y el canto, permite que se relacione con otra concepción que conforma el ideal sonoro, como, por ejemplo: el aukiñ.

### **6.7. Trepetun. Despertar animar al che y el lelfün**

Una idea que se relaciona con el newen es el Trepetun, que sería algo así como despertar, estar alerta, poner en disposición ese newen para la comunicación y relación ritual.

El sargento dice: "Püfülka puwechekeche trepeluküleai", que significa eso "trepeluküleai", que no se adormezcan [...] Entonces el instrumento es para mantenerse despierto, ese sería el resumen, el motivo, entonces para eso, es más que tocar instrumento significa despertar el ambiente, el lof, el mapu. (Rosendo Huisca)

El peñi Rosendo Huisca resalta la idea de estar dispuesto para manifestar el newen necesario en la rogativa, pero también, a través de la ejecución de los instrumentos, se despierta el entorno natural donde se desarrolla la rogativa, esto como una metáfora de la situación energética que produce el sonido en él. La Ñaña Clementina Nekulfilo también coincide con esta idea, enfatizando que el objetivo de los instrumentos y la música en general, así como el awün de los caballos en la rogativa del kamarrikun, es entrar con fuerza para "despertar la Tierra".

Por su parte, el peñi Rosendo Huisca habló de trepetun como un estar predispuesto y atento el día antes del Kamarrikun, a través de la ejecución de instrumentos musicales, como una especie de preparación para la ceremonia misma.

Antes del [kamarrikun] claro que puede hacerlo, en mi casa, trepetun se llama eso, como le decía no adormecerme estar en ambiente, despierto, trepetun, ahí se puede tocar la trutruka, el kultrun la pillankushe puede, el día antes, hay instrucciones entonces toda la gente que tiene instrumentos hay que hacer trepetun justamente trepetun es estar así, tiene que permanecerse en estado de alerta, trepelukeaimun". (Rosendo Huisca)

Al parecer la idea importante aquí es la relación que existe entre el newen y el trepetun, como una actitud para la realización de la comunicación sonora en las ceremonias, ya que condiciona la propia rogativa. Esta actúa como una especie de dispositivo necesario para la realización de esta, por lo menos en los relatos que aquí he citado así lo he considerado. Este es una condición y un medio para poder llevar a cabo la comunicación con los ngen, los newen y con los seres superiores, en la rogativa. Es a través del trepetun, apelando al propio newen de las personas, que se puede realizar la concreción de la rogativa.

#### **6.8. Aukiñ. El sonido que viaja**

Sí va como un viento que... se han escuchá'o a los lonko, manda un mensaje con un viento, dicen lo antiguo, escuchaban el viento, con el viento se va a escuchar, yo decía: ¿cómo será?, ¿cómo hay que hacerlo pa' escuchar un mensaje?, entonces `ta fácil poh peñi, y esa la fuerza que uno, que lo uno lo practica ese mensaje se va en la cordillera lo estamo'oyendo poh peñi, el eco está diciendo allá poh. (Belisario Pitriqueo)

El término Aukiñ suele ser traducido como eco, una repetición de un sonido o la reverberación en el espacio natural. Sin embargo, el aukiñ fue mencionado en distintos sectores territoriales, con parecido significado, pero con múltiples funciones, por lo que se sugiere como una idea transversal a la musicalidad propia mapuche.

Desde esta concepción polisémica, se pudo identificar que el aukiñ es el medio por el cual viaja el sonido-código-mensaje, en este caso musical, y se conecta con todo lo que rodea a la persona mapuche en el contexto de las ceremonias religiosas.

¿U'tedee conocen el kawiiñkura no cierto? ya, ese está entremedio no cierto, ese e'que hace dallun to'ó en la cordillera, mensaje que manda to'ó, hace contacto con el eco, awkiñ que le

dicimo' nosotros` como Mapuche, ese se contacta en to'o, del lago, del río, de la cordillera, to'o lo recibe a nosotros' cuando gritamo' (Belisario Pitriqueo)

Este relato se relaciona tanto con el grito ritual o afafan como con la ejecución de los instrumentos musicales, y debo añadir que también con el awün. En todos estos casos el volumen sonoro adquiere una mayor intensidad que produce el aukiñ. Según el peñi Rosendo Huisca este "es importante porque vuelvo a escuchar lo que se dejó de decir, porque el instrumento se ejecuta, avanza seguramente a los cerros y regresa al oído de uno", en cierta forma la repetición del mensaje desde el entorno natural asegura que el mensaje está siendo escuchado. Así lo señalan los siguientes relatos:

Si nosotros escuchamos el sonido de la trutruka o del kultrun, quiere decir que en el fondo es un buen ceremonial, por que el instrumento se proyectó, llegó a mucha distancia su sonido. (Desiderio Catriquir).

Si tú vas a entrar a un trayen [riachuelo] es fundamental el kull kull, por el sonido que provoca, por el eco que provoca, o sea aparte del sonido debe existir una resonancia que se produce en definitiva, que le llamamos eco, que en mapuche se llama el awkiñ, si existe un awkiñ que te escuche este instrumento y se produce el awkiñ, significa que tu ceremonia está siendo escuchada, si la püfülka o la trutruka logran producir un awkiñ dentro de una ceremonia, significa que tu ceremonia tiene sentido, es decir es escuchado... si no es un sonido a lo mejor es terco o ronco. (Machi Víctor Caniullan)

Las personas indicaron en sus relatos tres elementos de la concepción sonora que debe tener la ejecución de la música mapuche en la rogativa: i) el aukiñ, ii) tocar con un volumen fuerte y iii) que el timbre de los instrumentos debía destacar la brillantez de los sonidos que se emiten. Este último aspecto lo señala el machi Víctor Caniullan cuando se refiere a un sonido ronco como una especie de antítesis a la sonoridad ideal. Para lograr este ideal sonoro estético mapuche, una práctica común es que, previamente a la ejecución de los instrumentos musicales se le apliquen ciertas técnicas para que produzcan esta brillantez del timbre, en el caso de la trutruka don Antonio Purran señaló:

[La trutruka] hay que afinarlo, esto no está bien hay que hacerle otro sonido, esto hay que echarle agua o muday para que suene clarito. Cuando uno toma muday, la trutruka uno le debe echar un poquito de muday para que suene mejor según nuestra forma de ver... suena más clarito, suena

más clarito, cuando está seco el instrumento suena no tan bien. (Antonio Purran)

En el relato anterior el peñi Antonio hace alusión a la preparación de la trutruka, pero de igual forma se da con otros instrumentos, por ejemplo, a la püfülka se le echa agua para variar su timbre o en el caso del kultrun como requisito necesario se calienta el cuero durante cualquier ceremonia de machi o ngillatun. Toda esta información nos revela lo importante del timbre brillante, el volumen como ideal sonoro mapuche. En relación al volumen o intensidad del sonido, la machi Juanita Marín describiendo el sonido de la trutruka en el ngillatun, indica:

[el sonido] Tiene que ser fuerte... si está haciendo sonar así [despacio] como que está jugando noma poh, un buen trutrukero tiene que llevar el ritmo del kultrun y tiene que tocar fuerte.  
(Machi Juanita Marín)

Complementando lo anterior, el peñi Rosendo Huisca señalaba que la música en el ngillatun "multiplicaba el ambiente del sonido", haciendo alusión a la idea de un volumen fuerte como característica de las interpretaciones musicales en esa ceremonia. Además, en palabras del peñi Belisario Pitriqueo del sector de Icalma, el realizar esta acción de producir aukiñ y el volumen fuerte del sonido en el ngillatun puede ocasionar una respuesta sonora por parte de las fuerzas de la naturaleza.

El significado que tiene la música que se hacía en el kawinkurra [ngillatun]... cuando desplota [explota] en la tierra ya, del lululwenu [sonido de arriba, donde está el trueno y relámpago] ma' o meno todo después, el tralkan [trueno] que suena tralkan le dije, uno que suena de repente como un tiro que se, sí, así y ese suena to' o. (Belisario Pitriqueo)

El sonido producido por las personas y sus instrumentos provoca el awkiñ y este lleva la oración o rogativa hacia donde se ha dirigido ésta, el wenumapu. La respuesta sonora para saber que la oración ha sido escuchada es con el lulul wenu y el tralkan (trueno y relámpago)- los sonidos que están arriba-. El objetivo de la presencia del aukiñ en la práctica sonora mapuche es ser escuchado por las fuerzas y energías superiores que están presentes en el wenu mapu y también por los ngen y newen que habitan en el espacio natural o Nag mapu.

Por otro lado, la transversalidad de esta concepción trasciende también a la construcción de los instrumentos musicales. El peñi Eloy Cayuqueo, refiriéndose a la ritualidad en la construcción del

kultrun, pero abordando la idea del awkiñ, señala:

[Al kultrun] le dicen awkiñcoaiñ wenu chaw kulaimi awkiñco weupitun, le dicen el kultrun así lo están rogando y ahí tiene sonio poh, ahí tiene sonio... se le dice así porque pa` que vaiga lejo el sonio poh, pa que le escuchen to`a parte". (Eloy Cayuqueo)

Esta idea la pude apreciar hace años atrás cuando estuve presente en la reparación de un kultrun de una machi. Esta actividad tiene toda una ritualidad y significancia para esta autoridad religiosa. En dicha ocasión el cambio del kultrun se realizó en un trayenco (riachuelo) que tenía una pequeña cascada. Fue así que para poder terminar el proceso del cierre del kultrun, es decir, después de colocar el cuero que va sobre el instrumento, un grupo de personas y la machi gritaron de forma particular haciendo afafan al interior del instrumento. La idea que se señalaba en dicha ocasión hacía alusión a las óptimas características sonoras que debía poseer el kultrun, es decir, permitir el aukiñ. Debo señalar que este era solo un componente más del sistema de creencias y recursos simbólicos que allí se realizaron.

Según se deduce de los relatos anteriores, la intensidad o volumen de los instrumentos debe ser según el contexto donde se ejecute, pero al parecer tocar fuerte y con un timbre claro y brillante, está más relacionado al rito ceremonial en el ngillatun y kamarikun. Es por esto quizás que quedan excluidos instrumentos como el trompe, los cuales emiten un sonido más suave quedando destinado a las actividades íntimas o cotidianas donde es posible la audición de estos y el contexto amerite esta sonoridad.

Se puede observar con todo lo anterior que esta idea del aukiñ es importante dentro de la concepción sonora mapuche, en especial en las rogativas como el ngillatun y el kamarikun. Esta se relaciona con la ejecución de los instrumentos, ya que se debe buscar esa sonoridad a través de un timbre claro, brillante y un volumen fuerte, así como con la construcción de los mismos desde un punto de vista simbólico ritual.

## **6.9. Pewma. Soñar**

[En el sueño] también me enseñaron, ese cerro grande que está ahí, si llegara estar en ruina, como tengo que hacer la oración, si llegara a reventar ese cerro, como tengo que orar, todo eso me dijeron en el sueño, todo. (Antonio Purran)

El pewma es explicado a grandes rasgos como soñar, y es una forma concreta de establecer una relación entre el mundo natural y el mundo espiritual mientras la persona duerme. De manera más profunda tiene distintas connotaciones, pues también se señala que a través de los sueños se viaja; se contacta con los seres espirituales; se aprende música; se asumen roles sociales y religiosos; se predice lo que puede suceder, entre otras. La experiencia del pewma para las personas mapuche son tan valaderas como las experiencias del día a día, y resulta ser de ayuda para guiar sus vidas, en definitiva, es una forma de adquirir conocimiento.

El conocimiento o revelación entregada a través del sueño, se concreta en la medida que la gente conversa sobre éste, lo cual se realiza comúnmente a primera hora en la mañana, mientras se toma mate antes de las labores cotidianas. Conversar sobre el sueño o relatarlo ayuda a determinar las acciones a realizar en el plano personal y social, pues a veces el sueño no solo concierne a la persona que lo soñó, sino que también a la familia, al espacio territorial o lof.

El sueño nunca se arma un rato pa' otro no va a armar una mentira uno, no, el sueño e' sueño no má', sueña uno y hay que contarlo. (Belisario Pitriqueo)

Uno de los puntos claves de los pewma es la relación que la persona puede establecer con los seres superiores o ngenechen. Para el peñi Antonio Purran en los sueños la persona se contacta con ngenechen pues señala que "Dios se manifiesta por medio del sueño, mientras uno duerme le está entregando conocimiento". Este conocimiento puede guiar a la persona en su diario vivir y de manera más amplia determina también su vida a futuro. En muchos casos se ha señalado como un designio de profundo sentido espiritual y religioso que debe seguir la persona.

Una noche soñé que me recibieron to' o los angele' pero miles de angele' yo estaba entremedio de to'a esa multitud, y to'os me estaban recibiendo en el pewma (Matilde Catalán)

Soñé era de noche, abrió el cielo, 'taba mirando, y un hombre lo vi con vestí'o blanquito, bien blanquito como purpura y ahí me bajo silla, tre' silla, pero 'taba un poco quema'o hacia 'tra' y despue' lo limpie ahí, capaz que me llegue el espíritu santo dije yo, ese lo tengo guarda'o en mi corazón, por eso cualquiera parte ando bien, Dio me acompaña. (Nemesio Ñanco)

En este caso la ñaña Matilde es maestra de ceremonias en los Efkutun o Ngillatun del sector



Chaura Kawin o Williche (Osorno) y fue a través de este pewma que le fue manifestando el rol de maestra de ceremonia. En el caso del peñi Nemesio Ñanco el pewma lo vinculaba a un plano más personal, pues me explicó que esas tres sillas simbolizaban a los tres integrantes que estaban vivos en su familia. Para él tenía un profundo significado de unión familiar ligado al sentido religioso pues atribuía que era ngenchen el cual le señalaba este conocimiento.

En relación a la función que desempeña el pewma en un plano más comunitario, la machi Juanita Marín señala la función que estos tienen:

Diosito le da el sueño a uno pa' que le explique a la gente [...] yo he tenido sueño tan malo con el cerro, de que de repente eso va venir abajo, pero yo lei dicho a la gente y no me toman en cuenta ahí que no hablo nada más. (Machi Juanita Marín)

Los pewma que ella ha tenido sobre el deterioro y destrucción del espacio natural donde está su lof, era relatado a las personas de su comunidad para guiar el bienestar del mismo. Este pewma en cierta forma ha sido bastante profético, ya que uno años después de esta conversación se aprobaban una serie de proyectos de gran impacto medio ambiental en dicha comunidad. Lo importante aquí es señalar que en el caso de las/los machi resulta importante el pewma para que pueda cumplir su rol. Relacionado con este ámbito de lo religioso comunitario el sueño guía también las acciones que se realizan en el propio ngillatun:

Lo antiguo no eran así no ma' sino que to'a esa cosa se le revelaba según el sueño, to'o lo preparativo para la ceremonia, no lo hacían no ma' por conocimiento así teórico, si no que traen los sueño, [como] soñaban tenía que ser. (Belisario Pitriqueo)

Muchos de los conocimientos para la aplicación en la vida cotidiana y religiosa mapuche son entregados a través de los pewma. Con estos se forma a las personas y se les guía en sus distintas dimensiones del actuar diario. Se entiende que las capacidades y conocimientos en algunos casos no son innatas, ni son enseñadas en el contexto de las familias, si no que es a través de los sueños que le son transmitidas o dadas. Por otro lado, muchos de los roles o responsabilidades sociales y religiosas de las personas no son elegidas por ellas mismas, ni por sus pares -familia, integrantes del lof- si no que son señaladas o escogidas espiritualmente por las fuerzas o seres como ngenechen para cumplir dicho rol.

[En el pewma] Eso todo me decía esta lamien, ni muy vieja ni muy joven, me entregaba este tipo de conversación: "nieymita ayekawe", el ayekawe lo manifiesto en mi actualidad los instrumentos que tengo, pero nunca pensé también poh hermano mío de que en este sueño lo vengo a consagrar ahora, si me entregaron conocimiento que tengo que ser una persona de oración, que tengo que ser una persona, mirar a mis ancestros como hacían ante la oración. (Antonio Purran)

El peñi Antonio Purran tuvo un pewma cuando pequeño donde le señalaba su posible rol como autoridad social y religiosa, así también como ayekafe (él es actual lonko Ngillatufe de su comunidad además de ser reconocido como trutrukaturufe). Luego que tuvo el sueño se lo relato a su madre y rápidamente se tuvo que hacer oración para que este se transformara en un buen presagio y no en una enfermedad. Así lo recuerda el peñi Antonio Purran:

Rápido, se hizo la oración, mi papá, yo me gane en el medio, mi mamá y se elevó la oración, que realmente una oración realmente manifestada de Dios. Que era un joven que recién estaba creciendo, que en ese sueño que no me enfermara, si no que fuera un sueño realmente de él, para que con el tiempo cuando yo sea grande tome en cuenta ese sueño, esa manifestación, para con el tiempo a lo mejor cuando yo sea grande tendré una responsabilidad grande le dijo mi mamá a chaw ngenechen en esa oración, que no me castigara Dios, si no que fuera un hombre sano con el tiempo, y si tuviera responsabilidad con el tiempo que lo hiciera bien, pero con tu ayuda chaw ngenechen, no abandones este wechewentru, es mi hijo no lo abandones. Esa oración hizo mi mamá en el patio de la casa. (Antonio Purran)

Como señalé anteriormente, es muy importante relatar el pewma pues allí está la base de las posibles acciones que debe tomar para que este afecte positivamente la vida de las personas y también de la comunidad. También tiene especial importancia los pewma en las personas que pueden cumplir un cargo social o religioso como las/los Machi, los lonko, las lawentuchefe, pillankushe, ngizol, ñempin. Asimismo, en la adquisición de un variado abanico de aspectos relacionados con la música, desde la entrega del don de ser músico hasta la creación o aprendizaje de ciertos repertorios.

En el caso del peñi Antonio Purran fue a través del pewma que le señalaron su labor como Ayekafe. Por su parte, la ñaña clementina Nekulfilo me contó que algunos de los cantos de tayül que ella interpreta en el kamarrikun le fueron enseñado por este medio y que, en una oportunidad, fue una niña quien se lo enseñó en el pewma. El peñi Cesar Caman lo explica así:

Un trutrukaturfe antiguo soñaba muchas veces con toques, yo siempre he dicho que en todas las música hay agentes sonoros que no son de los seres humanos, que siempre vienen de una parte pero esa parte, es lo que la humanidad desconoce, puede venir de arriba y bajan los conocimientos, llegan a las personas indicadas y se expanden. (Cesar Caman)

En el trabajo de campo pude apreciar la relevancia del pewma en el sistema de creencia mapuche, pues el conocimiento adquirido por este medio se hace praxis cotidiana. Lo relevante en este punto es señalar que esta forma de entender la experiencia en el pewma tiene un especial significado también en lo referente a lo musical y más específicamente en el asumir o no un rol como músico, así como el aprendizaje y práctica periódica de la actividad musical.

## **7. APROXIMACIONES A LA MÚSICA Y EL MÚSICO EN LA CULTURA MAPUCHE.**

En el siguiente apartado describiré los principales hallazgos en relación a las características generales de la música mapuche señalada por los cultores, así como un aspecto relevante que dice relación con la representación o ideas sobre lo que es música y el músico en la cultura mapuche.

### **7.1. Características generales de la música mapuche**

En este apartado se realizan algunas descripciones de las principales características observadas en la música mapuche en tanto corpus musical. Se señalan aspectos como; sistema de comunicación social y religioso, el carácter improvisatorio que esta tiene, el estrecho vínculo entre lengua-mapudungun- y música que se ha observado, la variedad y el carácter descriptivo de las denominaciones del corpus musical, la individualidad presente como característica de la sonoridad mapuche, y la identidad sonora mapuche, aspectos generales culturales mapuche que resultan relevantes para su comprensión. Estas ideas o resultados de la investigación están basados en las diferentes reflexiones que se realizaron en el trabajo de campo y anotadas en el cuaderno de campo.

#### **La comunicación social y religiosa como una de las principales funciones en la comunidad.**

La música mapuche tiene un sentido ético más allá del estético propiamente tal, ya que está dirigida hacia algo o alguien que permite el funcionamiento y equilibrio de la vida natural y social. La gente entona algo, toca instrumentos o canta para algo. Es así que la presencia del

sonido se transforma en un deber para la comunicación entre las personas y los seres espirituales que conforman el mundo mapuche. Los dos ámbitos de uso que tiene esta música, religiosa y social, se encuentra determinada por aspectos extramusicales que determinan su función y caracterizan la música. Es decir, toda música tiene una función y lugar a donde está dirigida, y es un deber de la persona que la realiza saber a dónde se dirige esa manifestación sonora. Así lo expresa el peñi Belisario Pitriqueo.

Es que hay que saber poh peñi, uno por sonido no más, uno no va decir a bonito, termina ahí, no poh. No podimo terminarlo, tiene que tener senti'ó donde apunta ese soni'ó. Esa es una práctica poh peñi, practicarlo bien, saberlo bien al fondo como el soni'ó de lo pifillka, to'ó eso, de la trutruka, to'ó eso. (Belisario Pitriqueo)

En relación a la comunicación sonora en el contexto religioso, y según lo comprendido en este estudio, la música en la cultura mapuche tiene un hondo sentido religioso, espiritual y vivencial, y de constante relación entre ellos. Esto se manifiesta de manera evidente en la actualidad a pesar de que han ido mermando o cambiando muchas de las situaciones sociales donde está inserta la música. Es así que dentro los principales contextos donde se pudo observar una vigencia de la musicalidad propiamente mapuche fueron en ceremonias de rogativas y sanación siendo las de menor cantidad las de carácter más social o cotidianas. Cabe señalar que producto de los cambios en la forma de vida mapuche, por ejemplo, no se pudo observar músicas en actividades agrícolas, aunque alguno de los cultores recordara que estaban presentes hace algún tiempo. Según lo anterior, y al parecer, el principal bastión para la permanencia de las lógicas musicales mapuches está circunscrita principalmente al ámbito religioso, por lo menos así lo indica el peñi Sergio Curihuentro al señalar que:

las comunidades lo que tendrían que hacer es fortalecerse más el tema de la religiosidad mapuche para no perder la música

si la parte mapuche desaparece también va a desaparecer el toque de los instrumentos" [...]

Porque donde más se practica la religiosidad mapuche, la gente va aprender a tocar instrumento.

(Sergio Curihuentro)

Es así que religiosidad y música están íntimamente relacionada. Según lo anterior la música mapuche encuentra un especial sentido para su comprensión en el sistema de creencias y concepción de mundo mapuche y la permanencia de este patrimonio en la actualidad depende

mucho de la permanencia y práctica del sistema religioso. Como me señaló el peñi Sergio Carihuentro mientras permanezca el Ngillatun, la música mapuche permanecerá

### **La espontaneidad e improvisación**

Otro aspecto que caracteriza esta música es que es señalada como una expresión espontánea, del momento, del contexto, de la situación que se está viviendo y las emociones que se desea comunicar o transmitir. Esta espontaneidad responde tanto a las necesidades individuales como a las colectivas donde se desarrolla el acto sonoro.

Siempre la música mapuche es espontánea, del momento, está expresando ese sentir. La música para nosotros los mapuche es de... siempre expresa momentos, momentos situaciones... siempre. [la música] depende el medio, depende la situación, del momento en una rogativa y esto lo podemos hacer los que tocamos trutruka. (Antonio Purran Rucal)

Desde esta perspectiva podría afirmarse que toda la música mapuche responde las necesidades comunicativas en contexto, pero siendo más acucioso, al parecer, la espontaneidad adquiere formas de improvisación musical dentro de ciertos marcos o patrones musicales que le dan una identidad musical propia, donde lo que más varía es el contenido del texto oral.

Sin contradecir lo anterior, esta espontaneidad o estilo improvisatorio de la música mapuche, adquiere mayor o menor énfasis según los contextos sociales de uso. En contextos religiosos la música resulta ser más pulsativa, con patrones rítmicos más estructurados que en los contextos más sociales, sobre todo en el ámbito de la música que se realiza en el purrun o danza. En el contexto de la ceremonia religiosas es fundamental la rítmica que entrega el kultrun y donde los músicos se supeditan de una u otra forma a este instrumento. Por otro lado, contextos cotidianos las interpretaciones vocales e instrumentales puede ser más libres, aunque en ambos casos existe una base común, fundado en los patrones rítmicos-melódicos propiamente mapuche. A mi entender la música en las ceremonias religiosas y de sanación tienden a ser más pulsativa, ya que responde a su uso ritual el cual debe ser realizado lo más cercano posible a la forma tradicional, o si se quiere, a como siempre se ha hecho en las diferentes comunidades. Esto permite la permanencia de las acciones, valores y contenidos que la cultura necesita y adopta para su prolongación. El ritual, para ser efectivo, debe realizarse siempre lo más correctamente posible, pues cualquier alteración, transgresión o descuido puede hacer que este pierda su significación y efectividad.

### **La relación de la lengua mapuche con su música.**

Esta característica improvisativa de la música, que en algunos momentos puede ser más normada y pulsativa y en otras más libre, al parecer está determinado principalmente por el idioma o lengua mapuche, mapudungun o mapuzungun. A mi entender, el mapudungun afecta directamente la construcción del discurso sonoro tanto en lo vocal como melódico-instrumental. La gramática del mapudungun es polisintética y aglutinante, o sea las palabras se construyen a partir de morfemas o pequeñas partículas, por lo que las frases o textos orales no son métricas, pues la extensión depende del mensaje que se quiera dar. Así también el acento en las palabras no resulta ser relevante en la forma de la frase musical. Estas características del idioma determinan la frase musical, la cual sufre variaciones según el contexto, la necesidad de uso y lo que se necesita expresar, es decir su extensión dependerá esencialmente del contenido del texto oral.

Afín a lo anterior, es tan importante el contenido del texto oral que según lo visto existe una estrecha relación entre la interpretación melódico-instrumental y el canto. Esta se evidencia, por ejemplo, en la valoración que realizan las propias personas cuando un instrumentista logra "hablar" a través de un instrumento en su interpretación.

El kultrun no suena el kultrun habla, la trutruka no suena la trutruka habla" . "[el Kultrun] tiene melodía porque por lo que he visto la persona lo toca por el centro por aquí, por acá, porque le empiezan a buscar sonidos, porque ese hablar en el fondo, porque el hablar tiene que ver con la comunicación, porque cuando el kultrun habla algo está comunicando, el otro tiene que entender algo si el otro no entendió, quiere decir que el que hizo hablar el kultrun no sabe hacerlo hablar, entonces por eso no hablé, entonces lo que importa ahí en el fondo son los códigos de comunicación que hay en el trasfondo de eso. (Desiderio Catriquir)

Esta correspondencia se puede observar también en el hecho de que existen interpretaciones instrumentales que tienen la misma denominación al ser cantada. En el caso particular de esta investigación, por ejemplo, dos cultores interpretaron para un mismo tipo de música, tanto una versión instrumental en trutruka, como una versión cantada o ül. A modo de ejemplo en el contexto funerario del amullpüllün se puede realizar un toque de trutruka pudiendo tener la misma denominación y función social cuando es interpretada vocalmente.

### **Las denominaciones de los estilos musicales**

En relación a las denominaciones de los diferentes estilos de música mapuche responde a diversos factores. Por ejemplo, al uso y momento ritual de la ceremonia, al uso cotidiano o social. Una música puede ser nombrada según sirve para convocar a la gente o por ser utilizada en el momento específico de una acción religiosa, o porque acompaña una acción de la vida diaria, entre motivos. Así también, en mucho de los casos las diferentes alusiones a la música no tienen que ver con que se cambien los toques o los patrones rítmicos- melódicos que se utilizan, sino más bien al carácter, el contexto de uso, o lo que representa, lo cual determinan en parte la velocidad o la organización rítmico melódica de los patrones musicales mapuche generales. Es así que la mayor o menor riqueza de la música que un cultor realiza en su interpretación está dada por la versatilidad y dominio en la utilización de dichos patrones rítmicos melódicos.

En cuanto a la variedad de las manifestaciones sonoras musicales están determinadas por el territorio de donde provienen o se realiza dicha música. Esta diversidad puede estar dada por el desarrollo histórico propio de la comunidad, su grado de contacto con la sociedad nacional dominante o por influencia del cristianismo en sus sistemas de creencias, y principalmente por el azmapu o características naturales y espirituales donde están insertas las actuales comunidades mapuche, entre algunos otros factores.

En el plano de lo estrictamente musical esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en la velocidad que puede tener un mismo toque instrumental o las características melódicas- rítmicas de los cantos, tipos de frases, los instrumentos que se pueden tocar o el carácter que puede tener una música, tanto en el contexto social como de la ceremonia religiosa como el ngillatun. Es decir, todos o algunos de los aspectos antes señalados pueden ser distintos según los diferentes sectores y lof del territorio mapuche. Así manifiesta esta diversidad de la música mapuche el Peñi Cesar Caman: "Nuestra música no es encasilla'a poh, no tiene un riel por donde tú vai caminando, puede ser muy diversa, siempre lo fue y lo va [seguir siendo]" (Cesar Caman).

Según los diversos territorios donde se encuentran las comunidad mapuche, las músicas pueden presentar algunas diferencias, por ejemplo en el carácter expresivo, en la velocidad, en la fuerza de la música, en la cantidad de adornos melódicos que los intérpretes utilizan, en el tipo de melodía, el tipo de ritmo de las melodías en los cantos, en los registros que son utilizados en los instrumentos, en el tipo de instrumento, entre otros aspectos, todo esto dentro de un mismo

tipo de música o estilo comunicativo sonoro mapuche que se puede identificar como propio. Estos aspectos fueron recalcados en varias ocasiones en las entrevistas y en varios casos fueron explicitados sonoramente.

De manera más específica, por ejemplo, el entorno natural y el lugar donde están insertas las comunidades mapuche es uno de los determinantes más importantes de esta variedad y las características que adquiere la música en el territorio.

Se ha fijado usted que de repente la naturaleza después de wetricantu, usted va a ver a ya abajo y esa misma plantita que salió el año pasado ya no sale ahí mismo sale en otro lado. Yo creo que lo mapuche es igual, cada comunidad es una plantita que tiene que nacer o nace con ciertos matices diferentes, en otro lugar también. (Cesar Caman)

Esta percepción sobre la diversidad de formas que adquieren las personas y las comunidades se manifiesta de igual forma en los estilos comunicativos sonoros mapuche. Esto tiene que ver, por ejemplo, con la diversidad misma de la naturaleza donde históricamente han estado las comunidades y también con el impacto que han tenido los procesos de depredación natural que han sufrido los entornos naturales de las comunidades, producto de la explotación de tierras a las comunidades mapuche: "En el sector de Lumaco se toca así desde hace mucho tiempo, y tiene que ver con las forestales y la explotación acelerada de los productos naturales. Hacina y todo eso". (Cesar Caman). Esto ha afectado en el carácter de la música y también la tímbrica que se utiliza en las situaciones socioculturales. Desde la perspectiva del peñi Cesar Caman, si se altera el entorno y la forma de vida se altera la sonoridad de la música. Estas diferencias son notorias a la hora de escuchar interpretaciones musicales de un mismo tipo de repertorio, sea cantado o instrumental que los cultores pueden identificar como similares o diferentes, por ejemplo, los *ülkantun*, las músicas de *machi*, los toques de *trutruka* o las músicas de *ngillatun*.

Así como el territorio se ha visto afectado por cambios, dado por el dominio y explotación de los recursos naturales que se le ha impuesto al sistema de vida mapuche y que ha ido determinando la forma como las comunidades se relacionan con la sociedad dominante, también ha afectado el tipo de relaciones interculturales presentes en los grados de penetración cultural de la sociedad dominante en las comunidades. Desde esta perspectiva de relación entre mapuche y no mapuche, se puede señalar que ha ido permeando la práctica sonora, por ejemplo, en la incorporación de nuevos sonidos a través de nuevos instrumentos, el tipo de gramática musical



que se utiliza en la actualidad, ya que, así como se afecta la comunicación a través del idioma también se ha afectado la comunicación a través de la música.

Cada comunidad tiene una historia propia, tanto en la gente, como en su medio y en la naturaleza, tiene su historia propia y de acuerdo a esa historia propia, seguramente mucha gente lo canta, lo expresan por medio de distinto sonido de la música mapuche. (Antonio Purran)

Si bien es cierto que es patente la diversidad de manifestaciones intraculturales en relación a la música, también es cierto que esa diversidad está sujeta a los grados de aceptación que se tenga de las posibles variantes en los intercambios intraculturales en relación a la música, es decir no todo lo que se hace en un lugar es bien aceptado en otro, pues se respeta el tipo de música que se realiza en ese sector. Cada vez es más visible esa diversidad, se acepta, pero también se cuida respetar el propio az sonoro o identidad sonora del lugar, su propia historia. Esto lo pude observar o escuchar de boca de la Ñaña Matilde Catalán Epullao al criticar la imposición que se realiza de parte de algunas iniciativas gubernamentales educativas en la inclusión de nuevos instrumentos en la ceremonia religiosa en san Juan de la costa. Ellos tienen un tipo de música y de sonidos de instrumentos distinto a lo que se realiza en el sector de la región de la Araucanía y respetan y vigilan que ese patrimonio siga de esa forma.

Otro aspecto que se señala como factor que determina la variedad de las músicas y que le dan las características propias de un sector o identidad territorial mapuche, es el tipo de instrumentista, es decir su propia personalidad.

Hay distinto tipo de sonido que se debe ir produciendo, por ejemplo, en el tema mismo de la trutruka en alguno lugare un sonido muy, muy... agudo, por así decirlo en otro sentido no?, depende un poco del trutrukafufe, de su forma de ser, depende mucho del mapu. (Víctor Caniullan)

La singularidad y subjetividad de las personas en relación a sus experiencias de aprendizaje musical, así como el mayor o menor dominio de aspectos culturales y musicales propios determinan también la música que esta interpreta. Este aspecto es señalado por los cultores haciendo alusión, por ejemplo, a que cada persona tiene su propio ùl o canto particular, el cual está determinado por su ascendencia familiar y el territorio de donde proviene. Para estos es importante que la persona tenga este conocimiento, esta singularidad permite la construcción de su propia identidad y esa singularidad es manifestada en su interpretación musical.

## **7.2. Ayekan y ayekafe. La idea de música y músico en la cultura mapuche**

Después de exponer algunos aspectos y características generales identificadas en la música mapuche observados en la comunidad presentaré algunas características específicas de lo que se entiende como música mapuche por los propios cultores, así como las características que se evidenciaron en relación al músico o persona que realiza la práctica musical en las comunidades mapuche. Destacan así los términos Ayekan y ayekafe los cuales no dejan de tener cierto grado de controversia a la hora de exponer las diversas percepciones que las personas consultados tienen sobre estos términos.

### **Ayekan, un término a profundizar**

Una de las preguntas que realicé a las personas conocedoras del patrimonio musical mapuche fue ¿qué palabras existen en mapudungun para referirse a la idea de música? Esta algunas veces fue respondida haciendo alusión a variados estilos dentro del sistema musical mapuche y en otras se mencionó la palabra "Ayekan".

El peñi Sergio Carihuentro me señaló que la idea de música "podría ser el concepto ayekan, podría ser como que agrupa todo, porque ayekan significa por un lado entretener, pero también, entregar mensaje, ayekan." Por otro lado, el machi Víctor Caniullan me señala que "el ayekan es como todo, engloba instrumento, es decir todo lo que produce en el fondo sonido, todo." Para el peñi Machi el ayekan agrupo todo lo musical y el ayekafe es toda persona que hace sonidos con la voz o instrumento.

Hasta aquí podría tener una palabra o concepto que engloba la idea de música, pero en el transcurso de las conversaciones, así como las observaciones de distintas ceremonias, me di cuenta que la palabra "Ayekan" hacía más bien referencia a la alegría, la entretención, que fue como en parte me lo señaló el peñi Sergio Carihuentro en su respuesta. Así también la ñaña Irma Huenulaf refuerza esta idea:

El ayekan es como reírse, estar alegre, así lo siento yo, porque ese es el ayekan, porque si uno está triste, ahí no está haciendo ayekan esta como pena. Entonces hacemos ayekan, pueden contar como un chiste, pero en mapuzungun, a la ve´ también puede cantar, porque la canción mapuche es como alegrar a la vida, uno puede cantar, puede preparar una canción, pero pensando, porque uno no prepara la canción, pensando en el momento entonces lo canta con alegría, entonces ese es

para mí el ayekan. (Irma Huenulaf)

Al parecer la idea de ayekan se refiere principalmente a la producción sonora en contextos sociales cotidianos, según lo que señala también la ñaña Elisa Avendaño:

El ayekan generalmente se hace wetripantu, en lo casamiento cuando hay fiesta, porque ayekan significa alegría, hacer fiesta, bailar, comer, divertirse, pasarlo bien, ese es el ayekan, ayekan en la música. (Elisa Avendaño)

Según lo anterior, está más relacionado a contextos cotidianos o sociales y en contextos ceremoniales religiosos no es usual utilizarla, sin embargo, puede ser utilizada refiriéndose a un aspecto específico del hecho sonoro en el contexto religioso. Esto último lo pude apreciar en un ngillatun (Hueñaco Millao Chacaico, 2009) cuando después de las acciones de oración hacían referencia que el choike purrun era ayekan.

Mi interpretación, hasta aquí, es que en la sociedad mapuche pareciera no existir un vocablo que agrupe la idea de música en términos generales. Esto queda en evidencia al tratar de utilizar la misma palabra que los cultores señalan como música o Ayekan, pero al llevarla al contexto religioso o de sanación comúnmente perdía validez. La palabra ayekan, entonces, hace más bien referencia a la idea de equilibrar a través de la complementariedad en la situación o contexto donde está inserta la música. Esto es acompañando, ordenando una situación, amenizando, solidarizando entre otras. Esta noción de ayekan debe ser mayormente profundizada en futuros trabajos con el fin de establecer elementos más específicos que describen esta concepción.

¿Pero no existe un término que agrupe la idea de música? Al parecer en muchas culturas el uso de ideas o conceptos generales con ciertos grados de abstracción, no dice relación con capacidades intelectuales, si no más bien de los intereses y necesidades de la sociedad y cultura en particular. Es decir, existen diversas formas de abstracción de los términos, y los planos semánticos de dichos términos son tan ricos y variados como culturas, en este caso, musicales existentes y solamente se nombre en relación a intereses y necesidades culturales. (Strauss 1997).

### **Ayekafe. Una idea del músico desde la perspectiva mapuche**

La gente mapuche reconoce a aquellas personas que cuentan con más habilidades para en el uso

de la voz, los instrumentos o la danza, lo que no significa que sean considerados de un status superior, sino más bien se señalan como personas con una condición heredada por su Kūpalme o ascendencia y el rol social y religioso que cumplen.

Sin pretender entrar en contradicción a lo referido en el apartado anterior, el término utilizado para referirse al músico desde la perspectiva mapuche es el ayekafe.

Ayekafe en el fondo entra lo que es ũlkantun, canciones, toque de instrumentos, todo lo que sea música todo lo que provoque sonido y ahí está implícito el instrumento y la persona que lo ejecuta. (Machi Víctor Caniullan)

Así como lo señala el machi Víctor Caniullan, la palabra ayekafe se refiere, en términos generales, a la persona que realiza el acto de comunicarse con los sonidos llamado musicales a través de la voz o los instrumentos. Comúnmente este término está asociado a la persona que presenta algún tipo de habilidad con los instrumentos y el canto, animando o alegrando en contextos sociales y cotidianos. Aunque es difícil asumir este vocablo como único para expresar a la idea de músico -pueden existir otras denominaciones según las distintas identidades territoriales- me es útil utilizarlo para explicar aspectos generales de la persona que realiza el acto musical en los diferentes contextos socioculturales.

No obstante lo anterior, las distintas denominaciones del músico o ayekafe están determinadas por el contexto y el instrumento que ejecuta. Aunque existen varios instrumentos y personas que realizan la comunicación sonora a través de estos, así como diferentes estilos de canto, las que a continuación menciono son las que más se apreciaron en esta investigación:

- ũlkantufe: Persona, hombre o mujer, que realiza canto solista, con acompañamiento instrumental en contextos cotidianos o ceremoniales donde aborda diversas temáticas principalmente no rituales.
- Tayŭlfe: Persona, principalmente mujer, que realiza en la mayoría de los casos canto grupal heterofónico en contexto de ceremonias religiosas y principalmente con acompañamiento de kultrun. La persona que toca kultrun también puede recibir el nombre de tayŭlfe.
- Trutrukaturfe: Persona, preferente hombre, que ejecuta trutruka tanto en contextos

sociales como ceremoniales de manera solista o con acompañamiento instrumental.

- Püfülkatufe: Persona, preferente hombre, que ejecuta Püfülka de manera grupal, principalmente en contextos de ceremonias religiosas ya que en situaciones familiares cotidianas es menos común.
- Kultruntufe: Persona, hombre o mujer, que ejecuta el kultrun de manera solista o grupal y que no es machi, pudiendo ser tanto un ayudante de la/el machi u otra autoridad sociocultural.

Las denominaciones que se realizan a los músicos en el sector mapuche Williche de San Juan de la Costa distan de las aquí mencionadas, ya que estos están más relacionados al nombre de la agrupación instrumental o al instrumento, no así a la persona que los ejecuta. Por ejemplo, allí se utiliza el nombre de "Banda" para referirse a la agrupación musical integrada por: Guitarra, bombo, Trutruka, y Bandio. El motivo está quizás radicado en el desuso lingüístico o las variaciones propias del mapudungun, provocadas por la diversidad cultural o la imposición lingüística del castellano, aspecto que debe seguir siendo profundizado en futuros trabajos.

### **7.3. Ayekafe y su representación social**

A continuación, desarrollaré diversos aspectos que caracterizan a las personas que realizan la interpretación y ejecución musical en la cultura mapuche, esto con el objetivo de generar un panorama descriptivo del imaginario en la construcción social que existe sobre los distintos ayekafe. Debo señalar, que aunque se identifican personas especialistas en la ejecución de los instrumentos o el canto, por ejemplo los machi y los tayülfe, y otros que ayudan a las labores que realizan éstos en los contextos religiosos, como los trutrukatufe, püfülkatufe o purrufe de choike purrun, los límites son un tanto difusos ya que por ejemplo, en el caso de los ülkantufe la persona que realiza este tipo cantos no necesariamente se autoidentifica con esa designación, pues el cantar es un vehículo más de expresión igual que el habla integrado en la vida de las personas. Así también dentro de cierto orden una persona puede ejecutar instrumentos tanto en contextos ceremoniales o cotidianos sin necesidad de cumplir un rol fundamental en el entramado religioso actual.

Una característica básica del intérprete en la música mapuche es que para realizar su acción y tener una presencia social no es necesario que se sepa una gran variedad de toques o maneje un

gran repertorio de cantos, si no más bien que se sepa adecuar al contexto de uso de la música, maneje una estética sonora mapuche y por sobre todo la calidad del mensaje que se entrega deba ser la adecuada al contexto.

En el caso de la trutruka, por ejemplo, es señalado por los cultores un mínimo de repertorio que permite activar el rol del músico en una situación de ceremonia religiosa. Al parecer lo prioritario es que su toque se ajuste a los patrones rítmico-melódicos propiamente mapuche y se articule de manera efectiva con el contexto donde se realiza. Es así como lo manifiesta el Peñi Cesar Caman al referirse a dos tipos de música mapuche:

El trutrukaton es lo mismo que un purrun, es el mismo dibujo, falta que le pongai el kultrun encima noma y suena purrun, suena lo mismo. A lo que me refiero a que no cambia la cadencia rítmica, la figura rítmica sigue siendo la misma. (Cesar Caman)

En cierta forma el manejo, tanto de la cantidad, como la calidad del repertorio que una persona mapuche realice, al parecer, está más condicionado a las características de formación del propio intérprete donde intervienen aspectos tales como: si es hablante de mapudungun, cual es la realidad de práctica religiosa que existe en la comunidad de origen, si tiene una herencia musical familiar o no -kupalme-, el territorio donde está inserta su comunidad de origen, entre otros aspectos.

Así también para ser una persona que toque algún instrumento musical o realice una interpretación vocal, y aunque resulte obvio, debe estar interiorizado en la gramática o lenguaje propiamente mapuche. En esta línea la Machi Juanita Machi lo expresa en relación a la persona que toca trutruka, señalando que como condición esta debe conocer los códigos musicales y rituales:

Se nota al tiro, porque el trutrukero gueno sabe qué cosa uno está haciendo con el kultrun que toque está tocando, y si cambio de tocar el kultrun, porque son tres cambio que toca uno, entonces el trutrukero weno va cambiando igual como lo está haciendo uno. (Machi Juanita Marín)

Así también lo menciona el Peñi Nemesio Ñanco refiriéndose a este mismo punto:

Porque no llevan el ritmo poh, porque un toque no ma` un par de toque ya listo ya despue`, hay

vece` cuando no lleva el ritmo uno, hay vece` ma` rápido que nadie no puede bailar. (Nemesio Ñanco)

Claro que algunos hacen sonar [la trutruka] pero no llevan el ritmo, se cansa luego y después en vez de llevar ritmo, va con otro ritmo, así mismo va, por eso uno hay que saber tocar el instrumento mapuche. (Nemesio Ñanco)

Por otro lado, así lo señala el Peñi Cesar Caman:

Una persona que está tocando así, "a no éste hay que sacarlo" porque, y lo he visto en lugares donde lo han saca´o digamo´, gente que no, "está empezando", "este está empezando ya, que se vaya a practicar a otra parte, a su casa", por un motivo digamos que tiene que tocar ahí, eso se daba ma´ antiguamente sí, ahora no, ya cualquiera entra a tocar una trutruka y se consigue cualquier pedazo de pvc y lo puede hacer. (Cesar Caman)

En el relato anterior se puede apreciar que esta condición de conocer los patrones musicales mapuche se ha visto afectada en los últimos tiempos quizá por la penetración de otros valores estéticos y el desuso de este lenguaje musical. Sin embargo, y dada la necesidad de la práctica social y religiosas, estos sonidos deben estar presentes en la ceremonia a pesar de que la persona no se sepa tocar de manera óptima.

A partir de los relatos anteriores resulta evidente la importancia de conocer los códigos musicales culturales para la inserción de una persona en las situaciones socioculturales mapuche. Aspecto necesario destacar a la hora del arribo de esta música en contexto escolar por la importancia que tiene conocer estos códigos musicales para poder señalar si lo que se enseña o realiza es o no música mapuche.

### **7.3.1. El ayekafe en el contexto de la ceremonia religiosa**

Otra característica relevante que debe tener un músico mapuche en contexto comunitario, y en especial en contextos ceremoniales religiosos, es que la persona debe tener conocimiento del orden en que se desarrolla el rito y la función que se cumple dentro del ceremonial, por lo cual debe compartir y conocer, en alguna medida, el sistema de creencia mapuche. Este aspecto mencionado genera una buena imagen y aceptación social del ayekafe en la práctica religiosa

está dado por la permanencia y disposición en la ceremonia o mientras ésta dure. En el caso de un trutrukafufe puede ser determinante ya que de esto depende la aceptación social o ritual de su práctica.

Entonces, el maestro de la trutruka tiene que permanecer hasta que terminan los purrufe, y ahí puede entrar otro, cuando entran otro purrufe, porque uno solo no puede estar to'ó el día ahí poh". "Entonces [el trutrukafufe] toca un ratito y después sale, se aburrió se fue pa' la rama poh, que`o hasta ahí noma poh, pero nunca no sé, no se lleva, hasta que termine [tiene que ser]. (José Meliñir)

No es bien visto que un ayekafe abandone o se desligue de su responsabilidad en las ceremonias, y esto es especialmente relevante en contextos de sanación. En un machitun, y dependiendo del grado de complejidad de la sanación, es común que a los concurrentes a la ceremonia se les restrinja la posibilidad de irse del lugar hasta que amanezca, esta normativa afecta a los ayekafe de igual manera. Esto porque en la ceremonia se lucha con energías negativas que pueden afectar a las personas si abandonan el lugar, ya que es en la noche cuando se combate con dichas fuerzas y es el día el contexto natural para su equilibrio o disminución de su efecto. Ligado a este aspecto, aparece un tema relevante en la condición de un ayekafe que es el mantener una conducta ritual previa a las ceremonias donde este interviene. Esto se manifiesta a través de la oración o llellipun que debe realizar antes de salir de su hogar, pidiendo a las fuerzas y energías superiores que le proteja y que le de todo lo necesario para realizar la labor a la cual está convocado.

Esta actitud además se manifiesta en tener ciertas condiciones físicas y de práctica musical acorde a su rol social y que le permitan permanecer durante el rito, siendo una característica muy necesaria y reconocida culturalmente para que se señale a la persona como ayekafe.

Pa` ser trutrukero o sea que más principal de la salud viene uno y el pulmón, porque hay que tener buen pulmón para poder sonar la trutruka, y mucho no saben tocar ni el ritmo, por eso uno con su memoria también tiene su experiencia como tocar la trutruka. (Nemesio Ñanco)

Por otro lado, el mundo sonoro mapuche está muy ligado a la práctica de la machi y su instrumento. Gran parte de las acciones musicales están determinadas por este vínculo entre ayekafe y machi, donde el principal guía de la interpretación musical es el kultrun y los patrones rítmicos que en este se ejecutan. Dentro de las personas que acompañan a la/el machi en su



práctica ritual destaca tres instrumentistas: Püfůlkatufe, Cornetero, y trutrukafufe.

Los trutrukero casi siempre se ven acompañando a la machi o en un ngillatun siempre tienen que estar cercano a un machi, hasta en el palin siempre tiene que estar cercano a un machi. (Cesar Caman)

Por eso es que hoy día puedes encontrar en algunos lugares..., machi con sus trutrukafufe...por eso hay toque muy singular muy fino que tienen que ver con otro elemento, el corte la forma de tocar el mapuche con la machi, es muy bonita la relación de esas dos entidades, la machi y el trutrukafufe. (Cesar Caman)

Lo que aquí señala el peñi Cesar Caman, lo pude observar directamente en las distintas ceremonias religiosas y de sanación presenciadas. Los distintos ayekafe están integrados a la práctica musical de la machi en especial aquellos que formaban parte de su comitiva<sup>65</sup>. Esta relación está determinada por el rol que cumple dentro las prácticas sociales y religiosas afectando a la interpretación musical. El peñi Antonio Purran así se refiere sobre el mismo punto:

Si uno toca bien la trutruka y ella su instrumento [el/la machi], con el toque de la trutruka y el kultrun, ella se inspira mucho más rápido para Ngenechen, mucho mejor se inspira, entonces ese es el sentido que tiene acompañar a una machi del trutrukero. (Antonio Purran)

Sumado a lo anterior, la Machi Juanita Marín me contó que en muchas ocasiones la acompañaba su trutrukafufe, el Peñi Antonio Nahuelfil, a diferentes actividades donde ella era solicitada. La relación entre ayekafe y la práctica del/la machi la pude observar en las ceremonias donde el machi Víctor Caniullan dirigía la rogativa o sanación. Este llegaba especialmente con los püfůlkatufe y un cornetero especialmente traídos de su comunidad, siendo una condición para que el machi pudiera realizar su trabajo. En otros casos si el machi no llega con su comitiva, los ayekafe que pudieran estar presentes deben seguir la ejecución musical y el desarrollo ritual que éste/a realiza de igual forma. Así lo refiere el Peñi Antonio Purran en relación a que el ayekafe se adecue al contexto ritual: “Depende también cómo la gente hacen una dinámica de la oración, entonces si veo una forma diferente, que es para el mismo Dios, uno también puede cambiar el

---

<sup>65</sup> En cada ngillatun al cual asistí y donde dirigía la/el machi la rogativa, puede apreciar esta misma comitiva que incluía en la mayor de las veces: Püfůlkatufe, trutrukafufe y cornetero.

sonido" (Antonio Purran).

No obstante, las diferentes personas que realizan la práctica musical en contextos ceremoniales y que no conforman parte de la comitiva del machi o no están designados especialmente para la ejecución de un instrumento musical, pueden tocar en lo que se llama "purrún" donde participa toda la gente danzando. Allí es común observar personas, exclusivamente hombres, que tocan diversos instrumentos, de forma individual o colectiva, donde cada uno a una pulsación determinada por el paso del purrún o por los kultrun que están más próximos, generan una textura musical multifónica, de una densidad sonora muy rica y particular.

Es así que adaptarse a la ritualidad y al contexto en su conjunto también es una condición necesaria en el ayekafe. Esta adaptabilidad al parecer es un principio que trasciende al ámbito específicamente musical, pues es una actitud que se relaciona con el respeto, así como con la competencia cultural, muy arraigada en la persona mapuche, del diálogo con la realidad social y cultural con la cual convive a diario.

Se desprende de lo anterior que en relación a la actitud que debe tener el ayekafe está marcada principalmente por una actitud sobria de respeto hacia el rito mismo y una constante atención al desarrollo de la ceremonia. Esto a diferencia de los contextos sociales o de convivencia cotidiana, donde el ayekafe debe ser más bien alegre y "chispiante" como me señaló el peñi Antonio Purran, recordando a los distintos músicos que él ha conocido. Esta actitud de respeto y disposición en la ritualidad es muy valorada en la cultura mapuche, pues el ayekafe es un ayudante en la labor ritual y su actuar puede determinar la óptima realización del rito. En este sentido, muchas de las personas señalaban que el ayekafe debe tener un comportamiento adecuado para la ocasión y no descuidarse en su comportamiento antes, durante y después de una rogativa, pues esto va en desmedro de su reconocimiento y valoración social.

### **7.3.2. El ayekafe y su origen étnico**

Como en muchas culturas musicales, en la cultura mapuche existen ciertas normativas o condiciones vinculadas a la práctica musical. El primer aspecto se relaciona con el origen étnico de la persona. Esto puede estar determinado por diversos factores, pero lo que puedo señalar es que en general la persona no mapuche no puede realizar una práctica musical en ceremonias

religiosas principalmente por desconocimiento o porque no corresponde a sus referentes socioculturales, esto a menos que tenga una relación directa o familiar con la cultura mapuche. La mayoría de las personas que pude identificar como ayekafe son mapuche o son personas muy relacionadas con la filosofía de vida mapuche y reconocidos por las comunidades mapuche para cumplir este rol. Así lo señalan el Peñi Antonio Purran y la machi Juanita Marín frente a la pregunta si él conoce a alguna persona no mapuche que realice interpretaciones musicales según el ideal sonoro mapuche:

Realmente, no he escuchado yo. Si me ha tocado mucho hermano winka que trata de tocar bien, trata de tocar bien, pero, realmente si existe tal persona, no. (Antonio Purran)

Tiene que ser un mapuche, mapuche, y que sepa tocar bien también, [un winka] no, [porque] acá por lo menos nunca se ha permitió los winka de entrar a los toques y en la rogativa [nguillatun] tampoco. (Machi Juanita Marín)

Estos dos relatos refuerzan la idea de quién puede tocar y aprender a tocar trutruka, al parecer siempre debe ser un mapuche, ya que una persona que no tenga este origen no cuenta con las características y motivaciones necesarias para su ejecución. Todo lo anterior me lleva a suponer que el refuerzo étnico, en parte está en el mismo objeto sonoro, esto por su carga etnicitaria que se le ha adjudicado, identificándose al objeto sonoro con su origen cultural.

No obstante, y según lo señalado por la misma Machi Juanita Marín, deseo matizar un aspecto. Ella me señaló que, en ocasiones, aunque la persona no sea mapuche puede ser aceptada en la comunidad o lof, sobre todo cuando se relaciona con alguna familia producto de un enlace matrimonial, en ese caso es considerado como perteneciente al lugar. El reconocimiento y validación de su práctica ceremonial está dado por el vínculo familiar, así como la interiorización de los códigos culturales mapuche a partir de este vínculo, más que por su origen cultural. Esto conlleva a una posible práctica musical, aunque al parecer con una dimensión distinta, ya que quizás no tendrá las competencias de acompañar un machi, si no ha pasado por un aprendizaje músico-cultural previo.

### **7.3.3. Ayekafe y Mapudungun**

Otro aspecto fundamental es que la persona sepa el idioma mapuche o mapudungun. La razón

sería que en las ceremonias religiosas y de sanación se habla solamente mapudungun y se restringe el uso del castellano a niveles mínimos, haciéndose necesario que la persona tenga ciertas competencias lingüísticas para que pueda ser un partícipe activo, en especial en ceremonias como el Machitun donde la interacción es muy necesaria. El peñi Nemesio Ñanco afirmó este hecho:

Si poh principalmente, principalmente para poder sacar esa música, para poderlo hacerlo sonar, eee puro mapuche habla idioma mapuche, trutruka siempre dice trutrukaton eluain Feichi purrun entulelu en to'ó dicen el trutrukero. (Nemesio Ñanco)

Es necesario señalar que no solamente en ámbitos religiosos es importante el saber el idioma mapuche, sino que también en los ámbitos sociales y de convivencia cotidiana. En esto puso especial énfasis el peñi Cornelio Painemilla del sector de puerto Saavedra, señalando la importancia que tenía que las personas que escuchaban sus cantos sepan el mapudungun, porque la historia de los ùlkantun que él realiza son narraciones llenas de anécdotas, unas alegres y otras tristes, y para poder apreciarlas de mejor forma era fundamental entender el idioma. Resalto esto, porque la realidad lingüística del mapudungun en la región de la Araucanía es de un relativo desuso a nivel cotidiano y la práctica del idioma está circunscrito a personas adultas y ancianas en las comunidades rurales preferentemente, no existiendo un uso frecuente en sectores urbanos. La relación ayekafe e idioma resulta fundamental tanto para la práctica misma de la música en contextos ceremoniales como para la comunicación e interacción social en situaciones de convivencia social.

#### **7.3.4. Ayekafe y Género**

Otro punto a destacar con respecto a la construcción social y cultural del ayekafe en la cultura mapuche está relacionado con el tema del género. La cultura mapuche basa su concepción del mundo en la dualidad y complementariedad, donde juega un rol importante lo masculino y femenino en muchos ámbitos del sistema de creencias. Esta visión del mundo afecta directamente en la práctica musical pues el sistema musical en su conjunto está organizado en parte en relación a esta dualidad de lo masculino femenino. No obstante, pude apreciar diversas posturas al respecto:

Hay música para mujeres que es el trompe, es esencial para la música mapuche el trompe, el

kultrun, el tamboreo del kultrun también hay mujeres eee, hay músicas que tiene más fuerza, sería la trutruka, la püfülka otros instrumentos de viento de fuerza se deja siempre al hombre, la música más liviana también participa la mujer. (Antonio Purran)

Concordando con lo anterior el peñi Antonio Nahuelfil también señala que la mujer no puede tocar trutruka por razones físicas.

No pueden tocar porque no tienen la fuerza, no le da, porque a esta [trutruka] le han hecho empeño las mujeres, pero no, ni la hacen sonar siquiera, ni una cosa (se ríe), no son capa [capaz]... la mujer nunca la he visto yo, el que le gusta a las mujeres es el cascabel el wada que le llaman, eso tocan, también pueden tocar el kultrun igual. (Antonio Nahuelfil)

El peñi Nemesio Ñanco añade un elemento relacionado con el aspecto sonoro rítmico como impedimento para la práctica de la trutruka, ya que no es una práctica cultural femenina habitual:

Hay mujere que tocan también, yo he visto mujere que tocan [pero] el toque ma o meno no ma llegaba, pero hacía sonar si poh, porque no llevan el ritmo poh, porque un toque no ma un par de toque después, ahí veces cuando no lleva el ritmo, ma rápido que nadie no puede bailar. (Nemesio Ñanco)

Matizando el relato anterior donde la mujer no podría tocar por razones físicas o de imagen y práctica sociocultural, la visión del peñi Eloy Cayuqueo discrepa y señala en relación a la interpretación de la trutruka por parte de la mujer:

Alguno tocan poh, también tocan igual, porque ponen de la naturaleza, voz del mapuche noma, no hay problema, igual tiene que tocar, alguno saben tocar mejor que hombre poh, yo tengo una cuña aquí, esa tamien toca trutruka. (Eloy Cayuqueo)

En relación al canto, existe una práctica musical asociada específicamente a la mujer en contextos del ngillatun que es el canto del tayül y del kümpeñ. Esto denota la complementariedad de funciones que existen en relación al género en la música mapuche. Así también existen cantos que se realizan indistintamente el género que se tenga. En el caso del canto de las/los machi estos interpretan los pillantun o machi ül determinado por su rol socio

religioso no así por su género. En el caso de los ùlkantufe estos pueden ser indistintamente hombre o mujer, lo que puede cambiar son las temáticas que realizan en las situaciones sociales cotidianas o de convivencia social.

Por otro lado, el machi Víctor Caniullan nos entrega una visión más relacionada con en el sistema de creencias mapuche, remarcando el rol que cumple hombres y mujeres dentro de la práctica social y sonora:

Si tu lo llevas al plano de la ceremonia, la mujer si o si tiene una participación, tanto la mujer como el hombre tienen una participación definida... las mujeres están por ejemplo para tocar otro tipo de instrumento como el kultrun, como el trompe, ya, que provoque un sonido una resonancia, un poco más, no sé si decirle femenina, pero tiene que producir esa resonancia, por dos razones: cuando uno habla de los seres que están sobre el hombre, está definido el tema femenino y el tema masculino, está el fùsha está la kushe, está la ùlcha, está el weche, finalmente para que exista un equilibrio en eso, para que realmente estos seres, que están sobre y son rangiñelwe y producen las relaciones de intermediario también dentren en equilibrio entre sí, los sonidos la resonancias de los sonidos deben también en este espacio estar en equilibrio (Machi Víctor Caniullan)

En este caso señala que desde la visión mapuche existen sonoridades vinculadas a lo masculino y femenino y que ambos deben estar presentes en la ritualidad mapuche, estableciéndose así que la participación está determinada culturalmente para ambos géneros. Según las palabras del Machi Víctor Caniullan esto responde a la necesidad de establecer un equilibrio con las fuerzas que gobiernan la naturaleza, ya que están en esa doble dimensión complementaria.

Lo que nos sugieren estos relatos es que, desde un punto de vista actual, puede ser bien visto que una mujer pueda tocar cierto tipo de instrumentos como la trutruka (machi Juanita Marín y don Eloy Cayuqueo), pero que no corresponde a una práctica tradicional establecida desde la cosmovisión mapuche (Machi Víctor Caniullan). Es decir, las razones por las cuales puede o no tocar una mujer o un hombre instrumento responde a dos cuestiones: i) procesos de transformación o resignificación cultural en la actualidad y ii) elementos del "ethos" cultural mapuche relacionados al sistema de creencias religioso tradicional.

Por otra parte, se podría establecer, esto a través de la observación y de ceremonias y de los relatos recogidos en esta investigación, una posible distribución o clasificación de los

instrumentos musicales mapuche o ayekawe, así como los cantos según el género, esto recordando que más que una división sexista puede corresponder a una distribución según la concepción mapuche.

- Instrumentos masculinos: Püfülka, trutruka, kull kull, acordeón, corneta
- Instrumentos femeninos: Kultrun, trompe, kaskawilla, wada.
- Instrumentos masculino y femenino o que se comparten según género: Kultrun, trompe, kaskawilla (en el caso del choike, el hombre lo utiliza como parte de su vestimenta en la danza)
- Cantos femeninos: tayül, kümpeñ.
- Cantos asociados al machi sea hombre o Mujer: Pillantun, Machi ül.
- Cantos masculino y femenino que se comparten según el género: Ülkantun

Esta distribución no es rígida, pues se observó y grabó un toque de trompe al peñi José Meliñir en Quinquen y es común que los varones toquen este instrumento para "Romancear". También se observó a niñas tratando de tocar la trutruka en el ngillatun de Hueñaco Millao, sin mayores sanciones sociales por ello, inclusive en muchos casos eso es muy valorado. Al parecer la normativa del género en la música en cultura mapuche está más circunscrita a las situaciones religiosas y responde a la cosmovisión o filosofía de vida mapuche.

## **8. El corpus musical mapuche**

En este capítulo se abordan aspectos del patrimonio musical mapuche y que dicen relación específicamente con la música. Antes de abordar directamente los diferentes apartados del capítulo desarrollo aspectos generales sobre la música, así como algunos términos que definen o caracterizan la música como sistema musical particular.

La música mapuche se caracteriza por la integración del sonido y la música en la vida espiritual, natural y social en su conjunto. El habla, el canto, el sonido de los instrumentos, los sonidos del entorno natural y la danza, conforman este gran complejo (Pérez de Arce, 2007). Las ideas que sobre la música mapuche existen suelen ser variadas y estas están determinadas por la propia diversidad del corpus musical, los usos y funciones que esta cumple, los territorios y las comunidades mapuche donde están insertas las músicas y los cultores como hacedores y portadores de este patrimonio musical.

La heterogeneidad musical encontrada la he resuelto con la aplicación de un criterio específico que me permite desarrollar este apartado. Como ya mencioné en los contextos culturales donde está presente la música, identifiqué ámbitos o situaciones generales en que se realiza la práctica sonora mapuche. Por un lado, está la música en situaciones de ceremonias religiosas y de sanación, con un carácter más espiritual, de oración, petición, agradecimiento, de equilibrio y lucha con las fuerzas que afectan a las personas. Por otro lado, están las músicas de situaciones cotidianas y sociales de carácter más coloquial, de emociones humanas, apegada a las necesidades y vivencias del día a día. La idea articuladora que utilicé es que existen músicas que permiten la comunicación de la persona tanto con el mundo social, de las vivencias personales y cotidianas, como con el mundo natural y espiritual que rodea a dicha persona. Al señalar esto me he basado a partir de la conversación con el machi Víctor Caniullan:

[la música en las ceremonias] comunica un mensaje, pero un mensaje no tiene que ver, no tiene mucha... es un mensaje un poco más del plano relación hombre- naturaleza, en un plano más espiritual, en cambio el ayekafe se da en distin[to], se da en todos los planos más humano, también en un plano muy ritual, en un plano muy social y también en un plano de compartir. (Machi Víctor Caniullan)

Y así lo señala también el peñi Desiderio Catriquir, ya que para él la música va situándose en diferentes situaciones, " cuando la música está en el ceremonial religioso, cuando la música está en la mano de la salud de la sanación del machi, cuando la música está en la vida social". En cada una de estas situaciones la música es distinta, ya que, tomando las ideas del peñi, en el ceremonial religioso se requiere una actitud más sumisa, en la sanación una más desafiantes para enfrentar las fuerzas negativas que provocan la enfermedad y en los contextos sociales, como por ejemplo en la convivencia en el hogar, " la intencionalidad va a ser hacer reír al otro y en ese caso la música puede recoger muchos elementos de la naturaleza, se pueden repetir sonidos de las aves, sonidos de los animales, voces de los bosques". (Desiderio Catriquir)

El carácter de la música en una u otra situación no está circunscrito, excluyentemente, a un ámbito u otro. Es decir, en el ámbito social o cotidiano puede darse una música con un hondo sentido religioso o en una ceremonia religiosa puede haber momentos o situaciones de carácter más social, que crean un ambiente grato de compartir entre las personas. Por ejemplo, en un funeral o Eluwün claramente predomina un ambiente de tristeza, pero también puede existir momentos de alegría, donde se rememoran anécdotas y donde es posible el ambiente grato e



incluso se pueden hacer cantos que a la persona fallecida le agradaban. Esto lo pude comprobar personalmente en una ocasión que tuve que asistir a una ceremonia de funeral de una machi en la comunidad de mi familia paterna. En esa ocasión existió un momento de profundo respeto y recogimiento cuando se realizó un canto de estilo amullpüllün a la fallecida, pero luego de eso la gente asistente que rodeaba el ataúd, conversaba, incluso se permitieron contar anécdotas divertidas en el transcurso de la noche. Así mismo en una situación social de compartir entre amigos o familiares puede entonarse un canto que evoque un carácter y contenido más ligado al mundo espiritual.

Por lo anterior, para obtener una imagen general de la música en la cultura mapuche, y partir de la voz de las personas, se abordan principalmente en tres grandes aspectos: **la música que se canta, la música que se toca y la música que se danza.**

### **8.1. La música que se canta**

La cultura Mapuche cuenta con un sistema de comunicación propio, basado en el mapudungun o idioma mapuche, que está articulado a su particular visión del mundo. Desarrolló una serie de recursos discursivos que le permiten comunicarse con las personas, naturaleza y seres espirituales que le rodean, siendo la oralidad la principal forma de comunicación, reproducción y transmisión de la cultura.

La palabra, su contenido y expresividad tienen una especial relevancia e importancia, pues transmite los conocimientos, saberes y valores que la cultura desea transmitir. Sirve para comunicar y explicar una visión de mundo propia y particular, estando cargada de profundos sentidos y significados, muchas veces difícil de traducir al castellano. Como señala Don Rosendo Huisca, la palabra y la conversación, en definitiva, la transmisión del conocimiento oral resulta fundamental, "porque si se junta la gente y no conversa no hay desarrollo del conocimiento". La conversación, en este sentido, no es solo el intercambio de frases, como uno lo realiza cotidianamente, si no que son verdaderos discursos que pueden durar varios minutos hasta el turno de la otra persona, donde la entonación del habla cambia. Adquiere especial importancia el contexto y situación donde es utilizada la palabra y muchas veces es en la misma situación donde se puede percibir su real y profundo sentido. Esto último afecta y se relaciona de igual forma al canto y la música en su conjunto, ya que tiene las mismas características de un gran

discurso, pero por medio de los sonidos cargados de sentido y funcionalidad.

Esta oralidad se ha visto afectada este último tiempo por el descenso del uso del idioma mapuche, producto de la violenta implantación del castellano a través de las escuelas y el sistema social, cultural y político chileno, no obstante, el kimün - conocimiento mapuche- sigue siendo transmitido oralmente en las comunidades y familias. Otro factor que ha afectado a este tipo de oralidad mapuche, son los cambios significativos en el sistema de vida mapuche los cuales se han visto influenciados con nuevas formas de comunicación en la lógica de la cultura moderna occidental.

En el trabajo de campo realizado pude apreciar en reiteradas ocasiones la importancia de la "musicalidad hablada" o si se quiere la importancia de la "oratoria cantada" en las actividades formales mapuche, y que puedo diferenciar claramente de la entonación común del habla. A que me refiero con esto. En el caso de los (as) machi, en su conversación cotidiana, puedo identificar una entonación "normal" en el habla, pero cuando realizan la rogativa o llellipun me es notorio el cambio de intensidad y entonación, siendo esta más rica y variada muy próxima al canto. Esta característica de igual forma la he observado en las personas que realizan rogativas en el ngillatun o kamarrikun. Así sucede también cuando las personas realizan un saludo protocolar o llamado pentukun, cambiando su entonación, acercándose mucho a lo que nosotros identificamos como canto.

## **8.2. Formas discursivas donde se sitúa el canto mapuche**

Para situar el canto en el entramado sonoro de la comunicación oral mapuche, es necesario mostrar un panorama general de las formas discursivas que esta cultura presenta en relación a lo explicado en el párrafo anterior. Es así que identifiqué tres manifestaciones sonoras de la voz bastante discretas: la voz hablada, la voz con intención cantada y la voz cantada.

Denomino voz hablada a las formas de comunicación oral las cuales utilizan un tipo de entonación normal sin grandes inflexiones tonales y que permiten la comunicación cotidiana entre las personas de un lof y la familia. Por otro lado, llamo Voz con intención cantada a aquella forma de comunicación oral en la cual evidentemente se escucha un tipo de inflexión tonal en el habla acercándola al canto, pero no siendo canto en estricto rigor. Este tipo de voz con intención

cantada la identificó principalmente en los llellipun u oraciones en el ámbito ceremonial y en muchos discursos y saludos protocolares, por ejemplo, el pentukun. Por último, la voz cantada hace alusión a lo que nosotros podemos entender como canto desde el punto de vista de la música, forma de comunicación oral mapuche que cuenta con una mayor elaboración rítmico-melódica mostrando patrones musicales identificables como canto mapuche.

Con respecto a la voz hablada puedo situar la conversación normal entre las personas tanto en idioma mapuche como en castellano. Así también se encuentran los discursos propiamente mapuche, entre los que he considerado los siguientes:

- Nütram, relato o conversación cotidiana
- Ngülam, consejo o enseñanza
- Piam, tipo de relato sobre una historia pasada que es tomada como verdadera, aunque no se vivió.
- Pewma, conversación que versa sobre los sueños;
- Weupitun, discurso o conversaciones de contenido social, histórico o religioso donde se desarrolla mucho conocimiento;
- Epew, se traduce como cuento pueden incorporar voz hablada como onomatopeyas;
- Konew, tipo de adivinanza.

En relación a los discursos de voz hablada con intención cantada como la he llamado, he considerado:

- Pentukun, tipo de saludo protocolar.
- Kollagtun, discurso o conversaciones que se realiza en situaciones ceremoniales desarrollan contenido social, histórico o religioso.
- Llellipun o ngillatu, oración de carácter religioso donde se desarrolla la mayor parte del conocimiento espiritual y cosmovisional mapuche.

En relación a la voz cantada puedo situar, por ejemplo, los siguientes tipos de cantos:

- El ül o ülkantun, cantos mapuches de carácter o situación más bien social.
- Tayül, kümpeñ, cantos de carácter religioso dentro del ngillatun o kamarrikun.
- Pillantun, cantos de machi de connotación espiritual.
- Amüll Püllü, cantos de carácter funerario.

Tipo de sonoridad de la Voz	Ejemplo de estilo oral o discursivo mapuche.
Hablada	Nütram. Conversación cotidiana. Comunicación entre personas. Ngülam: Conversación que aconseja. Comunicación entre personas.
Con intención Cantada	Llellipun o ngillatu. Tipo de oración religiosa. Comunicación con los seres espirituales y fuerzas de la naturaleza.
Cantada	Ül/ ülkantun, Tayül/Kümpen, Pillantun, Amüll Püllün. Machi ül. Tipos de Cantos en ámbitos cotidianos y religiosos y de sanación. Comunicación con las personas y dimensiones espirituales, antepasados y fuerzas de la naturaleza.

Fuente: Elaboración Propia

**Tabla 9. Sonoridad de la voz y ejemplos de estilo oral o discursivo.**

Esta clasificación es más bien de carácter demostrativo y cumple la función de situar el canto dentro del entramado de la oralidad mapuche. Es así que no pretende ser general ni de carácter excluyente, pues en la realidad cada uno de estos estilos de oralidad pueden verse mezclados e incluso situados en otro espectro sonoro, pues, por ejemplo, un ülkantun puede ser un ngülam a la vez, o también puede tener un profundo carácter religioso. O en un contexto de un epew o cuento - historia, puede realizarse sucesivamente un ülkantun. La complejidad de algunos de estos discursos o estilos orales pueden mezclarse contenidos, pero lo importante que estos están adscritos a situaciones sociales y religiosas muy determinadas. En definitiva, lo que pretendo es exponer un panorama que, por un lado, muestre la variedad de estilos y discursos orales y sus características sonoras, así como el intentar situar lo que podemos denominar como canto en esta investigación.

### **8.3. Agrupación y clasificación de los cantos**

En este estudio los cantos fueron escuchados en el contexto social, familiar y otros en contextos de ceremonia. Otros fueron referenciados por los cultores, aunque no escuchados en situación social. Así también de algunos cantos no obtuve su nombre específico, sino que solamente los vi utilizar por algunos de los cultores, esto no fue posible ya que el contexto donde los escuché eran de especial significancia cultural y tienen algún tipo de restricciones de ser dados a conocer a otras personas que no cumplan ese rol o no tengan una especial consideración por parte de los

cultores, es el caso del canto de machi.

Es posible distinguir distintos tipos de cantos vinculados a situaciones y contextos determinados. Existen cantos que acompañan actividades recreativas, de amor, históricos, cantos de Machi, para aconsejar, para rogar o pedir, entre otros. Una propuesta de clasificación recogida en las conversaciones es la que nos entrega el peñi Roberto Epul, el cual señala los diferentes tipos de canto que él conoce:

- a) Cantos como ayekan, es decir alegrar el momento, la situación.
- b) Cantos para enamorar, aunque lo señala como algo que se hacía antiguamente y no en la actualidad.
- c) Cantos a las personas mayores que es de mucho respeto.
- d) Cantos que se le canta a la persona que ha fallecido o Amullpüllün, en el cual se canta la vida de la persona fallecida.
- e) Cantos que se realiza cuando se terminan las ruka o casa Mapuche, este lo realizaba el dueño para agradecer a toda la gente que participo en la construcción y Elchen o Chawngenechen, que en español se traduce como Dios.

En relación a esto he observado que en la revisión de algunas fuentes bibliográficas se incluyen los cantos de las ceremonias religiosas cuando se ha querido describir en forma general el canto mapuche. Sin embargo, a mi parecer se corre el riesgo de perder su caracterización específica y singular en cada tipo de música. Esto se condice con lo recogido en el trabajo de campo, donde se ponía especial énfasis en la separación entre los cantos de las ceremonias religiosas y sanación y el de las vivencias o mas sociales. Es así como lo señala el Machi Víctor Caniullan: “Hacer diferencias entre lo religioso y lo social en música, entre ülkantun y ül, entre ayekan y lo más propio de ciertas personalidades como el- La Machi”. (Machi Víctor Caniullan).

También se refuerza con la idea de que el ülkantun es relacionado con la idea de Ayekan, y como ya se señaló esta palabra significa alegrar, divertir, y el ülkantufe es indicado como ayekafe, por lo que este tipo de canto es mas secular, y está más relacionado a la interacción social de las personas. A diferencia que el canto en las ceremonias religiosas es referido como Tayül o Tayül, donde el objetivo es más bien de vinculación con el mundo espiritual. A mi parecer esta necesidad de separación tiene dos razones:

-Por un lado, es enfatizar el carácter religioso colectivo y de vinculación con los aspectos más espirituales del mundo mapuche a través del Tayül a diferencia que el ùlkantun es de carácter más personal y tiene una función de relacionar a la persona con su entorno social y natural más próximo.

-Por otro lado, la sacralización de un tipo de canto que responde a la necesidad de mantener el componente religioso y cosmovisional de la sociedad mapuche resguardada a los diferentes embates de la cultura dominante.

Sin desmedro de lo anterior, y a partir de las conversaciones con los cultores, creo necesario mantener con ciertas precauciones la separación del canto en ámbitos cotidianos, vivenciales y personal, de las manifestaciones religiosas colectivas. Las precauciones advertidas son que en muchos casos el canto religioso igualmente puede ser utilizado en contextos denominados como cotidianos o de carácter más social, ejemplo de ello en el Palin, el rukan o un trawun, las cuales pueden que no sean específicamente ceremonias religiosas y donde se pueden realizar cantos y danzas destinadas al Ngillatun. Lo que intento destacar es que, a mi entender, los límites no son tan estrictos y dependen de cada sector o dinámicas sociales establecidas.

La opción aquí es considerar a los cantos cotidianos y de vivenciales personales como ùlkantun, y en relación a los siguientes aspectos, y basado en la conversación con el Peñi Roberto Epul y otros cultores:

- a) Cantos relacionados a las competencias, juego y deporte. Ùlkantun de palin (Antonio Purran) y Awar Kuzen (Sergio Carihuentro).
- b) Cantos que se relaciona con las labores de trabajo y subsistencia propias de la vida de los mapuche. Ùlkantun de la cosecha del trigo ùlkantun en el rukan o construcción de casa. (Antonio Purran) (Roberto Epul)
- c) Cantos relacionados al ámbito recreativo, ya sea este en el hogar o en las reuniones públicas. Ùlkantun como Ayekan (Roberto Epul)
- d) Cantos para expresar afecto al prójimo, a un familiar, a un amigo, o de relaciones amorosas entre parejas. (Antonio Purran) (Cornelio Painemilla) (Clementina Nekulfilo)
- e) Cantos en donde se expresa fundamentalmente el modo de vida que el mismo hombre lleva en la tierra en donde vive. (Cornelio Painemilla)
- f) Cantos que sirve para dar consejos a las futuras generaciones. (Antonio Purran)
- g) Cantos donde se recuerdan hechos históricos o vivencias de generaciones anteriores. (Cornelio Painemilla) (Nemesio Ñanco)

#### h) Cantos de respeto a las personas adultas. (Roberto Epul)

Muchos de estos cantos adquieren denominaciones según la diversidad territorialidad Mapuche, por lo cual aquí me excludo de denominarlos en Mapudungun. Este debe ser adecuado o contextualizado a las diferentes comunidades para mantener el aspecto específico de cada uno de los cantos a los cuales se tiene acceso, ya que muchos de ellos se deben al contexto y el contenido que quieren transmitir. Como se observa excludo de este ámbito aquellos cantos que se encuentran en el marco de las creencias religiosas o de sanación, porque para el fin de este apartado y por lo recogido en el trabajo de campo, es necesario poder describir los cantos de las ceremonias en un punto distinto.

Los cantos en los contextos religiosos y de sanación se relacionan a los siguientes aspectos:

- Cantos que permiten la vinculación con las fuerzas del mundo natural y superior, entre ella los antepasados. (Machi Víctor Caniullan) (Clementina Nekulfilo)
- Cantos que buscan el diagnóstico sanación y el equilibrio de las personas. (Machi Víctor Caniullan) (Machi Juanita Marín)
- Cantos que ayudan al viaje de la persona ya fallecida. (Antonio Purran) (Roberto Epul)
- Cantos y artefactos sonoros vocales afañan o gritos rituales, que promueven el mantener la energía del ritual y que las oraciones pueden llegar a donde están dirigidas.

Por último, señalar que los textos orales de los cantos entregan un rico conocimiento sobre las formas de ver el mundo en la cultura mapuche. Estos reflejan las complejas interacciones que establece el discurso sonoro con el entramado social y religioso mapuche, así como los valores y sentimientos que esta cultura vive en su intimidad. Sin embargo, se debe considerar este apartado como parcial, pues llevaría un arduo trabajo poder dar cuenta de la riqueza, en tanto contenido cultural y simbólico, sobre los diversos tipos de cantos existentes.

#### **8.4. Ülkanun. El canto cotidiano y social**

Ülkanun es la acción de hacer ül en una situación social determinada, es decir cantar. En la mayoría de los casos, es canto solista sin acompañamiento instrumental. Esta denominación del canto mapuche se le da principalmente a aquel que realizan las personas y que expresan sentimientos de estas. Esto, aunque indistintamente se puede utilizar la denominación de ül o

ülkantun para referirse a la canción o las canciones como obra musical en general, pero los usos más comunes es que la palabra ülkantun este más relacionado con el canto en contextos no ceremoniales y la palabra ül hace referencia a los cantos y sus contenidos como a un nivel general, aunque pocas veces lo escuche referido a contextos exclusivamente de ceremonias religiosas.

En el trabajo de campo, el canto social cotidiano fue referido de diferentes maneras: ül, gül, ülkantu, elkantu, ülkantun, o romanceo. Todas estas formas, a mi entender, hacía alusión al canto en ámbitos sociales y cotidianos. Sin embargo, en ciertas ocasiones se utilizó también la denominación ül para hacer alusión al canto en términos generales. La palabra ül al parecer es bastante polisémica, pues su uso es situado en varios contextos. Puede hacer referencia a melodía con un texto, al canto en contextos cotidianos y a la idea del canto como concepto globalizador, o el sonido comunicativo que emiten la naturaleza.

En primera instancia el Ül pareciera que está constituido tanto por la melodía, con patrones rítmico melódicos de lógica mapuche, como con un texto de contenido específico que le adjudica su denominación. Estos dos elementos hacen que se pueda identificar un canto como ül, así es señalado por El Machi Víctor Cainulla: "Ül, claro, pero a lo mejor no como canto si no como eee, melodía de algo, por ejemplo, voy a hacer un ül, voy a hacer un ül püllü, o voy a hacer un ül machi".

El peñi Roberto Epul, al igual que el machi Víctor Caniullan, señaló que cada persona puede tener su propio ül o varios y los canta con diferentes textos según la ocasión y el contenido que quiera transmitir. Fue así que me dio dos ejemplos distintos de Gül, como él los llama. Cada uno de los ejemplos eran distintos en velocidad y rítmica, pero los sonidos en los cuales se basaba eran similares, aproximadamente si, re#, fa#, sol#, de afinación no temperada. En los ejemplos que él me señaló el contenido del canto era similar, pero cambiaba la melodía y principalmente su rítmica.

Así también el Peñi Rosendo Huisca menciona el ül como un sonido largo, melodía, al cual se le da un ritmo, "y que a medida que llega la inspiración sea reemplazado por lo que va a decir, la petición, el agradecimiento". Sin contradecir lo anterior puedo señalar que el ül no está circunscrito solamente a las personas, si no que además se afirma que todos los seres de la



naturaleza tienen ùl, o sea comunican algo.

Todos los pájaros cantan, todos los pájaros emiten o entregan sonido, los animales también cantan, porque, porque produce sonido cultural, y cada sonido tiene su forma de interpretar, nosotros podemos interpretar cada uno de los sonidos. (Víctor Caniullan)

Por lo anterior se puede deducir que el ùl es la comunicación a través del sonido y en el caso de las personas es emitido por la garganta, con gesto melódico y rítmico distinto a la voz hablada y esta idea también es adjudicada a las manifestaciones sonoras de los seres de la naturaleza. El mapuche conoce y sabe descifrar los sonidos del entorno, pues le comunican información relevante para la mantención de su sistema de vida. Según esto la idea de "música" se amplía a diversas manifestaciones sonoras del entorno social y natural, donde el mensaje que se transmite adquiere una especial importancia. Según lo anterior podemos entender que ùl es el sonido que comunica, tanto entre personas como con la naturaleza.

#### **8.4.1 El ùl acción expresar y comunicar**

Desde el punto de vista del mundo de las personas el ùl nace como una "inspiración interna", de su estado de ánimo, que se transforma en expresión sonora a partir de un sentimiento, emoción, idea, mensaje, reflexión y que pretende producir de igual forma sentimientos, emociones, ideas o pensamientos, a quien va dirigido. Está basado en la experiencia de la persona, en lo que vive a diario en su interacción social. La acción de expresar en forma de canto esa experiencia y conocimiento es el ùlkantun.

Si hablamos por ejemplo del ùl, el concepto ùl tiene que ver un poco con expresar lo que se escucha, lo que se ve y vivencia la persona y ùlkantun es la acción de expresar eso. (Sergio Carihuentro)

El objetivo que tiene la persona que realiza el canto en palabras de la Ñaña Clementina Nekulfilo es "alegrar el espíritu" de la otra (s) persona(s) a la cual está dirigido. En este contexto puedo interpretar lo señalado por la ñaña como intentar afectar, conmover o interpelar a través del canto. Estas ideas de "inspiración interna", "la vivencia personal" y de "alegrar el espíritu", es el "yo- ego" que se expresa hacia el otro receptor y que es interpelado en la acción. Se nos demuestra a través de esto el carácter profundo de comunicación que tiene el canto en la

sociedad mapuche. Para que este acto comunicativo sea efectivo requiere de una serie de condiciones en el contexto y predisposición de quien escucha, elementos que determinan que ese mensaje logre su objetivo.

Por otro lado, este acto comunicativo no solo está dirigido a las personas en su sentido corporeizado, si no también puede evocar la dimensión espiritual de este, ya que algunas denominaciones hacen referencia a esos ámbitos, por ejemplo, el Ül Püllü o mütrüm Püllü que es un tipo de canto que realizan los machi y está dirigido a la persona en tanto espíritu. Al parecer, desde este punto de vista, el canto está más centrado en la necesidad comunicativa de expresión -sentimiento y emoción- de la persona que realiza el ül, pues existen otro tipo de canto que se realiza en la situación de funeral de una persona fallecida, pero allí la función es despedir al Püllü o espíritu del fallecido, así como recordar su estar en la vida terrenal. Este tipo de ül fue referido por dos cultores, don Antonio Purran y don Nemesio Ñanco. En ambos casos el canto tenía un carácter de despedida del difunto, así como de acompañar a los dolientes, pero era un tipo de canto, que, según ellos, no es realizado, necesariamente, en el rito denominado amull püllü, ya que este tiene connotaciones más complejas de tipo espirituales y sociales.

Así como el canto puede estar dirigido a las personas o su dimensión espiritual también puede estar inspirado o dirigido a la naturaleza, el cosmos y al hombre en su relación con esta. Según la información recogida se le puede realizar un canto a todo lo que existe y rodea a la persona. Esto ayuda a mantener la relación comunicativa con las fuerzas y energías que sostienen la vida. Lo que quiero decir es que al parecer no existen temas exclusivos a lo religioso o lo social por separado, si no más bien es la situación la que determina el tipo de canto que se espera realizar. Así lo señala don Antonio Purran:

De acuerdo al espacio o al territorio donde uno pueda vivir, por el lado lafken se puede inspirarse lo que la naturaleza le está entregando, lo que el espacio y el ambiente, la gente de la cordillera, también puede tener otro diferente ülkantun por el espacio ambiente que vive, el mapuche le canta a la naturaleza peñi, el mapuche le puede cantar a ese tremendo mar. (Antonio Purran)

El canto o ül puede ser utilizado en diversas situaciones sociales y el contenido dependerá a quien va dirigido, el mensaje que se quiera transmitir y la situación específica donde se realiza. Por esta misma razón las temáticas pueden variar desde cantos alegres, divertidos, nostálgicos, de pena o que rememoran una historia antigua y importante en la vida de la persona, la

comunidad o la sociedad mapuche en general, entre otras temáticas.

Como una característica musical general del canto mapuche es su carácter improvisador o de creación en el transcurso de la interpretación, aunque pueden existir cantos aprendidos que pertenecen a la tradición pero que en cada interpretación pueden sufrir modificaciones. Es decir, el carácter improvisador del canto es el que más predomina. Esto está determinado tanto por el contexto, el mensaje, como la situación personal del que realiza el canto. El ùl al ser creado en y para ciertos contextos las personas lo señalan como complicado para su aprendizaje (Irma Huenulaf) y posterior interpretación. A pesar de ello existen los cantos que son heredados y recordados como parte del patrimonio oral en algunos sectores, pero tienen la salvedad que no necesariamente se cantan en forma exacta, aunque se mantiene el mensaje, contenido o historia que le caracteriza, y que al parecer resulta ser más importante que la melodía misma.

A modo de resumen y según los antecedentes señalados estoy en condiciones de apuntar algunas ideas generales sobre el canto mapuche y que pueden ayudar a su comprensión. El ùl es una característica de comunicación rítmico-melódica de las personas y que trasciende a los demás seres de la naturaleza. El ùlkantun es la acción de cantar específicamente de las personas en contextos no religiosos, por que como se verá más adelante, los cantos en contextos de ceremonias religiosas tienen otras denominaciones. Y el ùlkantufe es la persona que realiza este tipo de canto.

Solo con el fin de establecer algunas diferencias entre el canto social y el canto religioso, puedo mencionar que este último está caracterizado en general, por ser cantado de forma colectiva y con acompañamiento instrumental e incluso acompañando algunas danzas. Este es el caso de los cantos que se realizan en los tayùl de la danza denominada Choike Purrùn.

La excepción del canto social con acompañamiento instrumental y en el que se realiza canto solista o grupal y que puede ser tanto unísono como a dos voces, es aquel que se realiza en el sector de Osorno, específicamente en San Juan de la costa, más al sur de la región de la Araucanía. Las razones de la diferencia de este canto social no religioso se deben en parte a que las comunidades mapuche-williche de este sector han tenido un mayor contacto con las manifestaciones culturales de colonos y también chilenas. Lo que se mantiene en común es la diferencia manifiesta entre música de carácter social o ùlkantun con la música de uso religioso.

### **La procedencia de los ùlkantun**

Sobre las canciones o ùlkantun existen de dos tipos en relación de donde proviene su creación. Aquellas que son creadas por el ùlkantufe o cantor, de inspiración propia para un contexto determinado y aquellas canciones que son heredadas de la tradición oral. Esta característica del tipo de canciones las puede observar en relación al repertorio que realizan dos ùlkantufe consultados: Don Antonio Purran y don Cornelio Painemilla. Don Antonio Purran por su parte realizaba ùlkantun casi siempre inspirándose en la situación misma y creando el contenido del canto. En cambio, don Cornelio Painemilla tenía una gran cantidad de canciones que recordaba de familiares o de otras personas que él había conocido. Ambos ùlkantufe realizaban tanto cantos aprendidos por herencia como aquellos que eran creados en el momento, aunque cada uno acentuaba un tipo de repertorio más que otro.

Por otro lado, los ùlkantun pueden variar sus características musicales según los diferentes territorios de donde provengan. Es interesante que esas diferencias sean manifestadas por los cultores, lo que le da una identidad en relación al canto a cada sector del territorio mapuche. Lo que se puede entender es que ha existido una especie de intercambio intracultural en relación a los tipos de ùlkantun. Esto se ve reflejado en la experiencia de don Cornelio Painemilla el cual señala que mucho de los cantos que él sabe son de un sector lejano de su comunidad y que producto de una alianza matrimonial de un tío, llegaban comúnmente personas a visitar su hogar y allí escucho y aprendió muchas canciones que eran muy distintas a las de su lugar. En relación a esas diferencias así las señala:

JAVA: ¿qué diferencia hay entre las canciones de allá y las de acá?

CPH: porque va con distinto compa, como saltando, a alegre, ma vivo.

JAVA: esa es la diferencia con lo que se cantaba aquí antiguamente, con lo que se cantaba en el otro lugar.

CPH: claro, aquí no poh tenía otra melodía.

JAVA: ¿una canción de acá cual sería?

CPH: así como le dije, ña ñaiiii ñañaiiii (canta), entonce´ totalmente distinto, medio lastimoso claro, la mujere estaban afligía, cuando ya eran solterona, tanto que hablan de nosotros´ pero si encontramos´ al fin, es bonito, pero poco lastimoso, como si estuvieran llorando, pero la otra es ma` alegre, me voy a ir con mi caballo amarra`o mi mulato. (canta) "amutuanta, amutuanta, Bernadina Bernadina Romero inche anay"... como galopando, tal como la canción como galopando, (Canta) "tengo mi mulato amarra`o y eso era en un barco", porque ello´ venían en un

barco de Puerto Saavedra hasta Carahue y de ahí se iban pa' allá en eso año.

JAVA: lo cantó como andando, como en el mismo caballo

CPH: como andando, exactamente, otra melodía por eso nosotros cantamos distinto.

(Conversación con el peñi Cornelio Painemilla)

#### **8.4.2. Las situaciones sociales del ñlkantun y los tipos de ñlkantun recogidos**

Las situaciones sociales donde se realiza el canto mapuche que describo son de carácter más social. Entre las que más se recuerdan están los casamientos o Mafun, en la trilla del trigo, o los Mingacos en general, que es la colaboración en actividades agrícolas, en los rukan o construcción de una casa, en las labores domesticas, entre otras. Muchos de estos cantos fueron rememorados en las entrevistas, lo que denota que mucho de ellos no se realizan, pues la actividad social o ha desaparecido o se ha transformado. En muchos de los casos estos cantos tenían carácter de alegres de agradecimiento, al parecer estos cantos sociales de carácter alegre estaban más circunscrito en las actividades colectivas, no así los que se realizan en los hogares que tiene un carácter un poco mas introspectivo intimistas o nostálgicos sin excluir otras temáticas por supuesto. Don Antonio Purran, por ejemplo, menciona que existían ñlkantun en las situaciones de cosecha de trigo, esto se acompañaban con el movimiento del cuerpo, como una especie de Purrun o danza. Este tipo de canto servían para poder hacer más agradable y placentera la trilla. Este canto, aunque en gran parte ha desaparecido, aún se recuerda en sus aspectos de uso y función en la experiencia de muchos lugares. Don Antonio Purran incluso lo recuerda herencia sonora que su madre le cantaba:

Eso no lo enseñaban como canto, pero, así como van pisando el trigo el trigo sonaba entonces decía el trigo fiiifiii, fiiifiii, fiiifiii, fiiifiii, iban haciendo entonces iban moliendo el trigo no?, era una canto tan bonito, era si de eso canto espontaneo decía mi mama, bueno son cantos que yo recuerdo de mi mamá. (Antonio Purran)

Existían también ñlkantun que se realizaban en las labores domesticas, la ñaña Irma Huenulaf así lo menciona: "se cantaba sí, hacían ñlkantu, haciendo harina porque no hacían poca, poca harina, hacían harto, harta harina".

De los cantos de carácter social recogidos en el trabajo de campo señalaré los siguientes según el cultor y su denominación y fecha:

Cultor Interprete	Nombre del ùlkantun	Fecha de recogida
Antonio Purran	Ül Kachilla	28-04-2012
Antonio Purran	Ül Mütrum Paliwe	28-04-2012
Antonio Purran	Ül Püno Kachilla	28-04-2012
Antonio Purran	Ülkantun Chilkatufe	28-04-2012
Antonio Purran	Ülkantun de Amor	28-04-2012
Antonio Purran	Ülkantun Lafken	21-03-2012
Antonio Purran	Ülkantun Peñi	21-03-2012
Antonio Purran	Ülkantun Peñiyem	21-03-2012
Clementina Nekulfilo	Gül Rayen manzana	14-03-2012
Clementina Nekulfilo	Gül Tolteria	14-03-2012
Cornelio Painemilla	Ay Fotrü- Kushe Llalla	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Encelina	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Epu Mülecon	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Füta Ñialu- Juanita	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Juanita Llanquiray	27-04-2013
Cornelio Painemilla	Kiñe Chalin	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Kushe Kinturray	27-04-2013
Cornelio Painemilla	Lafkenche Ül	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Mira Ñuke	07-11-2012
Cornelio Painemilla	Muchacha Diablaza	07-11-2012
Cornelio Painemilla	Ñi Laftra Küre	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Pasanita anay	07-11-2012
Cornelio Painemilla	Que Lindo Gaucho	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Weñecito	22-03-2012
Cornelio Painemilla	Willo	22-03-2012
Nemesio Ñanco	Alo Alo Pillawun	24-04-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun	08-03-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun Chew maimai	20-03-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun Juanitayem	24-04-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun Compay Oviza	20-03-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun Nampulkafe	24-04-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun Palol Palol	24-04-2012
Nemesio Ñanco	Ülkantun Papayem	20-03-2012
Roberto Epul	Ülkantun	09-05-2012
Roberto Epul	Ülkantun Pentukun	09-05-2012

*Fuente: Elaboración propia.*

**Tabla 10. Cantos recogidos en el trabajo de campo, según cultor.**

Como ya se señaló las temáticas de los cantos abordan vivencias personales, lamentaciones por alguna situación dolorosa, cantos de amor hacia la mujer, cantos pícaros o de connotación erótica, cantos anecdóticos, vivenciales históricos, de cosecha, entre otros.

### **8.5. Tayül y Kümpeñ. El canto en las ceremonias religiosas.**

Dentro del ámbito religioso mapuche esta el canto denominado Tayül. Este canto es repertorio

obligado en las ceremonias de Ngillatun o kamarrikun y está en manos principalmente de las mujeres, en especial de las que tienen mayor edad. Estas son las especialistas que conocen este tipo de canto, ya que cuentan con ciertos conocimientos heredados por su ascendencia para su realización. Estas mujeres a su vez pueden cumplir roles religiosos específicos, como pillañkushe, machi o específicamente tayülfe. Es también señalado por la propia gente como una especie de rogativa u oración, pero como se verá más adelante tiene otros componentes que le caracterizan.

Según la información recogida el tayül está relacionado mayoritariamente al canto que se realiza a las danzas denominada Choike purrun, tregül purrun y lonkomew, en el contexto del ngillatun y el kamarrikun, pero también se incluyen los cantos que realiza la pillañkushe cuando se están llevando a cabo diversas acciones en la ceremonia. Así lo señaló la Ñaña Elisa Avendaño al ser consultado sobre este punto:

Yo tengo entendió que solamente al choike, en el choike purrun en to'ó lo que significa el baile purrun, por que también está el tregül purrun, en el tregül purrun también se hace el tayül, to'ó eso, el tregül purrun se hace ma' en la cordillera. (Elisa Avendaño)

A pesar que se vincula este tipo de canto a estas danzas, también se señala que no en todas partes se realiza tayül estrictamente, ya que en comunidades mapuche a los choike purrun les realizan más que nada una especie de animación o "alocución" y que algunos cultores también lo señalan como tayül. Lo importante aquí es destacar que esta denominación hace alusión a un tipo de manifestación sonora musical que tiene características según cada lof mapuche y sector territorial en el contexto religioso.

Esta manifestación del patrimonio musical religioso mapuche es común a todas las comunidades del wallmapu, pero tiene características específicas según ciertos macro-sectores del territorio mapuche, pues como señala el peñi Sergio Carihuentro:

Existen diferentes tipos de tayültun, pero va a depender ahí de los diferentes azmapu que habla la gente, pero el tayültun puelche es diferente al de acá, el nagche también. (Sergio Carihuentro)

En relación a la diversidad en este tipo de canto se pueden identificar tanto en el plano musical, específicamente los toques del kultrun, como en el contenido de los textos orales los cuales

pueden estar relacionados con diversos aspectos del mundo mapuche, así como en relación a la misma de ceremonia.

### **8.5.1. Algunas descripciones del tayül.**

En la realización de este tipo de cantos se utiliza el kultrun y en la mayoría de las veces es un canto colectivo heterofónico con acompañamiento instrumental. Esto quiere decir que a pesar de que es un canto colectivo cada una de las mujeres hace su propia versión del canto, basados en patrones rítmicos melódicos comunes, donde el contenido de la oralidad del canto tiene temas centrales basados en lo religioso y en la ascendencia de las personas que están realizando el purrun o danza. Así lo señala la ñaña Irma Huenulaf en relación a las características del canto:

Pueden que canten diferente, pero por la vo', como le digo religioso, uno se contacta con la tierra con el wenu mapu, entonces si canto diferente, da lo mismo, porque se siente como vo' que se une, aunque lo haya cantado diferente. (Irma Huenulaf)

Al parecer lo que unifica es la temática en la cual está basado el canto. Sin embargo, al escuchar uno revela o identifica ciertos patrones rítmicos-melódicos con intención heterofónica que ayudan a entenderlo y apreciarlo como una unidad sonora, muy relacionada entre sus líneas melódicas, apareciendo como una especie de tejido o textura muy particular.

En relación a la creación de este canto siempre se le identificó como un canto espontáneo, improvisado, sobre todo en el contexto del choike purrun en el macro sector centro del gulu mapu- región de la Araucanía en Chile-. Pero en el sector de Argentina la ñaña clementina Nekulfilo realizaba tayül con textos definidos y a veces señaló que de algunos no se acordaba, pues no se los había aprendido muy bien o se le habían olvidado. Según esto pueden haber de dos tipos. Unos como onomatopeyas - relacionados con el kümpen- y los con textos más definidos.

Por otro lado, y a pesar que otras mujeres pueden tocar de igual forma el kultrun en el ngillatun donde incluso pueden tocar hombres, no todas realizan el tayül. La ñaña Irma Huenulaf al contarme sobre el tayül que se realiza en su lof o comunidad, menciona que ella no lo realiza, pero que sí toca el Kultrun en el Purrun de la ceremonia. Así mismo señala que las personas que realizan el tayül son principalmente mujeres de edad, pero que pueden estar presentes mujeres



jóvenes, siempre guiadas por una mayor, y que estas pueden variar en número de 4 a 6 personas. Según esto las mujeres especializadas en realizar este tipo de canto se denominan tayülfe o sacadoras de tayül. Esta idea de "sacar tayül" está asociada a que el canto en esta situación lo que hace es hacer real un aspecto espiritual de aquello que está dirigido en la ceremonia, llamarlo hacerlo presente en el contexto ritual.

Al parecer en algunas comunidades el tayül puede tener una connotación de ayekan, específicamente cuando se realiza este canto en el ngillatun, pero en el momento que se realizan los choike purrun. Según lo relatado por la Ñaña Elisa Avendaño, en este contexto las tayülfe jóvenes le pueden cantar a uno de los purrufe o bailarines en un sentido más bien de cortejo amoroso, a lo cual el purrufe le corresponde con lo lucido baile, así lo refiere:

Le cantan al choike, ya, al choike y depende si uno tiene un enamorado le canta al enamorado, le dice cosa, porque se está siendo el choike purrun cierto?, pero de repente se puede convertir en zorro ese choike, en vez de un avestruz se convierte en zorro, entonces depende de la mujer como le está mirando ese hombre le va a decir si eres zorro mueva la cola, mueva la cintura, a ver si se pueda agachar la oreja, no?, en su música, en su música, en ese tayül, y si la mujer le está viendo, la niña le está viendo un avestruz que muy tieso le ha de bailar, y le dice ya pue mueva la cola, mueva el ala, mueva la cabeza, escucha si podí sacar una lombriz debajo de la tierra, ya? pero con su tayül, con su tayül, ella va emitiendo sonido, diciéndole las cosas. (Elisa Avendaño)

Como se puede apreciar en este contexto la idea de tayül, como canto exclusivamente religioso, es ampliado, ya que tiene una alusión más de ayekan. Lo que puedo deducir y sin excluir que el término de tayül está vinculado al ámbito religioso, es que este término también hace alusión a la idea de amenizar en un contexto vinculado a lo social, pero en el contexto religioso. Es así que se sostiene la idea de que la música mapuche debe principalmente su denominación al contexto donde se realiza, no así tanto en términos de obra musical asilada.

Por otro lado, el tayül como ayekan también lo pude apreciar en el ngillatun donde fui invitado por don Antonio Purran. Al finalizar la rogativa los purrufe del choike, después de realizar su danza en forma grupal y solo ellos, sacaban a bailar a las mujeres que estaban en la ceremonia. Esta forma de realizar el tayül de los choike purrun es particular de algunos sectores pues en otros tienen una connotación mucho más religiosa por ejemplo en las ceremonias observadas en Icalma, cordillera de la región de la Araucanía, solamente bailaban los hombres y en el sector de

Giñimo y Huilio, en la misma región, también lo realizan hombres solamente y en un gran número.

Según lo señalado por la Machi Juanita Marín el tayülfe es el que toca kultrun. Ella asocia la palabra tayül a la ejecución del instrumento en contexto de ceremonia religiosa más que al contenido mismo y que puede que no sea machi o autoridad religiosa quien lo realice, así lo señala: "Claro, porque sí, e' como cualquier persona nomas, no e' posible que sea machi, que está tocando el kultrun. (Machi Juanita Marín)

Esa idea de tayülfe como aquel que ejecuta el kultrun en contexto del choike purrun, está asociado a la acción de que estas personas en conjunto con otras llaman o invitan a bailar a los purrufe que están en un lugar apartado del campo ceremonial del ngillatun esperando que los llaman para poder ingresar al campo ceremonial. La forma de invitarlos es a través de esta especie de alocución y el toque del kultrun. Toque que es muy particular e identificable en el contexto del ambiente natural donde se realiza el ngillatun. Así lo describe el Peñi Nemesio Ñanco:

Tayülfe tiene que llamar al, como se llama, choike, choike purrun ese", " ...porque el choike está medio lejito así escuchando, y allí le tocan la llamada, la llamada kutran kutran kutran kutran dice (tararea el ritmo del kultrun), así que ahí viene escuchándolo, do' vece' a los tre' vece' vienen entrando ya, ahí empiezan a lo cuatro ya empiezan a bailar con su ritmo ese. (Nemesio Ñanco Matamala)

Es decir, también puede ser utilizado el término tayilfe a las personas que tocan los instrumentos musicales en especial el kultrun en un contexto de ceremonia religiosa e incluso de carácter social. Según los antecedentes hasta aquí recogidos tayülfe puede ser tanto la persona que realiza el canto religioso de carácter más sagrado, como aquella que realiza la práctica instrumental del kultrun. Esto se confirma por el hecho que, en algunas comunidades, por ejemplo, en el ngillatun observado en la comunidad Hueñaco Millao en la comuna de Ercilla, también es posible apreciar a un hombre tocando el kultrun esto al lado de las mujeres que realizan el tayül, quizás de allí la asociación del término a la ejecución instrumental. Otra vez el contexto determinando la denominación del repertorio en la música mapuche.

La ñaña Clementina Nekulfilo en la vasta información que compartió en relación a sus

conocimientos del kamarrikun en su lof mapuche, del sector del Puel mapu sector argentino, deja claro que todo tiene y se le puede sacar Tayül. Las personas, la naturaleza las cosas que participan en el kamarrikun, los elementos del wenu mapu, incluso señala que todo lo que está en el cosmos lo tiene. Al parecer este canto, y según el kimün que entrega esta ñaña, es una descripción del az- característica que le constituye- del ser al cual se le dirige. Es así que a través de este se le ubica dentro del cosmos, se le sitúa e identifican sus características en la realidad del mundo mapuche. Y que también se relaciona con la oración misma que se les dirige a los seres de la naturaleza y wenumapu, así como a las fuerzas espirituales superiores y los antiguos que conforman la memoria ancestral vigente. En una suerte de síntesis, una forma de conectarse sonoramente y reconocer la existencia de ese ser desde la comprensión mapuche.

Esta idea tiene lógica con la filosofía de vida mapuche, donde el respeto por los seres que rodean a la persona es fundamental, siendo el reconocer a través del canto una forma de manifestar ese respeto. Una idea fundamental que menciona la ñaña clementina en relación a los tayül que ella realiza es que sirven para "avivar las cosas" o darle energías, lo que puedo entender como un acto de relación y reciprocidad para quien está dirigido el tayül. Así mismo este término siempre lo vinculó a otro que explicaré más adelante, el Kümpeñ. Aunque a veces no quedaban muy claros los límites entre ambos, puedo señalar que el kümpeñ al parecer tiene otra función, la cual es despertar el espíritu de la persona o del ser de la naturaleza y el cosmos al cual está dirigido. En el caso del kümpeñ de las personas rememora el origen familiar o la ascendencia de estas y se realiza en el lonkomew o choike purrun.

También tiene un carácter de ser espontaneo, pero con unos patrones rítmicos y melódicos heredados y que permanecen en la ritualidad. En algunos sectores tiene un texto definido en mapudungun en cambio en otros son más bien onomatopeyas o cercanas a esta, pero con un sentido oral muy específico y ligado en especial al Kümpeñ.

Al igual que el ülkantun, el tayül puede rememorar o tratar cualquier contenido, pero es tratado y abordado desde el ámbito religioso. Es decir, se le puede hacer tayül a todas las cosas que están contenidos en el mundo mapuche y que afectan o se relacionan con la religiosidad o la realización del ngillatun.

Como son cantos rituales tiene un componente muy antiguo en sus temáticas y construcción,

pero eso no significa que no se hayan transformado, pero a pesar de los cambios siguen manteniendo una continuidad musical. En el ámbito estrictamente musical a pesar de ser un tipo de canto colectivo no es realizado en unísono si no más bien como una heterofonía acompañada por kultrun. En el puel mapu cuando se canta el tayül su contenido puede ser sobre el linaje de la persona que baila en el purrun transformándose ese y allí se le denomina como Kümpeñ.

### **8.5.2. Kümpeñ. Canto a los antepasados de la persona**

Dentro de los cantos que se realizan en algunas ceremonias del ngillatun o kamarrikun, se encuentra el kümpeñ. Este tipo de canto se encuentra asociado el tayül y específicamente se realiza a los purrufe que realizan la denominada danza llamada Choike purrun, tregül purrun o lonkomew, aunque como se verá también se le realiza el kümpeñ a otros seres, situaciones naturales o energías que están presentes en la ceremonia religiosa.

Se debe recordar que el choike purrun, tregül purrun o lonkomew -denominaciones que tiene este tipo de danza según el territorio en que se realiza- la bailan los hombres que viven el lof los cuales se pintan y visten representando al choike o avestruz y tregül o tero, aves que habitan en el territorio mapuche. La denominación de lonkomew hace alusión movimiento de la cabeza que se realiza en la danza.

Al estar relacionada al tayül, es interpretada por las mujeres acompañadas con kultrun, el cual es tocado por un varón en la mayoría de las ocasiones. También tiene características sonoras musicales similares al tayül, pues se encuentra dentro de su ámbito, por lo cual es un tipo de canto heterofónico.

En el trabajo de campo se pudo identificar que el kümpeñ es por un lado un tipo de canto silábico sin texto definido y que es una especie de constricción del nombre de la persona con un profundo significado y por otro tiene un texto oral mucho más definido.

En el caso del kümpeñ como canto silábico sin texto definido se inspira o crea en relación al nombre de las personas o che üy, más puntualmente a la ascendencia del cual proviene el purrufe o persona que danza, lo cual lo relaciona con sus ancestros o "linaje". Es así que el Kümpeñ en este ámbito evoca a la estructura familiar de la persona que realiza la danza y por

consiguiente a los integrantes de la comunidad o lof. Así lo refieren algunos de los cultores don Eloy Cayuqueo: "Cada purrufe tiene kümpeñ tal como el choike primero el que va ´elante, eso tiene otro kümpeñ, el que va ´etra´ tiene otro kümpeñ poh, dicen lo viejito, lo viejito lo sacan el kümpeñ, por el nombre."

Una indicación que amplía o complementa las características de este canto está señalada por ser también una manifestación del origen espiritual de la persona y la vinculación que tiene esta con el entorno natural producto de su herencia familiar.

El kümpeñ es el nombre de ese tayül, y, es como demostrar a través del tayül, demuestran el kümpeñ que es el origen, el nombre de esa persona, pero está relacionado con su origen espiritual, geográfico, eso es concretamente. Eso es el kümpen. (Machi Víctor Caniullan)

En la realización de la danza las encargadas de realizar o sacar el kümpeñ son las mujeres, estas a veces le preguntan al primer purrufe cuál es su kümpeñ que le identifica y según eso le realizan el canto. Así es relatado por don José Meliñir:

Las mujeres que hacen el tayül le preguntan al gүнeltu, el gүнeltu, el que va adelante, como se llama él?, su kümpen? que tiene poh. El gүнeltu le dice: "me llamo tanto poh", puede decir Wewemma o mamalleo o eyeyemma, así. (José Meliñir)

Otra denominación con el cual se le vinculó el Kümpeñ, también llamado kümpetun o acción de cantar o sacar el kümpeñ en el sector cordillerano de Icalma, fue con el nombre de ngutrumdayelum, (Ngutrümtayilum) esto fue mencionado tanto por el peñi Eloy Cayuqueo como por el peñi Belisario Pitriqueo. Por lo que se entiende aquí es que por un lado está relacionado con el Tayül y por otro con el kümpeñ propiamente tal.

Los kümpeñ que tienen un texto específico están inspirados en los seres situaciones del kamarrikun o energías a los cuales se dirigen. Esto es según lo señalado por la ñaña Clementina Nekulfilo del sector de Junín de los andes en Argentina. En este caso adquiere una connotación más relacionada con la oración o reconocer la presencia de ese ser o energía en la ceremonia religiosa. Es así que se entiende que todo lo que habita en el universo, material o espiritual, todo tiene Kümpeñ al igual que tayül.

Debo mencionar que no en todos los lof del territorio se realiza este tipo de canto, y por lo observado en el trabajo de campo, está más bien circunscrito a los sectores cordilleranos, tanto del Gulumapu como del puelmapu, no teniendo evidencias de su presencia hacia los sectores del valle central y la costa del wallmapu. La razón de la desaparición o no uso de este tipo de contenido del canto del tayül en algunas comunidades del territorio mapuche, puede deberse a la castellanización de los nombres mapuche y al proceso de desestructuración del sistema de parentesco, más específicamente por la obligación del uso de los nombres de origen cristiano producto de la evangelización.

Antiguamente no conocían apelli' o winka [Extranjero] poh, puro nombre uno noma, tal como, como le decía, a mi me decían panguitrul, porque mi papa tenía un primo hermano se llamaba panguitrul, entonces ese le dieron el nombre. En cambio, el winka despue' me bautizaron de nue' o otra ve', lo de registro civil pusieron Darío"... "Panguitrul me nombraban ante', por panguitrul noma, así Meliñir, así uuuu tanto. Ma' o meno de 'so iba el toque y el purrun [tayül-kümpeñ]. (Darío Meliñir)

### **8.5.3. Ül Amullpurrun**

Este canto fue referenciado por don Antonio Purran, de la comunidad Hueñaco Millao Chacaico. El señala que al finalizar las ceremonias del ngillatun en su comunidad, se realiza el amullpurrun o danza colectiva de despedida de la ceremonia. Las personas al momento de estar en la realización de dicha danza pueden realizar este tipo de canto. Es así que es acompañada con kultrun y demás instrumentos mapuche.

En el amull purrun (canta) ya yeyma yayeyma yayeyma yayeyma yayeyma... ese sería el amull purrun o sea el viejo cuando se inspira toca el yayeyma yayema, fachantü müleipaimaipüle.  
(Antonio Purran)

Después que se hace el, después que se habla con Dios, después del llellipun, ahí dan la vuelta, ahí dan la vuelta porque después de haber expresado ya ahí está todo con esa emoción con esa expresión se ofrece el amullpurrun. (Antonio Purran)

## **8.6. Machi ül, Pillantun, El canto en ceremonias de sanación**

En el contexto de la práctica que realiza los machi se pueden identificar un par de cantos que al parecer son exclusivo uso de este rol socioreligioso mapuche. Se debe destacar que no pudieron ser registrados estos cantos por parte de nungun machi ya que forman parte de la intimidad de la función de estos, ya que involucra aspectos espirituales y cosmogónicos profundos.

### **8.6.1 Machi ül. Cantos de machi para la sanación de las personas.**

Se da el nombre de Machi ül al canto en contextos curativos tanto para el diagnóstico y sanación de un enfermo. Estos lo realizan exclusivamente los machi, personas especializadas en la sanación, la orientación psicológica y espiritual, siendo una mediadora con las fuerzas de la naturaleza y seres espirituales que ayudan para que esto se produzca:

Los machi tiene la función de sanar de equilibrar las energías de las personas y existen diferentes formas de hacer eso, va a depender de la enfermedades que tengan las personas, también son autoridades religiosas que guían a las comunidades, cuando hay que hacer ceremonias colectivas.  
(Machi Víctor Caniullan)

Estos cantos son acompañados con kultrun y cantados por una sola persona, en este caso el machi. Tiene por argumento en sus textos orales: saludar al enfermo, expresar pesar por la situación que está pasando, establecer el compromiso y confianza de que sanará, luchar contra la enfermedad pidiendo y forzándola a que salga del cuerpo de la persona, felicitar a la persona por que esta sanando, entre otros contenidos orales propios de estos contextos.

Don Antonio Purran señala que el canto en estas situaciones es una especie de alabanza-petición para que la persona sane:

La música, es una alabanza de petición si lo queremos traducirlo así, es una alabanza de pedir que esta persona sea sanada. " por tu gran voluntad que tiene usted chao Ngeuechen, por medio de este toque de instrumento, por medio del canto que está cantando la machi o la Llancañan ... a este poder del Ngeuechen que sea protegido y sanado este enfermo". (Antonio Purran)

Este canto se realiza en las ceremonias de sanación que en el capítulo IV denominé de forma general como Machitun, principalmente en el ülutun sanación de enfermedades más incipientes,

el Zaton ceremonia de sanación más compleja, en los pewutun o pelletun que es el rito que el machi realiza para diagnosticar la enfermedad propiamente tal. Lo que no logro establecer si el canto que la machi realiza en otros contextos, como en el Ñeikurrewen - ceremonia de renovación de las fuerzas y energías del machi-, también es denominado Machi ül o este está solo circunscrito al contexto de sanación.

En el trabajo de campo realizado presencié este tipo de canto que, como ya mencioné, era acompañado con kultrun, donde la voz de la machi tenía una voz potente y el kultrun un carácter decidido y pulsativo. En otras ocasiones este canto puede tener un carácter más de ruego, todo dependerá a lo que esté destinado en la ceremonia y lo que está pidiendo en su texto oral. Así también identifique dos tipos de cantos en el machi ül: uno más libre donde el canto se escucha más relacionado a la oración y se desarrolla independiente del Kultrun; y otro donde el canto adquiere una relación más estrecha, rítmicamente, con el kultrun.

Debo mencionar que este canto no pudo ser grabado en ninguna de las ocasiones que lo he podido escuchar pues dentro de las normativas culturales mapuche no es permitido. Sin embargo, don Nemesio Ñanco interpretó un Canto que el denomino como machi ül.

#### **8.6.2 Pillantun. Canto de machi para la comunicación espiritual**

El pillantun es un tipo de canto religioso o discurso ritual cantado, que realiza al parecer solamente el machi, pero como se verá en el desarrollo de este estudio también fue mencionado con otra connotación.

Dentro de las prácticas sonoras de la/los machi una de las acciones que realiza esta persona, principalmente en las mañana, es el canto-oración llamado pillantun, en el cual se vincula con el püllü o espíritu de machi, que guía la práctica de sanación y que le permite su comunicación con las fuerzas de las diferentes dimensiones del universo. Así lo menciona el Machi Víctor Caniullan:

El pillantun solamente los machi podemos hacer o realizar pillantun durante la mañana, eso se realiza en la hora de muy temprano en la mañana, cuando la mente está demasiado lúcida, cuando uno tiene la capacidad de conectarse con los seres que existen en el universo" (Machi Víctor Caniullan)

Este es una especie de dialogo con los seres espirituales, el cual el machi realiza ejecutando con



su kultrun la oración- cantada, y comúnmente lo realiza en el hogar frente al rewe. Según el machi Víctor Caniullan este tipo de canto incluso le permite conocer el estado de salud del enfermo, pues el machi al establecer esta relación con su püllü puede tener la capacidad para saber esta información.

El pillantun es la comunicación directa del ser machi con su espíritu, pero cuando uno llega en ese estado de plenitud de comunicación y de relación también puede comunicarse y conocer el estado de salud, el avance o el estado de salud de sus enfermos o también puede lograr conocer a través del puro toque del kultrun y el canto, lograr conectarse con otros seres del universo".

(Machi Víctor Caniullan)

Otra acepción a este tipo de canto fue mencionada por la Ñaña Elisa Avendaño la cual menciona que tenía un carácter social y religioso. Señala que este emana de los sueños, siendo la forma de enviar ese sueño a ngenechen para que este cuide a la persona o haga que el sueño se realice. Según ella lo realizan principalmente las mujeres de edad poseedoras de conocimiento mapuche en relación a la medicina. Por otro lado, esta Ñaña también señala que el Pillantun se realiza en el caso de una visita en el ámbito más social o también en el caso del fallecimiento de una persona, como amullpüllün.

Eso son como, música entre música y oraciones, llellipun, música y oraciones porque no solamente se tiene el contacto con la gente ahí, con la comunidad si no también es el contacto del más allá, pidiendo y agradeciendo, ese es el pillantun (Elisa Avendaño)

La música que se le hace a la gente que se van, pueden ser gente que han trabajado mucho en la cultura mapuche dirigente gente que está muy arraigada en la cultura, deciden hacerle pillantun, le hacen música, música creada a través de su historia de la persona que se va, uno cuenta la historia de esa persona con la música. (Elisa Avendaño)

En lo que concuerda con el machi Víctor Caniullan es que es un tipo de oración cantada, quedando fuera del ámbito del ülkantun, que es de carácter más secular. A partir de lo señalado por la ñaña Elisa Avendaño y por la información recogida de otros cultores, al parecer se utiliza con la idea de manifestar la interpretación de música con contenido religioso y acompañamiento de kultrun como Pillantun, Pillantuku, Taieltun. Esta Idea debe ser investigada en futuros trabajos pues al parecer cuando la gente describe un canto de carácter religioso hace una

descripción a la vez de la textura instrumental la cual se aplica. Lo que señalo aquí está en el ámbito de los esfuerzos que realiza la gente en las comunidades para explicar en castellano su patrimonio musical.

### **8.7 Ül Amulpüllün. Cantos de despedida de la vida**

Un tipo de canto que se realiza en el contexto del eluwün- funeral- de una persona, es el Amülpüllun y que tiene como características la idea de hacer que el Püllü o espíritu viaje hacia donde de ir a habitar. En cierta forma a través del canto se pide al espíritu del difunto que no se quede en esta dimensión de la vida, si no que dirija sus pasos hacia donde están los antiguos mapuche que conforman parte de su ascendencia o linaje. Así lo refiere el canto en el eluwün la profesora de música y cantautora Nancy San Martin:

En el eluwün es de lamento, llegan todas las machi y cantore`, porque existe mucho cantore` mapuche y llegan la machi contando la historia viva de esa machi que se fue o de ese personaje importante, lonko o persona importante. Mi hermana se celebró con eluwün, murió hace como 5 meses atrás en la comunidad de Imperialito, ella se le hizo eluwün, se le hizo canto todo, se mato animal, son como 4 o 5 días de sepelio, que se vive de funeral, donde llegan las amistades se comparte la comida, muchos traen la comida de lejos y ahí siempre se está cantando, yo tengo un tío que se llama tío Rosendo, él era cantor mapuche, él cantaba en todos los ceremoniales, todo, todo, entonces eso era lo que continuamente se realizaba.

Por su parte don Antonio Purran describe este tipo de canto de la siguiente forma:

Uno eso lo va cantando le va haciendo historia pero que: " no vuelva ma´ a mirar para atra´, por que tú ya no pertenece` a esta vida, ya te fuiste a reunir con tu primero ancestro que paso, que fueron tu familia, se va tranquilo a la otra vida, ya no te veremo` Juan, Juan te va`, bien no mire para atra`." Entonce son palabra que uno le va cantando con esa melodía, con ese sonido y uno lo toca la trutruka también lo puede hacer igual.(Antonio Purran)

Como se describe en las dos citas anteriores, el contenido de estos cantos es relatar la vida de la persona o exhortar al Püllü de alejarse o irse de esta dimensión y de no causar daños a las personas que están en este mundo, ya que existe el temor, desde la concepción mapuche, de que el difunto vuelva a buscar a algún familiar por ejemplo o ser capturado su espíritu por

alguien para hacer un mal. Según lo comprendido en las conversaciones este tipo de canto no lo realiza directamente el familiar doliente directo, si no más bien personas cercanas que conocían a la persona fallecida.

### **8.8. Música que se danza y que se toca**

La danza es la actividad que más puede englobar expresiones humanas: canto, ejecución instrumental y movimientos. Es por ello que, cuando hago alusión a la danza en el presente trabajo, entiendo que es un acto de realizar movimientos, acompañado por sonidos que denominamos musicales -según un contexto cultural específico- con el fin de interactuar socialmente, entretenerse, expresar sentimientos y/o comunicarse con otras personas o seres no físicos. En este sentido, es la forma de comunicación no verbal, vinculada a la música, que está más presente en las actividades colectivas dentro de la cultura Mapuche.

Se debe destacar que casi todo el instrumental mapuche, y con ello la música que se toca, esta imbricada en la práctica de la danza en contextos religiosos y sociales, es así que en este apartado se harán alusiones a dichos estilos musicales en tanto danza.

En el presente apartado, me centraré en la descripción y breve análisis de aquellas danzas de mayor relevancia social que fueron identificadas por las personas entrevistadas, las observadas en el trabajo de campo y las mencionadas en las fuentes documentales (audio-visuales, históricas y teóricas). Esto con el propósito de guiar en la comprensión de esta manifestación cultural de cara al objetivo final de esta tesis.

Los aspectos que desarrollaré en este apartado hacen alusión a dos ámbitos de la danza: por un lado plantearé (1) aproximaciones a la danza en la cultura Mapuche o aspectos generales, (2) luego los tipos de danzas según el uso social y el número de participantes y, por último, (3) consideraciones generales sobre las danzas según sus denominaciones. En el desarrollo de estas temáticas incluiré referencias sobre la vestimenta, descripciones en relación a la coreografía de algunas de ellas, además de información con respecto a las variantes locales que observé, específicamente, en una de estas danzas. Así mismo, incluiré algunos comentarios, a lo que he percibido como intercambios intraculturales y aquellos que se vinculan al contacto con culturas ajenas a la Mapuche y que algunas danzas manifiestan.

### **8.8.1. Purrun. La danza en la cultura mapuche.**

A partir de la revisión de fuentes históricas puedo señalar que existen diversos registros documentados sobre la presencia de la danza en la cultura mapuche, desde los primeros contactos entre este pueblo y los conquistadores españoles. Al realizar una primera revisión ya surge la idea de que han desaparecido algunas danzas, sobre todo aquellas ligadas por ejemplo a la fertilidad o de iniciación, (Núñez de Pineda y Bascuñán, (1673)- 1863), y a las actividades agrícolas como la trilla a pies descalzo (Guevara, Folklore Araucano, 1911). No obstante, en la actualidad se practican un sin número de danzas, pero mayoritariamente ligadas a las ceremonias religiosas.

#### **Aspectos Generales**

El nombre genérico atribuido a la danza en la cultura Mapuche, asumida por diversos autores en las fuentes documentales (De Agusta y De Fraunhäusl, 1934; Casamiquela y Aloia, 2007; Course, 2008; entre otras), y corroboradas en el trabajo de campo, es Purrun. En este sentido entendemos por Purrun a la expresión, a través del movimiento, que incorpora música y que es realizada en contextos de ceremonias religiosas y festivas. Según los diferentes usos culturales y sociales o quien lo realiza, adquiere su denominación.

Respecto de algunos elementos que las caracterizan a las danzas en su conjunto, se pueden distinguir, por ejemplo:

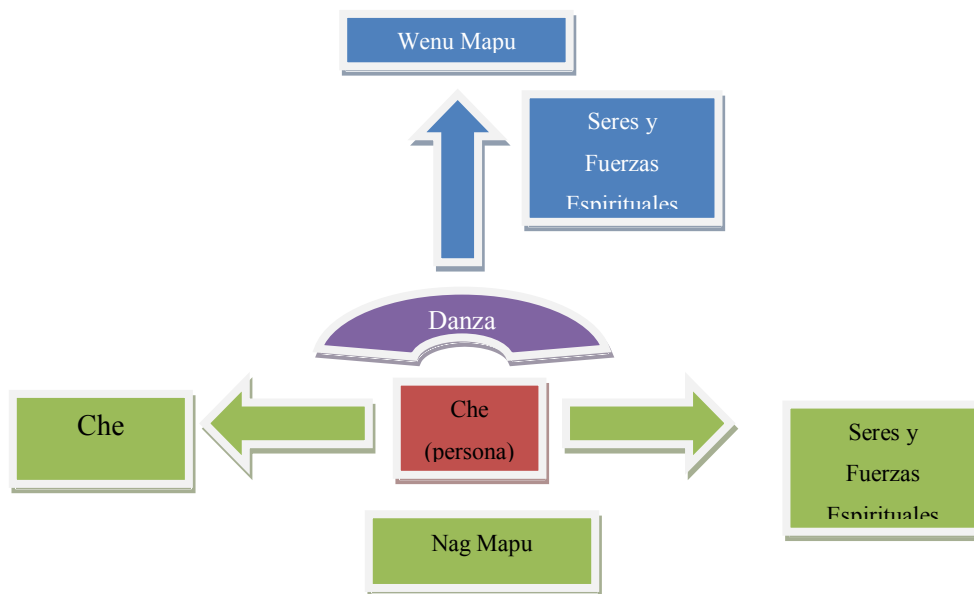
- Que existen danzas de velocidad lenta y otras más rápidas;
- Danzas más alegres y otras más ceremoniosas, pero no por ello menos decididas;
- Danzas donde adquiere especial relevancia el tipo de movimiento que se debe realizar.
- Danzas realizadas por colectivo masivo y otras realizadas preferentemente por especialistas.
- Danzas mixtas entre hombres y mujeres y otras exclusivas masculinas.
- Algunas danzas vinculadas al trabajo agrícola o actividades cotidianas o festivas y otras tienen un uso exclusivo ceremonial- religioso.

Cabe señalar que, en general, las danzas tienen un carácter colectivo. Aunque he podido identificar unas danzas asignada a una sola persona. Un ejemplo de ello es el Machi purrun, que por sus particularidades no tiene características de danza individual, ya que es acompañada por

un colectivo de personas.

Es importante señalar que se pueden apreciar músicas vinculadas a danzas o danzas específicamente que han establecido intercambios tanto intra como extracultural, demostrando aspectos de dinamismo y adaptación. La utilización de la música, el canto y la danza en las ceremonias religiosas Mapuche actúan tanto en la dimensión transversal como horizontal, no existiendo necesariamente una separación entre el mundo visible e invisible en ello. Explicando aun más por un lado las danzas y músicas en la cultura Mapuche tienen como característica la vinculación del "Che" o persona con dos ámbitos de la realidad: Por un lado, sirve como vínculo de la persona con las otras personas y con el mundo de los seres y fuerzas espirituales (ngen, newen, etc.) que habitan en el nagmapu -el espacio habitado por los seres humanos, la naturaleza y sus fuerzas- esta relación es de carácter horizontal. Por otro lado, sirve para la vinculación con los seres y energías espirituales tales: Chaw Ngeneche, Elchen, Elmapun, Kuifikeche, küllen, wanglen, que habitan en una realidad distinta, superior, llamada wenu mapu, teniendo un carácter más bien vertical.

Antes de iniciar con la descripción de las danzas y a través de la indagación realizada propongo la siguiente vinculación de la danza y aspectos de la concepción de Mundo desde la perspectiva Mapuche.



Fuente: Elaboración Propia.

Figura 4. Propuesta de vínculos de la danza en la Cultura Mapuche

### **8.9. Danzas según su uso social y el número de participantes o especialización.**

En este apartado la información la he organizado en dos grandes grupos: (1) danzas de uso ceremonial-religiosa y (2) danzas de uso en la vida cotidiana. Con el propósito de lograr establecer un panorama descriptivo general de las danzas de uso ceremonial-religiosa se pueden distinguir dos formas: (a) las "danzas colectivas en pequeño grupo" realizadas por especialistas o personas designadas para ello y (b) las "danzas colectivas masivas" realizadas por la gente en general.

#### **8.9.1. Danzas de uso ceremonial-religiosa.**

Las principales ceremonias en las cuales está inserta las danzas son de carácter religioso (Ngillatun, Kamarrikun, Efkutun y Lepun, denominación según las particularidades del territorio), de sanación o vinculadas a la/el Machi (Ñeikurrehuen, Machi Purrun, Machitun), así como en al Juego tradicional Mapuche denominado Palin que tiene un marcado carácter ceremonial.

#### **8.9.2. Choike purrun, K'ollong purrun. Danzas colectivas de pequeño grupo y realizadas preferentemente por especialistas.**

##### **Choike Purrun**

Dentro de las danzas de uso ceremonial-religiosa que más destaca por su relevancia sociocultural es el Choike Purrun. Esta danza puede ser también conocida con el nombre de Lonkomew, Puel purrun y Tregül Purrun, según el territorio donde se realiza. Por ejemplo, se denomina Lonkomew o Puel purrun preferentemente en el sector cordillerano del territorio chileno o Gulumapu, y también en el territorio cordillerano argentino o Puelmapu. El nombre de Tregül purrun fue mencionado en la localidad de Ercilla, comuna ubicada en el sector norte de la región de la Araucanía en Chile.

Las razones por las que he incluido al Choike Purrun en este subgrupo, entre otras, están en relación con las características de esta danza identificadas en esta investigación y que se explican a continuación. Para algunos autores -que se condice con lo que señalan los entrevistados del sector- el Choike Purrun, Lonkomew o puel purrun es una única danza, pero con distinto nombre, que se realiza en los Ngillatun o Kamarrikun del sector señalado como Puelmapu (Casamiquela &

Aloia, 2007; Pereda & Perrota, 1994), es realizada, al parecer, exclusivamente por cinco hombres y tiene características o implicaciones simbólicas zoomórficas, ya que representa al Choike, ave característica de la Patagonia Argentina. Así mismo, esta danza se realiza acompañada con la ejecución del Kultrun - tipo de tambor - y el canto de un grupo de mujeres que entonan un estilo vocal llamado Tayül o Kümpeñ, que será descrito en otro apartado.

En la comunidad Pehuenche del Rincón de Icalma, región de la Araucanía, esta danza tiene características especiales, pues es casi la única danza que se realiza durante las tres jornadas que dura la ceremonia del Ngillatun. No obstante, mantiene las mismas características de ser "danza colectiva de pequeño grupo realizada por especialistas" señalada en puelmapu, ya que es ejecutada por cinco bailarines especialistas, en forma simultánea, acompañados de cinco ejecuciones instrumentales consecutivas del Kultrun, que para Casamiquela & Aloia (2007) según información obtenida de Catalán Huentemilla, se denominan: Lonko (cabeza), kona (Mocetón), choike (Avestruz), luan (guanaco), tregül (tero) respectivamente.

Las razones que explicarían por qué son cinco toques y, por lo tanto, cinco momentos de baile, las encuentro en dos entrevistas realizadas y en una fuente documental. Así, una de las razones esgrimidas es que el ave, Choike o Tregül, tiene cinco actividades diferentes durante el día<sup>66</sup>. Otro motivo radica en que los toques tienen su origen en la historia del padre de Calfukura y el poder que obtuvo para combatir contra el winka (extranjero), ya que él ofrece a sus cinco hijos, a través de esta danza, a un animal mítico cordillerano<sup>67</sup>.

La realización de esta danza, por lo observado en Ngillatun de la Comunidad Rincón de Icalma (febrero de 2011), presenta la siguiente forma:

- i) Los cinco purrufe o bailarines se encuentran a cierta distancia del rewe -centro ceremonial situado en un campo amplio donde realizan Ngillatun la comunidad-, por el lado Este del campo del Ngillatun. Luego se inicia una ejecución instrumental del kultrun y comienza a ingresar un solo purrufe, o grupo de ellos según variantes específicas territoriales, seguido por un jinete que agita una especie de cuerda o boleadora

---

<sup>66</sup> Taller audiovisual de realizadores/as Mapuche, 2015. Sector de cunco región de la Araucanía.

<sup>67</sup> Entrevista realizada a Darío Meliñir en la Comunidad de Quinquén, Comuna de Lonquimay, el 3 de abril de 2010. Historia Completa se añade como anexo.

simulando el arreo del ave o su cacería.

ii) El primer purrufe o güneltu, da una vuelta como caminando e imitando el movimiento del choike alrededor del rewe y luego ingresan los otros cuatro purrufe o Choike y comienzan a bailar. Luego de un rato salen del ruedo y vuelven al lugar de origen de donde salieron.

iii) A continuación sigue un segundo toque instrumental de diferente ritmo en el Kultrun. Realizan la misma secuencia anterior, pero esta vez no acompaña el jinete a caballo. Esto sucede consecutivamente con los restantes purrufe o Choike donde cada toque instrumental representa a cada uno de ellos. Simultáneamente las mujeres realizan el canto Tayül o Kümphen de cada uno de los Choike, canto que identifica a los purrufe en relación a su linaje u origen familiar.

Esta misma secuencia se repite con otros cinco purrufe luego que un grupo o cuadrilla termina. Estos pertenecen a un grupo familiar distinto al anterior, pero comúnmente están emparentados. Es así que comienzan primero los Choike que representan a la familia del Lonko o líder social comunitario mapuche, luego los del segundo lonko o afkadi etc. para que paulatinamente bailen los Choike que representan a cada una de las familias de la comunidad.

Del atuendo de los purrufe, se distinguen elementos que permiten la caracterización del animal que representa la danza: utilizan plumas de Ñandú (avestruz) en la cabeza, amarradas por un trarilonko (cintillo), se baila comúnmente descalzo y se atraviesa una faja con cascabeles cruzado desde el hombro a la cadera. También pueden bailar sin camisa y con los pantalones arremangados, pintándose con rayas azules el pecho, cara y las piernas. Incluyen una ikülla (chal negro femenino) que toman desde las puntas moviendo los brazos o colocándolo en la cintura asemejando el aleteo y las alas del ave. Además, se amarran un chal a la cintura y la parte larga de este va hacia la espalda, saliendo por atrás como simulando la cola del ave.

Como señalara anteriormente, en el territorio Mapuche existen variantes locales en relación a las danzas, un ejemplo de ello es el choique purrun. Algunas de las similitudes y diferencias en relación a esta danza, que he podido evidenciar, se vinculan con su uso ceremonial-religioso, carácter y denominaciones, entre otros aspectos.



En la comunidad Hueñaco Millao Chacaico, comuna de Ercilla, al Choike purrun también se le denomina Tregül purrun. Así lo señala don Antonio Purran al describir esta danza en su comunidad.

Allá donde yo vivo en Ercilla para el campo muchas veces dice el Tregül Purrun, el tregül purrun y alguno también dice Choike purrun". (Antonio Purran Rucal 25 de noviembre 2012).

El Tregül, llamado también treile, queltehue o tero tero, según las diferentes localidades, es un ave común en el territorio no andino. Lo singular de esta denominación de la danza es que, en apariencia, es la misma danza del choike, pero dado que en las zonas del Gulumapu no existe esta ave, adquirió otra denominación manteniendo algunos aspectos comunes. La danza del tregül purrun sigue siendo bailada por hombres y como cierre a la rogativa del Ngillatun. Sin embargo, una diferencia sustancial respecto de otros lugares es que, en algún momento de la danza, puede ser sacada una mujer a bailar. Debido a este hecho, la danza adquiere un carácter distinto, más bien alegre, que en idioma Mapuche se denomina ayekan, según los entrevistados.

Este mismo carácter fue observado en una ceremonia realizada en el Liceo Guacolda de la Comuna de Chol- Chol, donde sacaban a bailar a algunas mujeres alrededor del rewe. En este lugar, además, reconocieron que el Choike purrun no sólo se puede danzar en el Ngillatun. También se realiza en el Ñeikurrehuen, una ceremonia de iniciación, renovación de la fuerza espiritual o cambio de rewe de el/la Machi.

Las particularidades de la danza de choike o tregül purrun en esta localidad, en relación con las descritas anteriormente, se presentan de la siguiente forma:

- Incluyen mayor cantidad de instrumentos a parte del kultrun.
- Los purrufe se ubican fuera del campo ceremonial o en un extremo y al llamado del toque del kultrun y de los otros instrumentos, así como del canto por parte de la gente que toca o acompaña el ruedo que les anima a venir, ingresan el grupo de purrufe imitando al ave.
- Se observa una mayor libertad en la vestimenta, por ejemplo: se puede usar o no camisa, se arremangan los pantalones, pueden bailar con o sin zapatos -aunque en este caso es muy valorado que los purrufe tengan contacto con la tierra directamente- y los purrufe pueden llevar hojas de Canelo amarrados a la frente con el trarilonko. Utilizan de igual forma la Ikülla, simulando el movimiento de las alas del ave, aunque también se

puede usar el macún o manta utilizada por los varones.

- En cuanto al uso de los cascabeles, éstos no se llevan adheridos a una faja, si no que comúnmente los llevan en las manos.

Cabe destacar que realizan un único toque instrumental, el cual se subdivide internamente en tres partes -un llamado, el baile en sí y la salida-, y que se repite cuatro veces o más según la cantidad de purrufe. Así identifico el nombre de las partes de la ejecución instrumental don Antonio Purran Rucal:

JAVA: Los nombres en mapuche ¿cuál sería, en la primera parte?

APR: Mutrumun choike

JAVA: ¿la parte de al medio?

APR: el momento cuando ya llega el Rewe, allí estaría el choike purrun

JAVA: ¿y el final?

APR: Amutuín choike váyase choike o retírese.

Aunque no puedo generalizar respecto de esta estructura de la danza, y no es mi interés hacerlo, lo que quiero destacar aquí es la estructura ternaria que don Antonio Purran identifica en el baile.

Siguiendo con la identificación de variantes territoriales, en el sector cordillerano de Cunco señalan que la danza del tregül purrun es proveniente del puel mapu (Huichalaf, Coche, & Huaiquil, 2015). Al parecer, a diferencia a Ercilla, en el sector pehuenche de Cunco se mantienen los cinco toques y características del choike purrun de la cordillera y el puel mapu. En este contexto, cada purrufe o tregül tiene su propio "Don", su propio nombre, y es eso lo que se canta (Huichalaf, Coche, & Huaiquil, 2015). Esto puede estar relacionado con la particularidad del canto tayül o kümpeñ que se indica en la comunidad de de Icalma y en el Puelmapu. Un aspecto importante que se señala por parte de los entrevistados es el vínculo que establece el purrufe con los "Newene" –fuerzas- de la Tierra o entorno natural con lo cual se fortalece su espíritu y con ello su entorno sociocultural.

Por su parte, según lo observado en los Ngillatun de las Comunidades de Giñimo y de Huilío, Comuna de Freire, destaco como elemento distintivo del Choike purrun el gran número de purrufe que participan, más de diez en ambos casos, estos Ngillatun tenían un marcado carácter

ceremonial. Otra característica es que, en ambos lugares, el Choike purrun se realiza en forma simultánea, con el purrun colectivo que los demás asistentes a la rogativa realizan -separados por filas de hombres y mujeres- y con el purrun de el/la Machi, junto a su comitiva, músicos y ayudantes. Paralelamente a esto una gran cantidad de jinetes realizan el awün alrededor del ngillatuwe (lugar donde se realiza el ngillatun).

A modo de síntesis, en relación a las diferencias observadas en la danza y sus denominaciones en las localidades visitadas, se identificó:

- a. Rincón de Icalma: cinco purrufe varones que bailan gran parte de la actividad del Ngillatun. Cinco Toques de acompañamiento rítmico distintos para cada uno de los bailarines. Las Mujeres realizan el Tayül o Kümpeñ. La cantidad de veces que se realiza varía según la cantidad de "cuadrillas", que representan a las familias de la comunidad.
- b. Hueñaco Millao Chacaico- Chol Chol: se observaron cuatro purrufe varones, aunque al parecer pudieran ser más bailarines. Se puede incorporar mujeres que bailan con los varones que realizan la danza. Se ejecuta un único toque instrumental- con subdivisiones internas en la rítmica- y se realizó la danza en la finalización de la ceremonia. La cantidad de veces que se realiza el toque instrumental varía según la cantidad de purrufe.
- c. Giñimo - Huilío: Gran cantidad de purrufe, solo varones, que realizaban la danza simultáneamente a otras actividades sonoras y de danza en el ceremonial. Intervinieron durante la ceremonia en un par de ocasiones. La estructura rítmica musical de acompañamiento es más parecida a la de la comunidad de Hueñaco Millao Chacaico que a la comunidad rincón de Icalma y se realiza solo una vez por largo tiempo.

Por último, se debe señalar que en muchos casos y casi preferentemente en contexto de urbanidad, se realiza el tregül purrun o choike purrun danzado por mujeres. Las razones, circunstancias o normativas que pudieran determinarlo como algo propio o transgresor de la costumbre Mapuche agotan el objetivo de este trabajo, por lo cual no he profundizado en ello, quedando como desafío para futuras investigaciones.

### **K'ollong purrun**

Otra danza que es realizada por una persona con características especiales o designada para ello es el Kollong purrun. En algunas actividades mapuche observadas- Liceo Guacolda de chol -chol-

se pudo apreciar un personaje de características especiales. Esta persona bailaba simultáneamente en el choike purrun y se le denominaba Kollong. También se le conoce con el nombre de Curiche en las comunidades de la Región del Bio- Bio. Su atuendo era llevar una manta de hombre o makuñ, con una máscara de madera, de allí su nombre, bigotes y pelo largo, en algunos casos. Portaba además entre sus piernas un palo que hacía las veces de caballo y una varilla de madera en la mano o también un lazo. Por los relatos escuchados este tenía en algunos casos la función de alegrar y en otros casos de corregir en las situaciones ceremoniales religiosas, en especial en el Ngillatun. En algunos sectores danza cuando se está realizando el Choike purrun, pero no se cuenta como uno de los purrufe. Al ritmo del kultrun y los demás instrumentos mapuche realiza intervenciones y acciones como bailando e interactuando con las personas que están en el lugar.

Por otro lado, el Padre Sigifredo de Fraunhäusl (De Agusta & De Fraunhäusl, 1934) señala que este personaje aparecía de igual forma en la construcción de una ruka o casa adornado de flores y tocando la "Caja", por lo que se ubica tanto en las danzas de carácter ceremonial como en las de uso cotidiano. Este personaje que danza también es señalado que realiza su participación en el sector del lago Budi, específicamente, en la ceremonia del Palin o juego tradicional Mapuche (Course, 2008)

### **8.9.3. Amull purrun- Mazatun y otras. Danzas ceremoniales-religiosas colectivas masivas**

He denominado danzas ceremoniales religiosas colectivas masivas, a aquellas que realizan todas las personas participantes en la actividad o ceremonia religiosa. En referencia a este tipo de danzas en el sector cordillera del lado argentino o Puelmapu se mencionaron 3 danzas, las cuales se realizan en el contexto del kamarrikun. Estas son: Ñaf ñaf purrun, Rünki purrun o Wirafun Kawello y kürruf trëpetun, aunque para este último no existe mayor información, tanto en las entrevistas realizadas, pues se señaló con algunas dudas respecto a su nombre por parte del cultor que lo mencionó, así como en la revisión documental.

Por otro lado, dentro de las músicas que se realizan en la actividad religiosa del kamarrikun se menciona el wimpe wimpetun, -que será comentado en otro apartado-, lo relevante en este punto es que al parecer esta música integra un ámbito mayor de organización ritual- sonora junto con algunas de las otras danzas. Es así como las 3 Danzas o músicas que se bailan en este

lugar- kürruf trëpetun, rünki purrun o wirafun kawello ñaf ñaf purrun- se le agregaría el wimpewimpetun, el cual no se baila pero que integran un "componente" mayor denominado Meliñonmapu o músicas que se dirigen a los cuatro puntos cardinales o cuatro lugares de la tierra. Así es mencionado por Don Alfredo Neculfilo:

Meliñonmapu, por eso es cuatro ahí, está el wirafun kawello, está el ñaf ñaf, está el... como e´?, wimpewimpetun, después está el... no sé cómo e´ el otro, hay otro ma´, son cuatro. Los cuatro punto cardinale, Meliñon mapu. (Alfredo Neculfilo)

Las informaciones recogidas por otros investigadores con respecto a las dos primeras danzas las señalan como danzas mixtas- colectivas dentro de la ceremonia (Casamiquela & Aloia, 2007) (Pereda & Perrota, 1994). Por otro lado, se debe añadir el amüllpurrún o amunpurrún que es una danza que se realiza al final o en el transcurso de la rogativa alrededor del rewe o centro ritual, donde se forman dos filas, uno de mujeres y niños y otro de hombres, a veces un solo círculo de hombres y mujeres que gira en sentido contrario del reloj (Pereda & Perrota, 1994). Esta danza también fue mencionada en las entrevistas realizadas en el sector de Icalma, así como en el sector de Ercilla, en ambos casos tiene características de ordenar la ceremonia, así como ayudar a que la rogativa llegue al lugar a la cual está dirigida, en este caso al Wenumapu.

### **Amull purrun- Mazatun**

El amull purrun o mazatun, como es llamado en el sector de Ercilla, es así descrito por Don Antonio Purran:

Amullpurrún es decir vamos a bailar dando cuatro vueltas alrededor del rewe que significa también tomando en cuenta los cuatro, así hablado en castellano, los cuatro puntos cardinales, nosotros diríamos el Meliwitran mapu, Meliwitranmapu, ahora cada melinwitranmapu tiene su gran significado para la cultura mapuche, entonces a eso también se le dan gracias a ngenechen a Dios el creador y como nosotros vivimos en el witranmapu, entonces bailamos también agradeciendo a Dios por el lugar donde estamos agradeciendo también. (Antonio Purran)

Por la información recogida, y como se señaló anteriormente, el amullpurrún tiene más que ver con el momento en que se hace la danza o el fin que persigue en la rogativa, que es que suba o llegue a donde está dirigida la ceremonia. Aunque también Pérez de Arce (Pérez de Arce, 2007) hace alusión a que su significado es danza andada. Así mismo en este sector se realizan otras

danzas en el contexto del Ngillatun y que son realizadas en general por toda la gente sin mayores restricciones: kuifitun o lonkomew, rinkitupurrun.

En otro sector del territorio histórico mapuche a través de lo observado en un video divulgativo difundido por internet y realizado por una comunidad de la región de Concepción en Chile<sup>68</sup>, se puede ver apreciar que mencionan y describen las siguientes danzas y son colectivas:

- **Tayültun:** baile que está antes y después de presentar el ngolngol<sup>69</sup> en el ngillatun. Es un baile colectivo en el cual la persona no se desplaza por el ngillatue, es de carácter más bien lento que se realiza con pequeños saltos más bien enérgicos y que se realiza cuando se está presentando en el rewe la bebida o muday y el mote (o trigo cocido) para ser ofrecido y para asperjar en la rogativa.
- **Purrun:** baile de carácter alegre y más bien rápido, que se utiliza en el ngillatun, anümwewe o plantación de canelo, en el machitun o ceremonia de sanación realizada por la machi y en el palin, juego recreativo y ceremonial Mapuche.
- **Choiketun:** baile circular alrededor del rewe que es de un ritmo alegre pero más bien lento, también lo denominan saltatun, está en todas las ceremonias anteriores y lo comparan al parecer con el baile del choike purrun de la cordillera, siendo quizá una variación a este baile. Es de un carácter más libre y de pasos amplios como saltando, con movimientos enérgicos y alegres.
- **Mazatun:** baile de carácter alegre y en parejas tomados de la mano, desplazándose hacia adelante y atrás o yendo y viniendo hacia el rewe. Se puede realizar en las ceremonias anteriores mencionadas.
- **Pidgun purrun:** baile utilizado en ceremonia fúnebre, es un ritmo un poco rápido, pero el carácter penoso y su desplazamiento se realiza en pequeños movimientos, No es una danza de ceremonias si no es demostrativa de la congoja y el recogimiento de un funeral. Se realiza cuando fallece un lonko, una machi, o una persona importante desde la perspectiva mapuche.

Asi tambien en el sector del Futawillimapu o Chaurakawin en Osorno región de los Lagos existen danzas que han incorporado elementos externos provenientes de la música y cultura chilena,

---

<sup>68</sup> Video documental. Ñimituyiñ taiñ mapuche ülkatun ka mapuche purun: Recojamos Nuestros Cantos y Bailes Mapuche.2011 Se puede consultar en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=0U9zdyZRqas>

<sup>69</sup> Tiestos o jarros que se colocan en el rewe, contiene mote (trigo cocido) o muday (bebida hecha a partir del trigo) para en el momento de la rogativa u oración asperjar.

europea y estadounidense. Algunas de estas fueron observadas en el efkutun de la escuela Misión San Juan de la costa en Osorno, y se llamaban:

- Wichaleftun: Esta danza ritual del efkutun es realizada por hombres y mujeres por separado dando vueltas alrededor del centro ceremonial, esto desde el inicio de la rogativa. Según las fuentes documentales (Rumian, 2010) (CONADI, 2009) el nombre probablemente proviene de los términos witra(n): levantar, tirar, y lef(n): correr. Otra interpretación del origen de este término sería wicha: largo, y lef(n): correr: “el largo correr”. El Wichaleftu, cuando se realiza con müpiltun (fe y convicción), demanda gran energía, velocidad y coordinación.
  
- Linkon (Rumian, 2010) o Marcha: Danza o marcha ritual empleada para recibir a los wütran (visitantes) que llegan a un Ngillatun, así como para buscar el iyael (alimento) y realizar el Katrüpelstun (sacrificio ritual).
  
- La “Danza” (Rumian, 2010) : es una especie de cueca , que se baila al son de una palmada por vez en la pulsación, esta se realiza entre cada oración colectiva del efkutun o “interrogación”. Esto en la parte central de la ceremonia y se realiza después del wichaleftun.
  
- Durante el trabajo de campo se apreciaron solamente estas tres danzas y se destaca que la instrumentación es en gran parte distinta a la observada en las otras comunidades mapuche visitadas ya que incluye instrumentos de cuerda pulsada y rasgueada entre otros instrumentos.
  
- Por otra parte, existen en este sector otras danzas de carácter más vinculado al folklorismo regional y que son presentadas en espectáculos masivos y festivales de folklore, y que son interpretadas por agrupaciones de música tradicional de origen williche, estas danzas son:
  
- Sajuria: Baile traído desde Chiloé y adoptado gradualmente por los williche desde hace unos 150 años (CONADI, 2009), pasando a ser el baile festivo más difundido. Es un tipo de baile, que se realiza en parejas, varía según el territorio y según la época: en algunos sectores es zapateado con fuerza y en otros es más escobillado. Actualmente la sajuria

consta de dos estrofas principales y un pie final, y los versos de cada una de las estrofas se repiten.

- El Cielito: Música y baile traído desde Chiloé que se realizaba en las ceremonias fúnebres de los llamados “angelitos”, es decir, recién nacidos o niñitos, considerados seres puros o “sin pecado”. Destaca el carácter alegre de la música y el baile (Rumian, 2010).

También existen otros bailes ampliamente difundidos: “el baile de los cuatro” (Pu meli), el Pericón y el Choike o Choiketú, todos de evidente influencia chilota, pero adoptados como propios por las últimas generaciones Mapuche Williche de la actual costa de la provincia de Osorno. Respecto al Choiketú queda la interrogante de que si existe o no alguna relación con el Choike Purrún de los otros territorios Mapuche visitados. Estas danzas no ceremoniales williche, no se observaron directamente en el trabajo de campo, pero existe un amplio registro de grabaciones en internet y grabaciones de discos con este repertorio y dado que el afán es dar una muestra un tanto general de estas danzas no se profundizará mayormente en ellas por no contar con datos empíricos para su descripción.

Un punto destacable es que en el caso de la música que se danza en esta región, tiene una fuerte presencia de elementos musicales no mapuche, pero al parecer esta intromisión son más apreciables en la sonoridad o musicalidad, que en la profundidad y actitud que en la danza misma se realiza, manteniendo un carácter ceremonial.

Por último, en este apartado de las danzas ceremoniales se destaca el Palin purrún, aunque no fue observada en situ, pues fue mencionada por los diferentes cultores, haré referencia en relación a lo descrito por el investigador Magnus Course (2008) en el sector del lago Budi en la costa de la región de la Araucanía, aunque también es documentada por don Carlos López en su investigación sobre el palin o juego tradicional de la cultura Mapuche. (López von Vriessen, 2011). Esta danza es realizada por el colectivo de personas en el contexto del palin o juego ceremonial de encuentro entre dos comunidades o equipos. En esta también interactúa el Kollong y tiene algunas características similares a las que se observan en otros sectores de la región. La danza es realizada tanto por hombres y mujeres acompañada por la instrumentación típica mapuche liderada por el kultrun. El objetivo de la danza es animar el juego así como recibir a las visitas por parte de la comunidad que actúa como local en este juego mapuche.



Un último aspecto en relación a las danzas de uso ceremonial, es que algunas de estas las hemos excluido a pesar de que fueron mencionadas en las entrevistas, esto por no contar con una mayor cantidad de información que nos permitiera ubicarla en organización propuesta aquí, pudiéndose ampliar aún más el panorama aquí entregado.

#### **8.9.4. Danzas de uso cotidiano**

Este tipo de danzas acompañan actividades de carácter más productivo y cotidiano de la cultura mapuche, y a diferencia con las danzas ceremoniales son las que más han desaparecido en la actualidad.

Es así como en la actividad de la trilla, que antiguamente se realizaba de manera no tecnológica en las comunidades mapuche y que se conoce en mapudungun o lengua mapuche como Ñiwiñ, se realizaba el ñuwiñpurrun. El Fray Félix de Augusta describe esta danza como: "Trillar con los pies al compas y a pares hombre mujer como danzando". (De Augusta, 1916). Y más adelante al correr de los años este mismo autor lo describe de la siguiente forma: "Los indígenas no trillaban antes con yeguas, sino que cortaban las espigas, las amontonaban, y en la noche, al son de la caja, bailaban sobre las espigas extendidas por el suelo afuera o dentro de la casa, cuando era espaciosa, tomándose por la mano siempre un hombre y una mujer". (De Agusta & De Fraunhäusl, 1934)

Es así también como lo señala don Antonio Purran Rucal en la entrevista realizada en su hogar, recordando un canto que su madre realizaba al recordar dicha actividad:

"En el tiempo de la cosecha, como antiguamente no había maquina, mi mama siempre contaba de lo que ello hacían como gente joven porque, se juntaban mucha gente joven, todos eran primos, hermano en la trilla del trigo, entonces había siempre una papay que cantaba pero todos iban cantando igual, entonces mi mama un tiempo, ´tabamos muy chico pero yo siempre tengo buena memoria y mi mama nos enseñó a cantar así, yo recuerdo eso, decía mi mamá." (Antonio Purran)

La descripción de don Antonio tiene mucho en común con lo que señala Félix de Augusta. Bailaban en parejas pisando el trigo y el canto animaba y describía la actividad así también a

través del canto y el movimiento era posible alagar a una mujer. Es decir, la danza en esta actividad a parte de su función productiva servía para la colaboración social, así como para establecer vínculos sociales, con el posible establecimiento de un vínculo matrimonial entre las familias.

Por otro lado, el kollon purrun se realizaba también en el contexto de la construcción de una casa o ruka y por lo señala Fray Feliz De Augusta (De Augusta & De Fraunhäusl, 1934) esta tenía la función de dinamizar la actividad la cual tenía características de colaboración comunitaria, en ayuda a la familia que construía la Ruca.

#### **8.9.5. Sobre las Denominaciones de las danzas**

En relación a las denominaciones podemos señalar que una misma danza puede tener diversas denominaciones o una misma denominación puede tener varios usos sociales. Por ejemplo, el nombre del choike purrun hace alusión a la representación simbólica, a través de la danza, que se hace del ave llamada Ñandú de Darwin, pero el nombre de puel purrun hace referencia al origen geográfico del baile, el puelmapu o Este del territorio Mapuche y lonkomew al vaivén del movimiento de la cabeza que realizan los que bailan al danzar. Siendo las tres, y según las evidencias, una misma danza. Es decir, los tres nombres señalados describen a la danza en concordancia a lo que representa -el ave-, el lugar geográfico - El Este- y un tipo de movimiento corporal en la danza - Mover la cabeza-. Es así también que ñaf ñaf purrun es un tipo de danza donde se arrastran los pies; rünki purrun o wirafun kawello es una danza que se dan saltos y está asociada al galope del caballo, kürruf trepetun, es una danza vinculada al viento. O por lo que se señala en relación a Kuifitun o lonkomew serían una misma danza que se le atribuye el nombre a un aspecto de temporalidad, kuifitun o baile antiguo y lonkomew al tipo de movimiento que se realiza con la cabeza. En este punto se establece una relación como descriptor de movimiento que se le realiza al choike purrun en el puel mapu al cual también se le denomina como lonkomew.

Por otro lado, las denominaciones de Tayültun, Purrun, Choiketun, Mazatun Pidgun purrun que se realizan en la región de Concepción hacen referencia al carácter de la danza y a su uso en los diferentes momentos de la ceremonia o a situaciones sociales específicas.

Un Aspecto que caracteriza a las danzas en la cultura mapuche a si como a muchos fenómenos culturales en este pueblo es el hecho que han establecido diversos intercambios intra y extraculturales. Es el caso por ejemplo de la danza del choike purrun difundida en gran parte del territorio mapuche y que tiene diversas denominaciones y características específicas según el sector territorial en el cual se hace uso. Por otro lado, llama especial atención el intercambio que se ha establecido en las músicas del sector de Osorno donde la presencia de la cultura extranjera -europea y estadounidense- y chilena, da cuenta de una marcada influencia externa, y nos señala un especial dinamismo de adaptación y resistencia cultural.

Es así que las diversas denominaciones que han existido y existen, dicen relación a diversos elementos percibidos en el trascurso de este trabajo. Con el afán de clarificar aspectos generales de las música que se danzan en la cultura mapuche, sin querer ser exhaustivos ni concluyentes de toda la variedad existentes, y a partir de los datos recopilados, podemos señalar que las diferentes denominaciones de las danzas en la cultura Mapuche hacen mención a aspectos de: la relación y representación zoomórfica - choikepurren, tregül purrun- wirafun kawello entre otros; el origen geográfico - puelpurren-; el tipo de movimiento corporal- lonkomew, ñafñafpurren, rükipurren-; el uso y orden dentro del momento ceremonial- Amull purrun, Machi Purrun, la danza o cueca williche, linkon Marcha, wichaleftun, Pidgun purrun; la temporalidad- kuifitun- ; el intercambio cultural; cielito, sajuria, choiketun, perikon, el baile de los cuatro- de Productividad y colaboración social - Ñuwinpurren.

La clasificación expuesta aquí no es única ni excluyente ni agota las posibilidades de describir cada una de las danzas, ya que por ejemplo el tregül purrun o choike purrun, es tanto una danza de representación zoomórfica como de uso ceremonial, así mismo las diferentes danzas puede relacionarse con otras denominaciones o pueden estar vinculadas a diferentes ceremonias o actividades sociales, como el caso del Kollon purrun, o el Machipurren.

Existen diversas denominaciones que aquí no incluyo, aunque están mencionadas en algunos trabajos divulgativos audiovisuales, pero a mi parecer faltan mayores antecedentes para su descripción. Ejemplo de estas son: En sector lafkenche; Lexümtu purrun, Negultu Purrun. En el Sector Wentech de Boroa: Matu purrun o purrun rápido. Chiwuz purrun, o purrun con giro. En el Sector williche de Panguipulli existe el purrutun, wallpurrutun o purrun circular. Todas estas mencionadas por las personas entrevistadas en el Documental Fill Ayekan (Caniueo,

Huenchulaf, & Pinto, 2007)

La danza en la cultura mapuche tiene connotaciones de complementariedad o relación de las personas con la tierra, sus seres y fuerzas elementales, la vida productiva y la religiosidad y que está a su vez no ha dejado de establecer intercambios con culturas externas y mecanismo de intercambio intracultural, es el caso de la música del Efkutun williche y la música del choike purrun respectivamente.

PURRUN O DANZA	CONDICIÓN DE DENOMINACIÓN
Choikepurrun, tregülpurrun, wirafun kawello	De relación y representación zoomórfica
puelpurrun	Por origen geográfico
Lonkomew, ñafñafpurrun, Rünkipurrun,	Tipo de movimiento corporal
Amull purrun, purrutun, wichaleftun, linkon o marcha, La danza o cueca.	De uso y orden ceremonial
Machi purrun, kollon purrun	Por rol social
Kuifitun	Temporalidad
Choike purrun, wichaleftun, linkon o marcha, La danza o cueca.	De intercambio cultural
Ñiwin purrun, kollon purrun	De colaboración social

Fuente: elaboración propia.

**Tabla 11. Nombre de danzas y condición de denominación, según estudio**

Las danzas documentadas son mayoritariamente vinculadas a las ceremonias religiosas y son de carácter colectivas, aunque en algunas de ellas el protagonismo puede estar centrada en una persona o grupo de personas más que en otras, pero no con un fin individualista o de elite sino por importancia ritual que estas personas tienen, es el caso de los choike purrun y del Machi purrun. Suponemos además que esta colectividad de la danza es el reflejo del sistema de vida en la cultura Mapuche que privilegia el equilibrio de lo individual dentro de colectividad comunitaria. Y por otro parte podemos suponer que la danza y su relevancia en las ceremonias religiosas, es entendida como un medio y no como un fin distando, según esto, de la categoría euro-céntrica de la danza como arte.

Por otro lado, es importante destacar que en el caso del choike purrun o tregül se aprecia como una de las danzas de mayor relevancia social existentes hoy en día y en ella suponemos

confluyen un sin número de elementos cosmovisionales propio de la cultura mapuche mas ancestral. Así también destacamos que es en esta danza donde se pudo apreciar, en el sentido de la estructura musical, una mayor claridad, siendo en un caso señalada como de 3 partes internas diferenciadas (Hueñaco Millao Chacaico, Giñimo y Huilío) y de 5 partes (Icalma- Cunco-puelmapu)

Por último, surgen algunas dudas con referencia de si las danzas conforman entidades diferenciadas en estricto sentido o puede que exista un matriz de origen que las unifiquen como un todo y que dado las diversas situaciones necesidades de expresión u otros factores devengan en las diferentes denominaciones aquí mencionadas, aspectos que no se lograron aclarar en este sentido y que es necesario profundizar en futuras investigaciones. En este sentido faltan estudios específicos sobre la danza en la cultura Mapuche ya que lo señalado hasta aquí es solo un breve esbozo de aspectos que pueden resultar interesantes para aproximarnos a la comprensión de esta cultura musical.

#### **8.10. Algunas Características formales de la música Mapuche**

Aunque fueron muchas las músicas obtenidas en esta investigación se utilizaran dos ejemplos para graficar a grands rasgos las características mas significativas de este patrimonio musical. Esto a traves de un toque de trutruka realizado por Antonio Purran y por los toques de kultrun que se realizan en el choike purrun, registrarados en el sector pehuenche en Icalma y Quinquen. Se debe señalar que un análisis formal mas acusioso, quedara planteado para futuras líneas de investigación.

En este toque de kuifitun o lonkomew interpretado por don Antonio Purran, de la Figura 6, se pueden observar algunas de las siguientes características musicales:

- Alternancia de frases designadas como A y B respectivamente y con diversas variaciones.
- Frases que giran en torno a dos pulsos isócronos preferentemente, con intensión de compás binario con subdivisión ternaria.
- Frases con pulsaciones de 2 tiempos (6/8) que alternan en ocasiones frases de 3 pulsaciones (9/8) compás 7 y 30, entendiéndose como parte de la variación más que un elemento estructural del toque.
- Inicio desde nota grave a aguda, final termina de igual forma.
- Ámbito de la construcción melódica que no supera la octava.

- Melodía en base a tres notas principales (do, mi, solb aprox.) que le da un cierto carácter de trifonía disminuida y con algunas notas de paso (lab, Sib).
- Célula rítmica preponderante tres corcheas, dos semicorcheas corchea silencio corchea.
- Tempo lento (negra con punto igual cincuenta y dos) y que en la grabación acentúa el pulso isócrono de manera importante.

## Kuifitun o lonkomeo

Antonio Purran Rucal. Comunidad Hueñaco Millao Chacaico. Ercilla

Trutrukaturun

Transcripción: José Velásquez Arce

♩ = 52

Trutruka

The musical score consists of seven staves of music. The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 52 and the instrument name 'Trutruka'. The music is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/8. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams. There are several measures with rests. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, and 31 indicated at the beginning of their respective staves. Above the notes, there are dynamic markings: 'A' above measures 4-5, 'B' above measures 6-7, 'A'' above measures 10-11, 'B'' above measures 14-15, 'B'''' above measures 18-19, 'A' above measures 22-23, 'B'''' above measures 25-26, 'A' above measures 28-29, 'B'' above measures 30-31, and 'A'' above measures 32-33. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Elaboración propia

Imagen 9. Transcripción toque kuifitun o lonkomew interpretado por don Antonio Purran

Por otra parte, se puede observar en los toques de kultrung del sector pewenche, donde interpreta la trutruka, una rítmica irregular de acentuación, en compases binario de subdivisión ternaria (6/8, 8/8), compases ternarios (3/8) y hasta un compas cercano a los 11/8, lo que amplía el panorama de la rítmica mapuche hasta hoy estudiado. Cabe destacar que son compases de subdivisión un tanto ambiguos entre lo ternario y lo binario sobre todo en el toque cuarto.

TRANSCRIPCIÓN RITMOS DEL KULTRUNG  
EN LOS TOQUES PEWENCHE

JOSÉ EMILIANO MELIÑIR MARITUAN  
QUINQUEN - LOQUIMAY

TRANSCRIPCIÓN

1)  $\frac{3}{8}$   $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  :||  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  :||

$\dot{\downarrow}$  = 168-170       $\dot{\downarrow}$  = 98

2)  $\frac{8}{8}$   $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  :||

$\dot{\downarrow}$  = 100

3)  $\frac{6}{8}$   $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  :||

$\dot{\downarrow}$  = 90

4)  $\frac{6}{8}$   $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  :||

$\dot{\downarrow}$  = 104

5)  $\frac{3}{8}$   $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  |  $\dot{\downarrow}$   $\dot{\downarrow}$  :||

$\dot{\downarrow}$  = 107

Fuente: Elaboración propia

Imagen 10. Transcripción de toques del kultrung del sector cordillerano mapuche pewenche. Toque de don José Meliñir, Quinquen. Loquimay

## 9. LA TRANSMISIÓN MUSICAL EN LA COMUNIDAD

Presento en este apartado los resultados que emergieron del análisis de las entrevistas realizadas, tanto a los cultores, como a los expertos, sobre la forma y características que adquiere la transmisión del patrimonio musical mapuche a partir de las vivencias y opiniones

que estos refieren sobre este tema de estudio. En relación a los cultores, prevalece la perspectiva de sus propias vivencias, como una visión autobiográfica del aprendizaje musical. En el caso de los expertos, sus perspectivas están mediadas por la experiencia docente y por su conocimiento en materia de educación, desde la perspectiva mapuche.

### **9.1 La familia, comunidad y territorio base de la educación mapuche.**

Yo les pido a los niños que son con mucho conocimiento -y yo creo en ello- y que ellos pueden ser un gran profesional, un gran mapuche, que pueden entregar mucho para su pueblo, pero tienen que tener el conocimiento mapuche, porque el mapuche tiene un conocimiento muy rico. En conocimiento es que los niños tienen que ser muy buena gente, con mucho *newen*, con mucho conocimiento, que sepan respetar y que sepan convivir con sus compañeros, con su familia, con su comunidad, ese es un buen mapuche, pa' que sea un buen *werkenpa*, que sea un buen dirigente, pa' que sea un buen profesional, aquella persona que no tiene ese conocimiento mapuche se va pa' cualquier lado si no tiene buena educación mapuche, y que el *winka* le entregue el otro conocimiento, que sea parte de ese conocimiento, pero el primer conocimiento que debe tener debe ser el mapuche, porque el conocimiento mapuche va ligado con el conocimiento de la naturaleza, entonces pa' que se sienta parte de esa tierra de esa naturaleza el niño tiene que tener fortaleza de raíces culturales. (Elisa Avendaño)

Toda sociedad crea sus propias formas de transmisión cultural, esto con el fin de que las futuras generaciones conozcan y hereden formas de relaciones sociales, sistema de creencias y valores que permiten entender y vivir el mundo de una forma particular y propia. En las palabras de la Ñaña Elisa Avendaño se puede ver contenida en gran parte la forma de ver la educación de las futuras generaciones en la actual sociedad mapuche. Es así que se busca que estas se formen de manera íntegra y en relación armónica con el entorno social y natural, de manera contextualizada y en diálogo que los nuevos acontecimientos del mundo moderno- con los cuales convive de manera evidente-. Pero sin lugar a duda el elemento fundamental para esta sociedad es mantener su identidad e idiosincrasia en las generaciones jóvenes.

Para lograr este cometido la base de la educación mapuche descansa en la **familia o rukache**, es allí donde el niño aprende, en interacción con el adulto y la participación en las actividades que éste realiza. La educación mapuche, se manifiesta como un conocimiento heredado desde la antigüedad. El Profesor Desiderio Catriquir describe que: "La educación mapuche estaba muy



enraizada, de partida con el territorio, el lof, la familia" y, en este sentido se puede ver que la interrelación de **familia, comunidad y territorio** es el contexto donde se realiza la transmisión de conocimientos culturales hacia los niños y niñas. Esta realidad aún permanece en las comunidades mapuche, tal como se desprende del trabajo de investigación.

### **La familia**

Por una parte, cada familia puede tener su propia forma de guiar a la persona en formación esto dependerá de variados factores<sup>70</sup>, no obstante, esta se realizará en concordancia con la vida comunitaria, buscando así que la persona adquiera las competencias, saberes, habilidades y valores que le permitan una óptima relación con el entorno natural, social y espiritual. En el seno familiar se despliegan una serie de estrategias propias de la educación mapuche que ayudan al niño/a a comprender su entorno y las formas de relacionarse con este, así como los roles y funciones que pueda cumplir.

La institución familiar o rukache despliega su labor educativa en la vida cotidiana y en las acciones sociales y religiosas que desarrolla al interior de la comunidad o lof. En el rukache conviven las personas bajo una vivienda y en ella están los padres con sus hijos, además de los abuelos u otros parientes o personas que no siendo parientes directos habitan en el hogar (Quidel et al 2007, p. 399)<sup>71</sup>. Tomando las palabras de Llanquino (2009<sup>72</sup>, p. 206) son los miembros de la familia los que incentivan y acompañan el proceso de socialización de los niños incorporándolos a las labores familiares de acuerdo a su nivel de desarrollo físico, intelectual y emocional.

No obstante, los principales responsables de la educación, y de forma ecuánime, son los padres, quienes, al parecer, aportan a la formación en las distintas labores según su género. Así lo señala la ñaña Irma Huenulaf: "El papá o el abuelo se preocupa de enseñar a su hijo y la mamá se preocupa de enseñar a su hija." Esta distinción de género en la distribución de los roles en la educación, es coherente con el principio de dualidad complementaria - masculino femenino- en que está basado el sistema de creencia mapuche. Es así que se generan modelos culturales

---

<sup>70</sup> Los factores que intervienen en la formación de las generaciones jóvenes están: La ascendencia familiar, tanto de la madre como del padre; el origen territorial de la madre y/o del padre; el territorio donde está inserto el lof; de la propia persona que educa, su rol y función social; las habilidades e intereses que demuestra la persona en formación, entre otros.

<sup>71</sup> En Patrimonio Cultural Mapunche. Catriquir 2007

<sup>72</sup> Los valores en la cultura mapuche: la voz de los sabios. Llanquino 2009

pertinentes de lo femenino y lo masculino en relación a las actividades cotidianas que las personas desarrollan basado en el principio antes señalado.

Es responsabilidad de las personas que integran la familia observar al niño/a y conocer cuáles son las habilidades que posee y manifiesta en su actuar, para lograr una correcta orientación en su formación personal. En la familia está la responsabilidad de transmitir los valores culturales y potenciar las habilidades que el niño/a manifiesta para su inserción en las actividades sociales mapuche, pero esto ha ido cambiando en la actualidad. El Machi Víctor Caniullan destaca esta realidad: "la familia, y allí se ha ido perdiendo la capacidad de observar de la misma familia, de conocer a su hijo, eee para que cosa pudiera tener más habilidades".

La no realización de esta labor en la actualidad es mal visto por las personas de la comunidad, y hasta recriminado, a la familia que no haya desarrollado los conocimientos para determinada labor. La ñaña Irma Huenulaf, refiriéndose a la educación que debe tener una mujer pronto a casarse, así lo manifiesta: "Si la novia no responde, ahí lo cobran a los mayores, por eso la mama tiene que preocuparse de enseñarle de to'ó, cosa que no se pierda nada ella, que to'ó tiene que salir", la novia debe tener ciertos conocimientos que le permitan desempeñarse como esposa y es deber de la madre enseñarle, es decir, los padres son evaluados de acuerdo a la crianza que les dan a sus hijos.

### **El territorio, el mapu**

Por otra parte, en relación a la importancia del territorio o mapu en la educación mapuche, Elisa Avendaño señala lo siguiente: El conocimiento mapuche va liga'ó con el conocimiento de la naturaleza, entonces pa' que se sienta parte de esa tierra, de esa naturaleza el niño tiene que tener fortaleza de raíces culturales. En este sentido, cada comunidad y por consiguiente cada familia que habita en dicha localidad, tiene un tipo de saber particular, que puede estar o no relacionado con otras identidades territoriales, pero en que definitiva afecta al tipo de conocimiento que el niño/a adquiere.

Todos los sectores no tienen el mismo en este caso el kimün, el conocimiento, es variado de acuerdo al contexto, de acuerdo al ambiente al clima porque esta todo conectado con la naturaleza. (Lidia Melipil)

Así lo refuerza el machi Víctor desde el punto de vista musical:

En primer lugar, uno debe conocer cuál es su identidad territorial, cual es su territorio, cual es su geografía, cada territorio tiene su propio ùlkantun su propio ùl, depende mucho cual es la geografía de ese lugar, es el primer paso. (Víctor Caniullan)

Como se puede observar, el Machi hace directa referencia a la música y sonoridades en las cuales está inserto el niño que se educa. Es así que el territorio o mapu, espacio geográfico y la naturaleza que allí habita, determina el tipo de conocimientos, en este caso sonoro-musicales, a los cuales el niño se aproxima y debe conocer. Esta idea del territorio y su entorno sonoro y cultural, como base de la educación mapuche, es tan relevante en la impronta de la formación de las futuras generaciones que incluso afecta a los jóvenes que en el futuro cumplirán un rol socio-religioso en las diferentes comunidades:

El año 2007, había un joven acá, [...], y para la plantación de canelo fuimos hartos mapuche a ayudarlo, porque el llevó machi de acá para hacerse la ceremonia de iniciación de machi, al final cuando él entró en trance, en küimi, el pidió música de su propio territorio. Inmediatamente se juntaron todas las personas de allá y le hicieron una ceremonia con este tipo de música, con este tipo de música porque su püllü [espíritu] le pidió música de su azmapu, de su az. (Sergio Curihuentro)

Como se puede apreciar, en el relato anterior, las particularidades del territorio y sus sonoridades cumplen un papel fundamental en la conformación y trascendencia de los aspectos de formación espiritual y religioso de una persona, en este caso futura Machi. La educación mapuche es en esencia situada al entorno más próximo, que permite desplegar en el niño/a una serie de habilidades y comportamientos con lo natural y social que lo rodea. Esta característica educativa permite mantener la cohesión social comunitaria que es un principio de la matriz cultural mapuche.

### **La comunidad**

Como ya se ha señalado, una de las características principales de la educación mapuche es que el niño/a aprende escuchando y observando a las personas que integran su grupo familiar y social. Es en el seno familiar donde el niño/a, a través de la contrastación y la reflexión de la información recibida, consolida su aprendizaje.

Ante no, ante to'ó era calladito, como no había tele ninguna cosa, pero los fütakeche tenían que conversar noma, los chiquillos no podían interrumpir la conversación, y si hablaban, (se enojaban) y si no se lo cobraban después, así era ante. (Irma Huenulaf)

Una práctica cultural importante de las familias mapuche es el visitarse para establecer lazos sociales que permitan sostener y mantener el sistema de valores mapuche y el entramado social propio, es en estas instancias también donde se posibilita la contrastación de información.

Siempre esta esa idea de que en realidad la persona debe escuchar mucho, los niños deben escuchar mucho, sin interrumpir la conversación y luego si están en otro lado escuchar la conversación deben contrastar estas conversaciones, ese es un principio de la educación Mapunche, esta posibilidad de que siempre lo que se conversa debe ser contratado por otra fuente. (Desiderio Catriquir)

El niño/a, en el contexto educativo mapuche, debe tener una actitud de escucha frente a la información y conocimientos que se le está entregando o al cual se ve expuesto en las diferentes instancias de convivencia social. Luego, son los padres los que les orientan en relación a la información recibida, estableciendo con ello un vínculo con los saberes propios familiares, los de otros grupos familiares y los locales de la comunidad.

La acción educativa se realiza en situaciones cotidianas en la familia, por ejemplo, cuando se toma desayuno o comparte comida, se relata y conversa sobre los diversos temas a los cuales el niño-a o joven se ha ido enfrentando y, a partir de allí, comienza la contrastación o reflexión como mecanismo educativo. Esta acción tiende a una doble finalidad, por un lado, potenciar el desarrollo formativo del niño-a y, por otro lado, generar en él la identidad necesaria que lo vincula con la comunidad y familia, así como a su entorno natural y social, permitiendo con ello transitar de manera íntegra en los presentes contextos.

## **9.2 La formación Musical del niño en la cultura mapuche**

El proceso de transmisión musical mapuche está basado en la observación o Adkintun y en este caso la audición, Allkütun, así como en la introspección y reflexión continua de lo aprendido (Carihuentro 2007, pp. 78). La educación en sí está a cargo de los Fütakeche, ancianos, y adultos familiares a sí como también de personas ajenas de la familia nuclear. A partir de estas

enseñanzas un niño puede iniciar su participación en las ceremonias, para luego asumir su rol como músico en las mismas.

### **Escuchando y observando a los padres, ancianos y expertos.**

Como en casi todas las culturas musicales las primeras formas de musicalización de las generaciones jóvenes comienzan en el hogar a través de cantos de entretenimiento o canciones que ayudan a dormir a los niños. Es así que lo primero captaban eran las melodías no así necesariamente el texto de las canciones. Así es expresado: “Yo me recuerdo que mi papa a todos nosotros nos hizo ñl y nos hizo dormir en sus piernas cantando “(Sergio Curihuentro).

Así mismo existe una antesala a través del juego, en la formación de los pequeños y futuros músicos en la cultura mapuche, este se observa, por ejemplo, con la fabricación y ejecución de un objeto sonoro fabricado con elementos vegetales, con el cual los pequeños emiten sonidos, que lo preparan para la ejecución de la trutruka. Así lo recuerda don Antonio Nahuelfil:

[Cuando chico] tocaba así noma esa custioncita de cicuta , pero... pa' puro jugar noma, no salía el son [sonido] nada, como un pito tocaba noma, pero después ya yo estaba así mismo de muestra, ahí la agarre,[la trutruka] la tome empecé a echarle aire y empezó a sonar... no, no demoro ná, (Antonio Nahuelfil)

Lo que el niño ha desarrollado como juego en su entorno natural comunitario, ligado a la vida en el campo y la responsabilidad familiar y comunitaria, le servirá para seguir profundizando sobre el conocimiento y practica musical.

Luego cuando los niños están más grandes la música pasa a formar entorno a los valores, sistema de creencias y costumbres mapuche, es así que la música actúa como un dispositivo o medio para la enseñanza de conocimientos culturales a través del canto en mapudungun. En el caso específico del ñlkantun o canto es común que a las futuras generaciones se les transmita consejos entorno a las formas sociales y culturales mapuche. Un ejemplo de este tipo de canto es el que se refiere don Antonio Purran:

Si yo tuviera un grupo de joven en este momento yo me inspiro que mensaje le podría entregar al joven, claro uno puede cantar, entonces por ejemplo la letra seria así: 'hermano hermano en ti confío, en ti estaría mi fuerza, en ti entregaría todo mi ser para que usted puedan hablar, con el tiempo si yo no existo`, esa palabra. (Antonio Purran)

Es así que tradicionalmente la música mapuche los niños la aprendían mirando y escuchando en contextos familiares, siendo los padres y los ancianos los primeros en transmitir las formas musicales propias mapuche.

Yo siempre miraba a mi papá cuando tocaba, y yo le pedía a dios en aquellos tiempos cuando era niño que ojalá yo también pudiera tocar con el tiempo, porque mi papá tocaba bonito, (Antonio Purran)

Yo escuche todas esas conversaciones cuando fui chiquitita pero nunca dialogue con esas personas, porque a uno no lo dejaban opinar el niño ante no podía hablar frente a este iwe, ahí uno escuchaba noma y observaba lo que decían los taitas y las chemche ke ñuke -abuelita-. (Matilde Catalán)

Muchos de los cultores señalan la importancia de los padres en el proceso de musicalización y formación musical del niño. Don Nemesio Ñanco lo refiere de la siguiente forma: "Mi padre era ciego, ganaba su vida en puro trutruka... yo saqué ejemplo de él" y el peñi Antonio Purran lo refiere en relación a su Madre: "Mi mama nos enseñó a cantar así, yo recuerdo eso". Otro ejemplo lo señala don Cornelio Painemilla: "Esta misma [canción] le aprendí, pero mirando a ella (madre), mirando, y como tenía una voz tan linda, sacaba tan bien y yo era cabro chico, pero me acuerdo. (Cornelio Painemilla)

Estos relatos fueron recogidos en sitios distintos del territorio mapuche<sup>73</sup> y reflejan la importancia de la práctica musical de los padres para que las generaciones jóvenes adquieran conocimiento musical siendo la escucha y la observación la forma en que los niños interiorizan y vivencian los códigos sonoros que caracterizan esta música. Así también se puede entender que es en el seno familiar donde se adquieren las primeras vivencias en relación a la práctica musical y sus lógicas formales que le caracterizan.

Así como los primeros agentes musicalizadores está en la familia, el conocimiento cultural, y en este caso musical, en términos generales está depositado principalmente en los fütakeche o ancianos, siendo otro agente importante en el proceso de formación musical del niño.

---

<sup>73</sup> Comuna Padre las Casas (Roble Huacho y Metrenco), Comuna de Ercilla (Hueñaco Millao), Comuna de Puerto Saavedra (Piedra Alta)

Un abuelito que tenía yo siempre cuando hacían fiesta empeza[ba] a cantar esa canciones...  
(Antonio Nahuelfil)

El que quiere ser músico, tanto de nivel espiritual como nivel tipo social, escucha, pone atención el cien por ciento en el viejo trutrukero, el que está expresando siempre. (Antonio Purran)

(Esta Canción) se la aprendí a un viejito, Jacinto Huarapil, mucho años en Santiago se fue muy joven, tío de mi madre, muy bueno pa' cantar, entonces en Santiago igual que yo tenía mucho amigo, presidente de los panificadore', entonce' entre mapuche se juntan y ahí ante se cantaba mucho mas poh, ahí se lo aprendí. (Cornelio Painemilla)

Los niños aprendían cuando captaban un poquito, cantaban los fütakeche y cuando le gusta poh, si le gustan ello, tratan de aprender de escuchar más que nada la melodía, pero no el canto. (Irma Huenulaf)

Como se puede observar en esta cultura musical el respeto y valoración de las generaciones más experimentadas y de mayor edad forman parte de la matriz en la transmisión musical, donde las nuevas generaciones deben prestar atención a través de los mecanismos educativos mapuche.

Así también son las propias autoridades políticas o religiosas mapuche las que pueden actuar como transmisores de las formas y estilos musicales propios mapuche.

El lonko también tiene que manejar toda la visión sonora que tiene que tener la comunidad, eso me quedo muy claro porque se ve digamo, se ve cuando se sabe cuando no se sabe, entonce el lonko le rectifica, ni siquiera la machi rectifica por que ella no está para eso, el lonko es quien rectifica quien sabe tocar y quien no sabe tocar o quien debiera tocar, entonce no hay, digamo un margen no es encasilla' o no es cuadra' o (Cesar Caman)

Como se puede observar si bien es cierto que desde la perspectiva mapuche la transmisión musical y la musicalización del niño está a cargo principalmente de los integrantes de la familia, personas adultas y ancianas, no se excluyen de esta labor a otras personas.

Yo aprendí por la viejita, a la viejita le saque el rollo, como cantaban el nütramtun a `onde apuntaban a `onde iban allá, captaba to`o ello, de ahí sale el kimün poh peñi, ahí viene el kimün, entonce' uno cuando empieza a conversar entonce' dice, le preguntan lo viejito a vece' porque le

nombran eso, esa cordillera, entonce' ya uno dice, ya lo aplica. (Belisario Pitriqueo)

Las interacciones con otras personas portadoras de conocimientos específicos ayudan a desarrollar el kimün propio. Cada persona integrante del lof es portadora de conocimientos culturales que le son propios y específicos. Estas personas también actúan como agentes educadores de las generaciones más jóvenes. Desde el ámbito de la transmisión del conocimiento musical relacionada con la comunidad y las personas portadoras del conocimiento musical, se señala que se debe motivar a los jóvenes y niños para que observen a las personas más ancianas expertas, que son las que conocen de manera más profunda la práctica musical en específico:

La viejita que toca'a murió, ahora tocó la hija, yo no quería tampoco, porque, claro algo idea tendrá, pero yo quería que entrara ma` viejita que tenga ma' conocimiento, entonce` yo le decía, uste'en si quieren aprender vayan al lao de la viejita que eta tocando. (Belisario Pitriqueo)

Esa mujer quería prender, jo`en, quería prender, yo le digo: "teni que ir al la' o de la persona que va tocando el kultrun, entonce` ese teni` que lleva`la, así van aprendiendo, así van a tener un conocimiento ma' profundo." le `ije. (Belisario Pitriqueo)

Yo conocí a mucho trutrukero weno, cuando ello participaban en la ceremonia mapuche en el Ngillatun en un ñeikurrehuen o en un mingako eee yo vi más de seis trutrukero que eran trutrukero fino, fino digo porque dominaban bien su instrumento (Antonio Purran)

Pero el que quiere ser músico tanto de nivel espiritual como nivel tipo social, escucha pone atención en el viejo trutrukero el que está expresando siempre. (Antonio Purran)

Así es que, a través de la observación de las personas ancianas, que son portadoras expertas de este conocimiento musical, como las nuevas generaciones aprenden. Esto a mi entender tiene dos motivos. Por un lado, el respeto a la persona que ha realizado una práctica cultural por años, pues se entiende que el conocimiento y saber mapuche se adquiere como un proceso realizado en la vivencia. Y por otro porque así se traspasan los conocimientos musicales heredados desde tiempos antiguos para que estos se sigan recreando y manteniendo en la actualidad.

### **Los contextos del aprendizaje musical**

Por otro lado, lo que la familia procura tradicionalmente es poner al alcance tanto situaciones de



práctica sonora como instrumentos musicales, motivando y alentando al niño para su desarrollo musical.

(el niño) tiene la libertad de manipular esa cosa (trutruka), y lo hace, no va a tener prohibiciones porque está practicando bien, además como sabe que el instrumento es delicado no, no lo va a sacar pa' buscar la oveja, una cosa así, entonces (la trutruka) está en un lugar, siempre en una estaca, establecido en un lugar donde tiene que estar para, que este preparado para, hacer trepetun cuando, los días previos cuando sea el kamarrikun, ese sería el formato ya que hay mucha que no se hace ahora, antiguamente era así, se estimulaba a la gente para que haga esto todo.

Como ya se mencionó lo que el niño ha desarrollado en primera instancia como juego en su entorno natural comunitario, ligado a la vida en el campo y la responsabilidad familiar y comunitaria, debe estar acompañado por lo que se puede denominar situaciones o instancias culturales pertinentes que conforma un contexto significativo de aprendizaje musical:

Lo que si hay que generar los espacio, en distinta ceremonia para que las persona sí o sí entren a participar con y buscando sus habilidades... donde el niño vibra, desde chico si queremos una formación es en los espacio en la ceremonia y para eso uno debe de alguna forma generar teniendo lo instrumento, condiciones para que el niño pueda ir sacar inmediata un instrumento y tocar no decirle tu va a tocar esto no imponer que el niño toque un instrumento, en cambio tu en una casa tienes un instrumento solo dice yo voy a tocar trutruka, voy a tocar püfülka o voy tocar ñolkin, o sea debe generar eso espacio. (Víctor Caniullan)

Como queda claro en el párrafo anterior, el machi Víctor Caniullan se refiere a situaciones propiamente mapuche, las cuales están enmarcadas en la actualidad en ceremonias religiosas, preferentemente.

Por otro lado, según el siguiente relato el relato de la Ñaña Elisa Avendaño, es común que los niños después de la observación y escucha en los contextos pertinentes y significativos socioculturales, realizaban juegos y recreaban dichas situaciones.

La mamá siempre cantaban, por los viejitos, por los encuentros, siempre se hacían en el ngillatun, yo aprendí mucho en el ngillatun, porque nosotros hacíamos dos día ngillatun en la comunidad, cuando era niño, nosotros éramos muchísimo niños en la comunidad, pero después a

nosotros nos mandaban a cuidar animale y hacíamos ngillatun solos, estábamos una semana haciendo ngillatun. (Elisa Avendaño)

Es así que la transmisión del patrimonio cultural y musical de los niños transita entre contextos significativos y pertinentes donde observan y escuchan, para luego aplicarlos en nuevos momentos en su actividad cotidiana.

### **9.3 Elementos de la cosmovisión mapuche presentes en la transmisión musical**

El aprendizaje musical de un futuro músico en la sociedad mapuche está determinado por varios elementos de la cosmovisión o sistema de creencias mapuche identificados. En los relatos de los participantes de la investigación se deducen cinco importantes ideas o concepciones.

#### **Ngenechen**

El primero y sin mediar en importancia, es ngünechen<sup>74</sup> o Dios el cual entrega la vocación al futuro músico, así es señalado:

[Cuando un trutrukaturfe toca bien]... que toca bien usted, así noma no toca porque dios a si te ha permitido, dice la machi. (Antonio Purran)

...Pero esta persona (trutrukaturfe) siempre tiene que recurrir a dios [ngünechen], yo quiero que usted me de esta fuerza, yo quiero que usted me de esta sabiduría de dominar este instrumento. (Antonio Purran)

Por qué Dios me ha permitido tengo esta sabiduría de poder tocar este instrumento, mi papa decía eso cuando yo lo escuchaba, pero yo creo que dentro de la familia yo también salí trutrukero, yo siempre miraba a mi papá cuando tocaba, y yo le pedía a dios, en aquellos tiempo cuando era niño que ojala yo también pudiera tocar con el tiempo, porque mi papá tocaba bonito. (Antonio Purran)

#### **El don o habilidad musical y el rol social a cumplir**

Otro aspecto señalado por los colaboradores se refiere al “Don” o habilidad, señal de designio que como rol social se le adjudica a un músico. Lo podríamos entender como la vocación e interés manifestado por la persona o niño y que proviene de Ngünechen. Así lo señala don

---

<sup>74</sup> La idea de Dios desde el punto de vista Mapuche tiene variadas implicancias. Como traducción se puede señalar que es el que ha dejado al hombre en la Tierra.

Antonio Nahuelfil:

[La trutruka] es un don de Dios, se lo entrego a uno, es un Don que uno tiene. (Antonio Nahuelfil)

Está idea del Don se relaciona con la habilidad innata que el niño trae:

Hay una cuestión muy innata, el que va ser ùlkantufe, el que va ser ayekafe, el que tiene habilidades debe saber desarrollar su habilidades y lo que eso si hemos ido perdiendo hoy día encontrar la habilidad de cada una de las personas, se ha ido perdiendo esa técnica de encontrar que habilidad tiene porque mucha veces los niño no se les deja hacer, ya, no se les deja desarrollar sus propias habilidades cuando niño (Víctor Caniullan)

Como se observa es responsabilidad de la familia y la comunidad permitir que ese Don manifiesto en el niño se desarrolle, lo cual debe ser observado por la familia y el entorno más cercano. Por otro lado, la idea del Don o Habilidad por hacer música se relaciona con el rol que la persona esta predestinada a cumplir desde el punto de vista del sistema de creencia mapuche.

Es que de este punto de vista no cualquier persona haría música, es decir justamente las personas que están destinadas a ser ayekafe, ahora como se nota una persona que es ayekafe que viene por, está destinada para eso, a cumplir ese rol a cumplir esa función (Víctor Caniullan)

Es así que se entiende que la habilidad musical o Don del cual es portador el niño o futuro músico decanta en la función social y religiosa que este desarrolla en el sistema cultural mapuche.

### **El Kùpan o ascendencia, Pùllü y newen**

Por otra parte, en la formación musical del músico mapuche interactúa otra concepción de la cosmovisión mapuche la cual está ligada a la ascendencia de la persona y la cual se denomina kùpan, así es señalada:

- ¿A qué se deberá que algunas [personas] no aprenden o no pueden tocar trutruka?
- No tiene vocación de músico del toque de la trutruka uno pudiera decir, fenmiechi kùpan no, o sea no viene con ese de un proceso histórico de su formación.
- ¿El Kùpan es si tiene algunos antiguos suyos que fueron músicos?
- claro, por ejemplo, yo mismo tengo este toque porque yo participaba en el Ñeikurewen cuando

mi tía abuela machi hacia su... desde muy cabrito escuchaba y intentaba tocar escuchaba a los demás eee... entonces de ese proceso histórico tengo yo. Vengo de una esencia muy antigua. (Antonio Purran)

Nacemos con una vocación.... nacemos con una vocación, heredamos de alguien. El Küpan, heredamos de alguien. Y allí viene la fuerza que está intacta en la persona, por eso tenemos la capacidad, la heredamos de alguien. (Antonio Purran)

El Küpan o ascendencia de la que proviene el músico, se manifiesta por el püllü o espíritu de algún antiguo músico de la familia<sup>75</sup>, así nos señala Don Antonio Purran:

... A lo mejor en sus ancestros que usted no conoció, pero a lo mejor históricamente, a lo mejor tenía ese püllü alguno de esa familia que también se le puede pegar, apegarse a ese püllü. Y a lo mejor del viejo trutrukero antiguamente ese püllü anda sondeando y le puede recaer en alguna de las personas familiares y tiene esa inspiración. (Antonio Purran)

Desde este punto de vista el aprendizaje musical está determinado por la posibilidad que, dentro de los antepasados o personas que conforman la familia del futuro músico mapuche, este presente ese espíritu perteneciente a algún ancestro que desarrolló esa habilidad musical.

Por otra parte, el püllü o espíritu de algún ancestro que desarrollo la habilidad musical se relaciona con el Newen o fuerza manifiesta que anima al músico en su práctica sonora. Cabe señalar que todas las cosas tienen newen y según esto existen diversos tipos de newen. "Toda persona que tocamos instrumento musical, hay un Newen que es permitido por ngünechen el creador... allí está el Newen... esa fuerza, del püllü, para que uno pueda expresarlo" (Antonio Purran) De cierta forma la conformación de músico en la cultura mapuche está señalada por el Don, vocación o habilidad manifiesta, el cual es entregado al futuro músico. Esta es transmitida por el Püllü o espíritu de algún ancestro que desarrollo esa actividad musical. Ese Püllü está situado en su küpan o en su linaje familiar, donde la forma evidente que tiene de manifestarse ese Don musical es a través del newen o energía que manifiesta el músico en la actividad musical en sí misma.

---

<sup>75</sup> Esta idea de la importancia del Küpan en el aprendizaje musical no es solamente en este ámbito, ya que es posible observar en los diferentes roles que en la sociedad mapuche se realizan.

## **Pewma**

Un aspecto importante para la adquisición del conocimiento musical es el Pewma o sueño. Dentro de la concepción mapuche el pewma o sueño es una posibilidad de guiar la vida, ya que a través de este se manifiestan múltiples enseñanzas, sugerencias, solicitudes, previsiones, por parte de los seres que conviven con el mundo mapuche. Estos se conciben como un medio de comunicación espiritual real y concreta, orientando el comportamiento de las personas. Así nos comenta don Antonio Purran, después de contarnos un sueño que él tuvo cuando niño:

- ¿Tuvo influencia ese sueño en que usted sea un trutrukafu?.

- sí, sí, si también, yo creo que de allí partí mi capacidad de inspirarme en tocar instrumento. Al contar ese sueño a mi mamá, a mi papá, mi mamá se levantó rápidamente, [el día] estaba entre oscuro y claro y le dijo ya poh viejo hay que levantarse este sueño no es así nomás quizá que le estará diciendo ese sueño nuestro hijo, tenemos que hacer oración para que no se enferme, hay que hacer oración. (Antonio Purran)

Se señala con lo anterior la importancia de los sueños en el futuro y el sentido de realidad que adquiere en el mapuche el interpretar estos sueños, esto puede suceder después del mismo o en un futuro lejano. Esto lo pudimos observar constantemente en el trabajo de campo pues era recurrente que luego de levantarse en la mañana la gente conversaba sobre sus sueños y el significado que pudiera atribuírsele.

Otro relato que se registró tiene que ver con el significado que el mapuche puede darle al soñar con el instrumento o haciendo música, esto en la voz de don Nemesio Ñanco:

... siempre a soñar tocando trutruka, según, tocar mucho trutruka, es un sueño un poco malo, si porque ahí viene tristeza, y cuando canta uno en mapuche esa lágrima, cuando canta uno es decir que va pasar una pena grande, cuando llora uno por eso, canto es que uno va llorar, lamenta su corazón por eso. (Nemesio Ñanco)

La importancia de los sueños en el ámbito musical fue referenciada de variadas formas. Por ejemplo, se señaló que los machi soñaban los toques del kultrun, así también la gente que tocaba trutruka (Cesar Caman, Nemesio Ñanco) o inclusive para que la gente cumpla con el rol de músico en la comunidad o para cierta ocasión socio- religiosa (Rosendo Huisca- Antonio Purran), así también se señaló como una fuente de conocimiento en relación a los cantos que se

realizan en algunas ceremonias religiosas como el Kamarrikun, en este caso de la Tayülfe (Clementina Nekulfilu). Como se puede observar existe un correlato de la importancia de los sueños que están en el entramado del sistema religioso mapuche con la música y su práctica social y religiosa que afecta inclusive en la formación del futuro músico.

En síntesis, podemos decir que los elementos que interactúan en la conformación del músico mapuche desde los relatos de estos participantes son: el Küpan o ascendencia, linaje; el püllü o espíritu de un músico antiguo presente en el linaje, el Don o vocación entregada por ngünechen - espíritu superior que entrega el Don- que se puede manifestar y consagrar a través del sueño o pewma y el newen o Fuerza que se materializa en el Don y que anima Músico.

#### **9.4 ¿Quién puede ser músico en la cultura mapuche? Lo etario, lo étnico, el género.**

##### **Origen Étnico**

Como es sabido la música es una construcción social, y como tal es de suponer que existen ciertas condiciones establecidas cultural y socialmente para que una persona pueda ser reconocido como músico, como responsable para la interpretación musical. En el caso de esta cultura musical se han identificado aspectos relacionados con el género y el origen étnico, y en algunos casos adquiere especial importancia el factor etario. En los casos que no importa la edad para la práctica musical, está referido en la valoración que tiene el hecho que un niño pueda manifestar su vocación como músico. Esta valoración de que un niño pueda ser músico está determinada por el constante desapego que se observa en las jóvenes generaciones producto del embate de la sociedad nacional y los procesos de aculturación presentes en la actualidad, esto según las voces de los participantes de esta investigación. En el caso que adquiere importancia el factor etario esta mas vincula a la práctica musical en los contextos religiosos, donde es importante que la persona que realiza, por ejemplo, el canto del tayül, sea una persona de edad, adulta o anciana, no así un niño o adolescente.

Con respecto a lo determinante del origen étnico don Antonio Purran nos señala lo siguiente en relación a que si un winka o no mapuche, puede tocar trutruka:

JAVA: ¿Y usted ha escuchado gente no mapuche, winka que toque bien la trutruka?

APR: eeee, realmente, no he escuchado yo. Si me ha tocado mucho hermano winka que trata

de tocar bien, trata de tocar bien pero, realmente si existe tal persona, no. (Antonio Purran)

Esto puede estar determinado por diversos factores, pero lo que concluimos es que en general la persona no mapuche no realiza una práctica de este instrumento-trutruka- principalmente porque no corresponde a sus referentes socioculturales a menos que tenga una conexión directa o familiar con la cultura mapuche. Es necesario señalar que en esta investigación no se pudo encontrar ningún intérprete tanto de instrumentos o canto que no fuera de origen mapuche.

Así mismo Don Nemesio Ñanco señala el elemento étnico en conjunto con la descendencia familiar que tiene una persona para la interpretación de la trutruka

JAVA: ¿y a usted por qué le gusta tocar la trutruka?

NÑM: Porque reconozco mi sangre, como soy mapuche por eso, porque no hay que dejar la cultura, y también mi padre fue eso, yo no puedo, o sea que si que niego tocar la trutruka, hace cuenta negar a mi padre, negar los bisabuelos, negar los tatarabuelos, ese no ve por eso uno mantiene la cultura, por eso, por eso me gusta tocar la trutruka. (Nemesio Ñanco)

Así mismo refuerza esta idea la Machi Juanita Marín señalando que debe ser un mapuche el que toque trutruka:

JAVA: ¿Quién puede tocar y quien no puede tocar trutruka?

MJM: tiene que ser un mapuche, mapuche, y que sepa tocar bien también, [un winka] no, [porque] acá por lo menos nunca se ha permitió los winka<sup>76</sup> de entrar a los toques y en la rogativa tampoco. (Juanita Marín)

Estos tres relatos refuerzan la idea de quién puede tocar y aprender a tocar trutruka, por ejemplo, siempre debe ser un mapuche, ya que una persona que no tenga este origen no cuenta con las características y motivaciones necesarias para su ejecución. Esto nos lleva a suponer que el refuerzo étnico esta en el mismo objeto sonoro por su carga etnicitaria que se le ha adjudicado, identificándose al objeto sonoro con su origen cultural.

---

<sup>76</sup> Cabe señalar que si un winka o no mapuche se casa con una persona mapuche, no necesariamente es considerado como tal ya que pasa a ser parte de la familia, esto según machi Juanita Marín

### **Condición Etaria**

En relación a lo etario, no existe una discriminación clara entre niños, jóvenes, adultos o ancianos, pero en algunos casos se señala que deben ser adultos principalmente. Conjuntamente con ello se señala la importancia de la participación de los niños en las ceremonias mapuche. Por otra parte, don Antonio Purran, anexa la idea “consagración” de los futuros músicos a ngünechen o entidad superior:

... En un ngillatun siempre toca la persona que sabe tocar ya... [Y esos principalmente] son adultos. Ahora hay muchos jóvenes que están aprendiendo a tocar, para luego poder tocar también... ahora si esta música hay chiquillos tres o cuatro que están tocando bien, también se le presenta a ngünechen este chiquillo para que realmente tenga la ayuda de él. (Antonio Purran)

Según la experiencia de don Antonio Purran esta consagración como ayekafe-trutrukutufe está relacionada con el pedir u orar a ngünechen para que esto pueda suceder:

Le pedí mucho a Dios también porque mi mamá era una mujer muy creyente en chaw ngünechen... le pedí mucho a ngünechen como este favor para que yo pueda tener esta facilidad de poder tocar este instrumento. (Antonio Purran)

Y así lo ratifica en la opinión de su tía, que era machi de su comunidad, a través del siguiente relato:

Mi tía, me dijo siempre cuando yo tocaba, eso no es solo porque tu lo aprendiste sino porque ngünechen te ayudo o sea, o sea mi tía me decía, toca muy bien ese instrumento hijo, sobrino, pero no porque tu lo quisiste sino que Dios te ayudo (Antonio Purran)

Así mismo don Antonio Nahuelfil resalta la importancia de la participación de los niños como músico de la siguiente forma:

Hasta lo cabro chico tocando esa doblaita, ahí ya empiezan a aprender... los niño son lo ma' apeteció que lo grande ahí poh, porque lo niño... la machi le gusta que lo niño aprendan poh de chico. (Antonio Nahuelfil)

Don Nemesio Ñanco también señala la importancia del aprendizaje y participación de los niños en la ejecución instrumental, esto con el fin de revitalizar la práctica ceremonial y el



mantenimiento de la cultura mapuche, apareciendo con ello nuevamente el elemento etnicitario:

[Los niños chicos] también ahí aprenden, cuando niño cuando tocan trutruka, el pulmón después de a poquito va, va aumentando más bien dicho y después puede ser trutrukero, porque yo aprendí de 8 año.

JAVA: ¿Porque un niño mapuche tendría que aprender a tocar trutruka?

NÑM: Porque, para que no acabe la cultura nuestra para que participe también en el Ngillatun en el Ñeikurrehuen todo ese, eee, se está acabando ya con el tiempo no va a ver ni Ngillatun, porque too no quieren ser mapuche lo jovene ahora. (Nemesio Ñanco)

En esta investigación los músicos en las diferentes ceremonias observadas, fueron mayoritariamente adultos y personas de la tercera edad, de igual forma las autoridades religiosas que colaboraron, lo que nos podría indicar que los niños o jóvenes deben pasar por un proceso de práctica y consolidación del aprendizaje musical para luego ser reconocidos como músico, pero sin excluirlos de las actividades sociales o ceremonias, si no que realizando el proceso de aprendizaje en estas mismas, inclusive.

### **Condición de Género**

Por otra parte y en relación a la condición de género y a los diferentes roles, en lo musical, que hombres y mujeres pueden realizar se señala, que existe una suerte de división culturalmente pertinente, aunque en algunos casos es bastante flexible según el rol que se cumpla:

Hay música para mujeres que es el trompe, es esencial para la música mapuche el trompe, el kultrun, el tamboreo del kultrun también hay mujeres eee, hay músicas que tiene más fuerza, sería la trutruka, la pūfúlka otros instrumentos de viento de fuerza se deja siempre al hombre, la música más liviana también participa la mujer. Es que la mujer se mira como algo muy delicada en la cultura mapuche también, se mira como algo propio más fina, como algo delicadísima. (Antonino Purran)

Concordando con lo anterior don Antonio Nahuelfil también señala que, por ejemplo, la mujer no puede tocar trutruka por razones físicas.

No pueden tocar por que no tienen la fuerza, no le da, porque a esta [trutruka] le han hecho empeño las mujeres pero no, ni la hacen sonar siquiera, ni una cosa (se ríe), no son capa

[capaz]... la mujer nunca la he visto yo, el que le gusta a las mujeres es el cascabel el wada que le llaman, eso tocan, también pueden tocar el kultrun igual.

Matizando el relato anterior donde la mujer no podría tocar por razones físicas y de imagen y práctica sociocultural, la visión de don Eloy Cayuqueo discrepa en parte y señala:

JAVA: ¿Las mujeres pueden tocar trutruka?

EC: alguno tocan poh, también tocan igual [está bien que toquen] por que ponen de la naturaleza, vo [voz] del mapuche noma, no hay problema, igual tiene que tocar, alguno saben tocar mejor que hombre poh, yo tengo una cuña aquí, esa también toca trutruka. (Eloy Cayuqueo)

Descartando la impronta sexista de estos relatos, se puede señalar, que la idea de esta cultura musical sobre el rol del hombre y mujer en la práctica musical se relaciona con aspectos del sistema de creencias mapuche. Esto se fundamentará a continuación en párrafos posteriores. Lo que si se destaca de estos relatos es que, desde un punto de vista actual, puede ser bien visto que una mujer pueda tocar instrumentos más circunscrito a la práctica masculina, pero esto no corresponde a una práctica tradicional establecida desde la cosmovisión mapuche, es decir, las razones por las cuales puede tocar una mujer o un hombre cierto tipo de instrumentos, quizá tenga más que ver con procesos de revitalización cultural, por ejemplo en el caso de la escuela, más que con elementos del “ethos” cultural mapuche.

Como se mencionó en relación a la flexibilidad que puede adquirir si un hombre o mujer pueden realizar una práctica musical específica, está determinado por el rol o función que la persona tiene que desarrollar es el caso de lo/las machi- las cuales pueden ser hombre o mujer- así como los ayudantes que esta tiene para la ejecución de los instrumentos musicales que le acompañan específicamente en su rol ritual.

Yo tengo entendido que la wada y las kaskawilla, que lo machi nunca lo largan, eso tiene que tener demasiado cuidado, son dos persona que usa o que toman eso instrumento en el momento que la machi este actuando, su llankan que sin su ayudante directo y ella, nadie más, el kultrun también, porque son elementos que están sirviendo para una vida y en un ngillatun es para mucha gente, o sea tiene que tener un especial cuidado ya sea para su construcción y en el momento de actuar. (Elisa Avendaño)

En la observación de las ceremonias mapuche en el trabajo de campo pude observar que los Llankan o ayudante de machi podían ser hombre o mujer y estos tocaban los instrumentos del/ o la machi - wada o kaskawilla y kultrun- según las necesidades rituales, cuando el machi entraba en Küimi o trance. Así mismo nunca observe a un machi tocando trutruka o püfülka en el contexto de ceremonias religiosas o de sanación.

Por otro lado en el caso de la practica instrumental en las ceremonias de sanación o socio religiosas como el ngillatun, la mayor parte del instrumental mapuche es realizado por hombres. Sin embargo una parte importante de la práctica musical también lo realizaban mujeres, en este caso las Machi, Pillankushe, maestra de ceremonia - en el caso Williche de Osorno-. Esta idea la refuerza el siguiente relato:

¿La mayoría (de los instrumentos) son tocado por los hombres? Si, la mayoría, la trutruka, la püfülka el ñolkiñ. ¿Que toca la mujer?, la kaskawilla pero también en lo ceremoniales, porque en el ceremonial religioso tampoco esta. La wada también yo lo he visto solo en los ceremoniales del machitun y no es de ceremonial religioso. (Desiderio Catriquir)

Como se puede observar la subdivisión de género, está relacionada y permeada por aspectos religiosos, espirituales y del sistema de creencias mapuche. Así lo refuerza el Machi Víctor Caniullan que nos entrega un argumento basado en razones cosmovisionarias mapuche, remarcando el rol que cumple hombres y mujeres dentro de la práctica sonora:

[Una Mujer] no puede tocar trutruka, si tu lo llevas al plano de la ceremonia la mujer si o si tiene una participación, tanto la mujer como el hombre tienen una participación definida. (Víctor Caniullan)

Otro ejemplo en relación a la práctica instrumental y la normativa que subyace a ella es manifestada en el caso del kultrun:

(El kultrun) no lo puede tocar cualquier persona, lo puede tocar la Machi o una persona que este autorizada para que lo toque en el ceremonial, la pillankushe que le dicen, hay alguna persona que lo pueden tocar y en las casa tampoco se puede tener, hoy día en este mundo se va a encontrar kultrun en distintas casas, pero antes no solamente debía estar en las casa que debía estar, en casa de machi, en casa de ngempin, o en casa de pillan kushe.

Considerando los relatos anteriores se señala que desde la visión mapuche existen sonoridades vinculadas a lo masculino y femenino,-así como al rol socio religioso que se cumple la persona- y que ambos deben estar presentes en la ritualidad mapuche, estableciéndose así que la participación está determinada culturalmente para ambos géneros. Esta idea se vincula a mi entender a la dualidad complementaria establecida en el sistema de creencias mapuche, base de la matriz cultural de este pueblo.

Por otra parte se podría establecer a través de los relatos una posible distribución de la práctica instrumental mapuche - Zugulkawe o ayekawe- según el género, esto recordando que más que una división sexista puede corresponder a una distribución según la concepción dual complementaria mapuche.

- Instrumentos masculinos: Püfülka, trutruka, kull kull, acordeón (en el caso de lo observado en esta investigación).
- Instrumentos Femeninos: Kultrun, trompe, kaskawilla, wada.
- Instrumentos que se comparten: Kultrun, trompe, kaskawilla (en el caso del choike, que lo utiliza como parte de su vestimenta en la danza)

Esta división o distribución no es rígida, pues se observó y grabó un toque de trompe a don José Meliñir y también se observó a niñas tratar de tocar la trutruka en el ngillatun de Hueñaco Millao, sin mayores sanciones sociales por ello, inclusive en muchos casos eso es muy valorado. Así también el canto en contextos de ceremonias religiosas estaba circunscrito principalmente a las mujeres- Tayülfe- siendo el canto masculino muy poco observado en contextos de ceremonias religiosas como el ngillatun. En el caso del canto cotidiano o ülkantun ha sido observado tanto en hombres y mujeres.

## **10. El patrimonio musical Mapuche y su incursión en las escuelas**

La enseñanza de la música mapuche en la escuela se realiza en la clase de Lengua y Cultura Mapuche. El objetivo de los educadores tradicionales es que el niño/a se apropie del contenido cultural y la adquisición de la lengua mapudungun, luego se explicitan algunos elementos musicales más cercanos a la forma correcta de interpretar la música, sin adentrarse en los elementos formales constitutivos de la música propiamente tal, es decir, no son profundizados ni explicitados, quedando más bien supeditado a la correcta imitación del modelo realizado por

el educador por parte de los niños.

Está claro que los educadores tradicionales no son educadores musicales -y ese no es el rol en la escuela-, también se ha aclarado que en la cultura mapuche no existe un "formador musical" específicamente identificado, si no que ésta formación está circunscrita al aprendizaje en contextos culturales pertinentes a partir de la escucha, la observación y la imitación de las lógicas de construcción sonora mapuche.

Uno de los propósitos del estudio es conocer cuál es la música mapuche que arriba en la escuela, sus temáticas y algunas características formales, permitiendo con ello establecer algún tipo de relación entre estas con las que están presentes en la comunidad. La presencia de la música mapuche en la escuela tiene características específicas para dicho contexto. Su presencia se manifiesta a través de una serie de materiales sonoros propiamente mapuche que se vinculan a la música que se canta en la comunidad, la música que se danza y la música que se toca.

Como se verá en los siguientes apartados, estos materiales culturales sonoros u obras están circunscritos a temas del entorno natural y actividades socio-religiosas vinculadas al sistema de creencias mapuche. En consecuencia, se pudo evidenciar que en la escuela se incluyen estilos musicales que se realizan en las ceremonias religiosas, como el ngillatun, pero son excluidas las músicas que realizan los Machi en las ceremonias de sanación, como el Machitun.

Además, las músicas seleccionadas por los educadores tradicionales tienen dos principales escenarios: al interior del aula, y fuera del aula (para ceremonias socio-religiosas recreadas en la escuela y para espectáculo escolar). Las formas o estrategias que el educador utiliza para presentar los cantos, una interpretación de danza o una ejecución instrumental son variadas, predominando las que son entendidas desde las "propias lógicas de educación mapuche" o Kimeltuwun, aunque aparecen otras que pueden ser entendidas como formas propiamente escolares.

En cuanto al proceso de enseñanza de los estilos musicales o canciones, se pudo observar la siguiente secuencia: se comienza ofreciendo información del uso social y características de las obras o una narración autobiográfica del educador tradicional en relación a sus vivencias musicales o socioculturales. Luego, es interpretada la obra con la audición por parte de los

niños/as. Por último, se proponen una serie de actividades de aprendizaje sobre el estilo musical que se quiere enseñar, conducido por educador, así como por la profesora mentora.

En las diferentes clases observadas, la forma de aprendizaje predilecto fue la reiteración constante de la obra por parte del educador y la reproducción por parte de los niños. El educador hacía las correcciones necesarias, dirigidas principalmente al aspecto lingüístico del canto y, en el caso de la interpretación de instrumentos musicales, de la intensidad, carácter y forma de ejecución.

### **10.1 Los estilos musicales mapuche presente en el aula y fuera de ella.**

Tal como se expuso en la aproximación teórica, la música mapuche cuenta con un entramado basado en el sistema de creencia mapuche el cual está presente en la comunidad, característica que también se pudo observar en la escuela. Los estilos musicales propio mapuche tienen una presencia constante en las actividades realizadas por los educadores tradicionales, de aquí se desprende una serie de materiales sonoros y lingüísticos que fueron observados.

En relación a los estilos musicales, ha sido posible constatar la existencia de un patrimonio musical mapuche con una clara impronta cultural adaptado a este nuevo contexto, y que es transmitido a los niños/as por los educadores tradicionales. A su vez, se observó la presencia de estilos musicales que tienen un carácter más escolarizado, con evidentes características musicales no mapuche, que puede ser interpretado como el resultado de procesos de adaptación, influenciadas por la música infantil occidental.

En este apartado se presentan las músicas identificadas en la investigación que han sido organizadas en dos grandes categorías: Música que se canta en la escuela y Música que se toca y danza en la escuela. ambas serán presentadas a continuación.

### **10.2. Música que se canta en la escuela**

La música que se canta es la que tuvo mayor presencia en las clases observadas. Estas músicas abordaban temáticas relacionadas, especialmente, al contexto natural donde habitan las comunidades o lof che mapuche. Durante el desarrollo de la investigación se pudo recoger una

variedad de músicas que incluyen cantos propiamente tal, así como onomatopeyas de aves y rana. A continuación, se presentan todas aquellas músicas registradas, que fueron transcritas por el autor de esta investigación, con el propósito de evidenciar sus características:

- **Ül Üñum: Canción de las Aves.** Este canto fue realizado por el educador Roberto Epul, en la escuela Pedro Aguirre Cerda, el día 01-10-2012.

## Ül Üñum

Interpretada por Roberto Epul

Tril tril tril tril pi pi ngei ga Tre güil a Nay  
 Triu Triu triu triu pi pi ngei ga Triu ke a Nay  
 Wipipi wipipi wipipi wipipi pi pi ngei ga Fú zu a Nay

Fuente: elaboración propia

**Imagen 11. Ül Üñum, realizado por el educador Roberto Epul**

Canto onomatopéyico del canto de las aves, vinculado a la danza por el acompañamiento de percusión, de clara intensión pedagógica. Este canto relata, a través de la onomatopéyica, la forma del canto de tres aves: el treile, tiuque y perdiz, aves características de los campos de la región de la Araucanía.

Al parecer este ül es una adaptación del canto mapuche para el contexto escolar, ya que no se recogieron datos sobre la procedencia del canto y comparándolo con el canto tradicional mapuche o ülkantun manifiestan una diferencia en relación a la extensión del canto, ya que el ülkantun se caracteriza por ser extenso y sin acompañamiento de percusión.

Desde el punto de vista musical se puede observar que está constituida por una frase musical que se repite tres veces con diferente texto. El ámbito de la melodía es de una quinta, desde (sol al re) y rítmica mente se caracteriza por un compas ternaria, aspecto común en la música mapuche. Otro elemento destacable es la presencia de tres patrones rítmicos característicos de la música mapuche; negra con punto, corchea negra y tres corcheas. En la versión ofrecida a los alumnos de esta clase se incorporó una percusión

realizada por educador simulando al kultrun. acercando esta ùl al tipo de música que se puede danzar, por su marcado carácter rítmico que lo diferencia de los ùlkantun más tradicionales.

- **Ûl Fill Ayekawe. Canto de los instrumentos musicales.** Este canto fue realizado por el educador Roberto Epul, escuela Pedro Aguirre Cerda. Fue enseñado el 22-10-2012.

## Ûl Fill Ayekawe

Interpretado por Roberto Epul

(silvando en cada nota) \_\_\_\_\_

7  
\_\_\_\_\_ pi pi ngei nga pi fil ka \_\_\_\_\_

13  
tù gù rù tù gù rù tù gù rù tù gù rù tù gù rù

19  
tù gù rù tù gù rù tù gù rù tù gù rù tù gù rù

25  
pi pi ngei nga tru tru ka \_\_\_\_\_ tu tu

31  
tu tu \_\_\_\_\_ tu tu tu tu tu \_\_\_\_\_

37  
pi pi ngei nga kull kull a nay \_\_\_\_\_

Fuente: elaboración propia

Imagen 12. Ûl Fill Ayekawe, realizado por el educador Roberto Epul

Canto onomatopéyico del sonido de los instrumentos musicales mapuche, vinculado a la danza por el acompañamiento de percusión, de clara intención pedagógica. Se caracteriza





## Canto Loica

Segun Roberto Epul



Fuente: elaboración propia

Imagen 14. Canto de Loica, realizado por educador Roberto Epul

Musicalmente se aprecia dos motivos uno melódico y otro hablado, agudo y grave respectivamente de alturas aproximadas. Rítmicamente tiene una intención métrica ternaria pero más cercano a una rítmica libre.

- **Müna Ayükülen. Mucha felicidad.** Este canto fue enseñado por educador Roberto Epul, en clases anteriores a las observadas en esta investigación, en la escuela Pedro Aguirre Cerda. Fue cantada por los niños en una clase el día 12-11-2012.

## Müna ayukülen

Ül cantado Niños Escuela Pedro Aguirre Cerda

♩ = 100 aprox.



Mü na,a yü kü le en mü na,a yü ku le en  
nien kü rra am nien kü rra am  
fei me u ma i fei me u ma i  
nian pi chi ü ñu um nian pi chi ü ñum

Fuente: elaboración propia

Imagen 15. Müna Ayükülen, canto enseñado por educador Roberto Epul

Canto vinculado a lo narrativo, epew o cuento mapuche, al estar inserto a este estilo de oralidad mapuche que busca dejar una enseñanza. La temática del texto hace referencia a la felicidad que tiene un ave al tener un huevito, esto por la pronta llegada de un pequeño pajarito. Según lo señalado por educador tradicional este canto se realiza dentro del contexto de un epew o cuento mapuche, el cual como característica de este estilo narrativo busca dejar alguna enseñanza entorno a los valores mapuche.

Musicalmente tiene un ámbito de cuarta aproximadamente, con adornos de glissando al final de las frases melódicas, recurso melódico vocal distintivo del ùlkantun. Rítmicamente se caracteriza por un compas ternario con dos motivos rítmicos prevaecientes: negra con punto y negra corchea, motivos característicos de la música mapuche en general.

- **Ül pu Pakarwa. Canto de ranas.** Este material sonoro fue enseñado por Roberto Epul el día 12-11-2012 y vuelto a mostrar el día 08-05 2013.

## Ül pu Pakarwa (Canto diálogo de Las Ranas)

Enseñado por Roberto Epul

♩ = 180

Chum pei miam ca co pen Chem ca co wa ca co

Fuente: elaboración propia

### Imagen 16. Ül pu Pakarwa, canto enseñado por educador Roberto Epul

Onomatopeya del canto de ranas, pequeño juego sonoro. Es un tipo de onomatopeya donde dialogan dos grupos de ranas. En la clase se realizó un pequeño juego sonoro de alternancia entre 2 grupos de niños/as dirigida por educador tradicional. El texto del canto se refiere a que un grupo de ranas que dialogan preguntando unas a otras: "¿qué hacen?" y las otras responden: "hacemos Mote" , luego vuelven a preguntar un grupo de rana. ¿qué mote? y luego responde el otro grupo: "mote de trigo".

Musicalmente alterna un motivo rítmico de voz con intención melódica o hablada, aguda y otra grave, al igual que la respuesta que le sigue. Tiene características rítmicas ternaria con inserción de silencios.

- **Ül Che Kalül. Canto del cuerpo humano.** Este canto fue registrado el día 08-05- 2013 en la escuela Pedro Aguirre cerda, este fue enseñado por la profesora mentora Lidia Melpil.

## Ül Che Kalül

Enseñado por Lidia Melpil

♩ = 100  
Hablado niños/as y profesora

Chew mü ley chew mü ley chew mü ley ta ñi ka lül

8 Cantado: primera vez profesora y luego responde los niños indicando las partes de su cuerpo

Chew mü ley long ko chew mü ley long ko  
Faw mü ley long ko faw mü ley long ko

Fuente: elaboración propia

**Imagen 17. Ül Che Kalül, canto enseñado por educadora Lidia Melpil**

Canto sobre las partes del cuerpo humano, donde se alterna una pregunta y una respuesta como especie de juego musical. El texto del canto hace alusión a las partes del cuerpo y cada vez que se repite se menciona una parte diferente. Se repite el canto tanto como partes del cuerpo se quiera identificar. Comienzan todos con voz hablada-primera frase- para proseguir repitiendo el canto las veces que sea necesaria -segunda frase- con el objeto que los niños/as identifiquen las partes del cuerpo en mapudungun. Este canto es más bien escolarizado y, como se verá, en lo específicamente melódico y estructura de la frase musical esta más circunscrito al canto infantil escolar.

Melódicamente tiene una frase hablada que actúa como introducción y posteriormente se realiza una frase melódica con dos semifrases, donde la primera semifrase pregunta y la segunda responde tanto melódicamente como en el texto. Rítmicamente prevalecen dos motivos rítmicos: negra con punto y negra corchea.

Como se puede observar, difiere de los otros cantos que tiene una impronta interválica vinculada al canto tradicional mapuche pues este canto se caracteriza por estar enmarcada dentro de la tonalidad (MI bemol mayor) o figuración melódica occidental de grado conjunto lo que le da una clara identidad cercana a las canciones escolares infantiles. Lo

interesante de este canto es que conviven el aspecto rítmico característico mapuche con el diseño melódico de grado conjunto y la tonalidad cercana a la música infantil de origen occidental.

- **Ül del Ngürü. Canto del Zorro.** Este ülkantun fue realizado por el educador Roberto Epul el día 08-05-2013.

**Ül del Ngürü**

Enseñado por Roberto Epul

♩ = 60



Mü na ngü ñü len mü na ngü ñü len  
Mü na ngü ñü len mü na ngü ñü len

5



chew mü ley fü zü chew mü ley fü fü  
Chew mü, leypichi ü ñüm Chew mü, leypichi ü ñüm

*Fuente: elaboración propia*

**Imagen 18. Ül del Ngürü, realizado por el educador Roberto Epul**

Canto vinculado a lo narrativo, epew o cuento, al estar inserto a este estilo de oralidad mapuche que busca dejar una enseñanza. Trata sobre un epew del ngürü (zorro) y el Füzü (perdiz). El texto menciona lo hambriento que está el zorro y pregunta dónde está la perdiz y sus crías con la intención de satisfacer su hambre.

Musicalmente es clara su vinculación con el canto tradicional mapuche ya que tiene como principal característica los intervalos de tercera. Melódicamente su ámbito es de quinta y está constituido por dos frases, una que actúa como pregunta y su respuesta. Rítmicamente es de compas ternario con motivos rítmicos de negra con punto tres corcheas con variantes para a ambos motivos señalados.

- **Ül Küllin Kamañ. Canto Cuidador de animales.** Este ülkantun fue interpretado a los niños de la escuela Roble Huacho por la educadora tradicional Irma Huenulaf el día 04-10-2012. Fue realizado después que la educadora les contara una historia de su niñez.

## Küllin Kamañ

Ülkantun realizado por Irma Huenulaf en Escuela Roble Huacho

♩ = 80 aprox.

In che kui fi cui da ke fun küllin Ad kin tu fi chiw nga ni mi ya wün chem

5  
ma pu mu rū me ye fi in za pi ya gul fin nga ad kin tu fin ū nūm

8  
ad kin tu fin ma pu ad kin tu fin win kul chew ma ni mi ya wün nga pi chi

11  
ke ū nūm tra wün lu wi in nga nu tram ka ein in nga

Fuente: elaboración propia

Imagen 19. Ül Küllin Kamañ, interpretado a los niños-as de la escuela Roble Huacho

Canto narrativo, vinculado al nūtram o conversación. Se relata de forma autobiográfica la vida de la persona que la canta. El texto trata de las funciones que la educadora tenía cuando era pequeña y le correspondía cuidar los animales en medio del campo, los cerros y las aves. En el canto relata lo que allí observaba, así como diversos aspectos del sistema de vida y creencias mapuche.

En lo musical este canto fue transcrito solo una parte del inicio, con el fin de dar muestra de algunas de sus características. En este sentido es más bien un relato cantado que tiene su base el intervalo de tercera, con un ámbito máximo de cuarta.

Este tipo de canto tiene la particularidad de extender la frase melódica-rítmica en relación al texto que se quiere expresar, recurso de la oralidad del canto mapuche. Rítmicamente no comparte el compás ternario característico de la idiomática musical mapuche, y difiere en algunos aspectos con la interválica más reconocible de este tipo de música, esto sobre todo al inicio, ya que incorpora un sonido que, a percepción audible, resulta como una sensible

(el sol# del tercer compás que descansa en él La segunda línea) esto lo repite en dos ocasiones.

- **Trekaleiñ kimün.** Este ñlkantun fue interpretado por la educadora Irma Huenulaf el día 31-10-2012 a los niños de la escuela Roble Huacho.

## Trekaleiñ Kimün

Ñlkantun realizado por Irma Huenulaf En Escuela Roble Huacho

The musical score consists of four systems, each with a voice line (Voz) and a kultrun line (Kultrun). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The lyrics are in Mapuche.

System 1:  
 Voz: Tre ka le iñ ki mün tre ka le iñ zu gu un  
 Kultrun: [Musical notation]

System 2 (starts at measure 6):  
 Voz: ta iñ kin tual ma pu che zu gu  
 Kultrun: [Musical notation]

System 3 (starts at measure 10):  
 Voz: ke lu mu yñ we nu ku she we nu fu cha we nu ñl cha zo  
 Kultrun: [Musical notation]

System 4 (starts at measure 14):  
 Voz: mo we nu we che wen tru  
 Kultrun: [Musical notation]

*Fuente: elaboración propia*

**Imagen 20. Trekaleiñ kimün, ñlkantun interpretado por la educadora Irma Huenulaf**

El texto incentiva a los niños a ir avanzando en el conocimiento y el saber mapuche, para que siga estando presente, con un marcado sentido de fortalecimiento de la identidad mapuche en ellos. Es el único de los cantos observados y enseñados a los niños/as que hace alusión a un aspecto relacionado directamente con la religiosidad mapuche, la familia

fundadora y base importante del sistema de creencias mapuche: wenu kushe (anciana) wenu fucha (anciano), wenu ülcha zomo (mujer joven) wenu weche wentru (hombre joven). La palabra wenu hace alusión en la cosmovisión mapuche al mundo de arriba, donde habita esta familia divina.

En el aspecto musical el kultrun fue tocado tanto con negra con punto como corchea negra en el acompañamiento del canto, aquí solo transcribo la figuración rítmica mas reiterada. La interválica de la melodía no excede la cuarta con prevalencia del intervalo de tercera, con una marcada presencia de la triada mayor. Como se observa esta en un compas binario de subdivisión ternaria donde los motivos rítmicos preponderantes son: negra con punto, tres corcheas, y negra corchea, formas idiomáticas rítmicas características mapuche.

Finalmente, comparando el tipo de canto que se realiza en la comunidad o lofche mapuche con esta aproximación a aquellos que arriban en la escuela, se puede establecer que la mayoría de los cantos que los niños y niñas aprenden son breves; que las temáticas que se abordan son más relacionadas con la naturaleza o con la formación personal del niño/a, que con cantos extensos de la vida cotidiana -ülkantun- o cantos vinculados directamente con ceremonias religiosas o de sanación.

Estas características permiten dar cuenta que ha existido un esfuerzo de adaptación a la nueva realidad educativa a la que se ha visto enfrentada la transmisión del patrimonio musical mapuche, el cual antes se realizaba fundamentalmente en el espacio familiar y comunitario.

### **10.3. Música que se toca y danza en la escuela**

En el caso particular de esta investigación, las músicas que se tocan con instrumentos musicales mapuche se vinculaban principalmente a la danza. Esta danza se realiza en ceremonias de carácter religioso fuera de la sala de clases (pero en contexto escolar) o en presentaciones escolares, donde está presente la idea de espectáculo escolar en la lógica artistas y público.

Durante la estancia en la escuela, se enseñaron toques instrumentales en la sala de clases donde el principal objetivo es desarrollar las habilidades para la participación de niño/as en las ceremonias religiosas. También se utilizaron los instrumentos musicales junto a canciones para



realizar pequeñas performance de música y canto mapuche para lo que denomino espectáculo escolar.

En el caso de la escuela Pedro Aguirre Cerda la música instrumental observada fue enseñada tanto en la sala de clases como en un Taller de Lengua y Cultura Mapuche, realizado para todos los niños/as de la escuela. A diferencia, en la escuela Roble Huacho no se observó la enseñanza de la música instrumental dentro del aula, ya que se utilizó la música en el marco de la ceremonia religiosa, antes del espectáculo escolar que daba cuenta de diversas manifestaciones culturales mapuche, así como una variada muestra de actividades culturales mapuche: Cestería, canto, música instrumental y danza, cerámica, recolección de plantas, tejidos etcétera, en definitiva diversas labores que se realizan en la comunidad.

Por otro lado, en ambas escuelas se observó que en las actividades que involucraban a los niño/as y la comunidad también se realizaron músicas con instrumentos y que se danzaban principalmente el choike purrun. El instrumental presente fue: trutruka, püfülka y trutruka curva.

En este apartado se señalaran algunos ejemplos de músicas tocadas con instrumentos y que se vinculan a la danza de ceremonias religiosas.

- **Toque de Püfülka I.** Este toque de püfülka fue enseñado por el educador Roberto Epul, en la ceremonia de la escuela Pedro Aguirre Cerda, el día 05-11-2012.

## Toque de Püfülka

Enseñado por Roberto Epul



*Fuente: elaboración propia*

**Imagen 21. Toque de Püfülka I, enseñado por el educador Roberto Epul**

Esta música es utilizada en las ceremonias del Ngillatun y tocado solo por hombres. Sin embargo, en el contexto escolar también fue enseñado a las niñas del curso donde se

mostró. Se asocia principalmente al Purrun o danza, donde se ejecuta llevando el pulso del kultrun mientras los danzantes avanzan y retroceden.

Musicalmente, pueden tocar más de una püfülka llegando a ejecutarse tantos músicos y püfülka existan. En el caso observado, se alternan momentos de música, tocando y danzando lento y luego se detienen en un punto todos los músicos y danzantes para ejecutar un toque o momento musical más rápido y así para volver a comenzar la danza, avanzando y retrocediendo.

Como se puede observar la interválica de este instrumento es de segunda menor, aproximadamente, lo que al ser ejecutada por varios instrumentos se genera una sonoridad tipo clúster. Este tipo de sonoridades se suele presentar en grandes ceremonias religiosas donde se reúnen varios ejecutantes cada uno con su instrumento. La resultante es una tímbrica sonora aleatoria, como un verdadero dibujo tímbrico lleno de armónicos. Es así que los ejecutantes realiza un solo sonido del patrón rítmico aquí señalado y según varia el patrón rítmico- como es el caso de los toques que prosiguen en este apartado- varia así también el momento en que los ejecutantes tocan su püfülka. La rítmica es de compas binario de subdivisión ternaria y en este caso corresponde a un toque rápido (negra con punto 120 aprox.)

- **Toque Püfülka II.** Este toque fue enseñado por el educador Roberto Epul a los niños/as de un taller de música mapuche que realizaba en la escuela, antes de la presente investigación. Fue registrado el día 05-11-2012 e interpretado por tres niños integrantes de este taller.

## Toque Püfülka

Enseñado por Roberto Epul en taller de Püfülka



Fuente: elaboración propia

**Imagen 22. Toque de Püfülka II, enseñado por el educador Roberto Epul**

En este caso, cada niño toca una püfülka ejecutando de forma seguida el sonido del

instrumento uno tras otro cuando le corresponda.

Este toque fue realizado en la ceremonia que se realizó el día 26-10- 2012, donde participó toda la comunidad. Dicha ceremonia la dirigió una machi invitada perteneciente a la comunidad y los niños/as de la escuela participaron realizando danzas y toques de trutruka y püfülka así como afafan (grito ceremonial característico). El afafan se realiza después de que se avanza y retrocede danzando, luego la machi toca el kultrun de forma rápida dirigiendo este hacia el cielo y simultáneamente los instrumentos que acompañan tocan más fuerte y rápido, incorporándose el afafan, emitido por el resto de personas participantes.

Como se puede observar, rítmicamente este toque de püfülka es de compas ternario y cada instrumento ejecuta una de las tres notas o sonidos que emite. Al escuchar estas tres püfülka las alturas aproximadas son cercanas a la señaladas en esta transcripción y la resultante melódica es bastante cromática, pero, como ya ha sido señalado, en instancias ceremoniales de mayor envergadura la resultante sonora es una masa tímbricamente muy amplia y rica.

- **Toque Püfülka III.** Al igual que el toque anterior, fue enseñado por el educador Roberto Epul a los niños/as del taller de música, antes de realizar la investigación. Fue registrado el día 05-11-2012 e interpretado por tres niños integrantes del taller.

### Toque de püfülka III

Enseñado por Roberto Epul en taller de Püfülka



Fuente: elaboración propia

#### Imagen 23. Toque de Püfülka III, enseñado por el educador Roberto Epul

En este caso, cada niño toca una püfülka ejecutando de forma seguida el sonido del instrumento, uno tras otro cuando le corresponda. A diferencia del Toque II este toque incluye una figuración rítmica distinta en el primer compás -corchea negra-, y en este caso la organización melódica es fue desde la nota más aguda a la más grave, observándose de la misma forma en la ceremonia religiosa escolar realizada el día 26-10-2012.

- **Toque Püfülka IV.** Al igual que los dos anteriores, fue enseñado por el educador Roberto Epul a los niños del taller de música mapuche. Registrado el día 05-11-2012 e interpretado por tres niños.

## Toque Püfülka IV

Enseñado por Roberto Epul en taller de Püfülka



Fuente: elaboración propia

**Imagen 24. Toque de Püfülka IV, enseñado por el educador Roberto Epul**

De igual forma a los toques anteriores, cada niño toca una püfülka ejecutando de forma seguida el sonido del instrumento, uno tras otro cuando le corresponda. Lo particular de este toque es que un ejecutante realiza un sonido y los otros dos responden dos sonidos simultáneamente como una especie de clúster. Como se observa las dos notas simultaneas están a distancia de una segunda menor, lo que provoca una disonancia característica de la música mapuche.

- **Choike Purrun Escuela Roble Huacho.** Esta interpretación del choike purrun<sup>79</sup> fue registrada el día 4-10-2012. La interpretación fue más extensa que la aquí escrita y en la realidad su extensión depende del flujo y los tiempos propios de la ritualidad en las ceremonias mapuche. En el caso puntual de este ejemplo, registrados por alumnos de la escuela Roble Huacho, el instrumental fue un Kultrun, una trutruka y tres alumnos que tocaron un tipo de püfülka de dos tubos, que a diferencia de las püfülka anterior, que solo cuenta con un tubo, los dos sonidos escritos son realizados por un solo ejecutante.

<sup>79</sup> Al ser esta una transcripción intenta esbozar las características y el instrumental realizado en esta danza quedan varios elementos fuera de ella, la forma real de ser interpretada puede distar, en parte, de lo aquí escrito.

# Choike Purrun

Toque instrumental realizado por niños de 4º Básico escuela Roble Huacho

$\text{♩} = 200$  aprox. Rápido en conjunto al kultrun

Trutruka

Kultrun Rápido  $\text{♩} = 80$  Mas lento en relación al Kultrun y Trutruka

Pütüfuka

7

13 Todos los instrumentos más o menos a tempo  $\text{♩} = 100$

20

26

Fuente: elaboración propia

Imagen 25. Choike Purrun Escuela Roble Huacho

En el caso del registro aquí transcrito, realizó el toque de kultrun un niño de 9 años aproximadamente, sin embargo, en el caso de los toques de choike purrun observados en las ceremonias religiosas realizadas en las escuelas, el kultrun fue tocado por un adulto, hombre y mujer respectivamente.

Musicalmente tiene una estructura constituida por tres partes: una especie de introducción,

donde las püfülka son interpretadas de forma distinta en velocidad a la ejecutada por el kultrun y la trutruka. En el diseño coreográfico de esta danza, en esta parte introductoria ingresan a realizar la danza los choikefe o danzantes. Posteriormente, continua la parte de la danza propiamente tal donde la velocidad y la pulsación se regulariza para los tres instrumentos.

En la performance real los toques de la trutruka, püfülka y kultrun pueden desplazarse en relación a la pulsación, pero en ciertos momentos vuelven a actuar sincronizadamente. Cabe recordar que la ejecución de las danzas ceremoniales mapuche son realizadas en grandes espacios abiertos, donde es posible este tipo de fenómenos sonoros, producto de las diferentes acciones rituales y la envergadura de participantes de las ceremonias que incluye instrumentistas y danzantes.

Desde el punto de vista musical el toque de la trutruka utiliza principalmente cuatro sonidos donde el Do# y el La, son las notas preponderantes siendo el fa# una nota de reposo y el si una nota de variación melódica. Las frases melódicas de este instrumento varían en extensión estableciendo momentos de reposo hacia el final de la frase. En el caso de las püfülka la interválica está determinada por la longitud de los orificios, en este caso puntual es de una cuarta aproximadamente. En el aspecto rítmico, como se puede observar, el compas es ternario donde prevalecen cuatro motivos rítmicos en los distintos instrumentos: negra con punto, negra corchea, corchea negra y tres corcheas.

Otra característica musical es que la simultaneidad sonora es bastante libre pudiendo desplazarse la pulsación de forma normal para este tipo de música, así mismo las frases musicales de la trutruka pueden tener distintas extensión, aspecto característico tanto del canto, como la interpretación de la música instrumental en trutruka.

#### **11. Elementos socioculturales mapuche enseñados en la escuela y relacionados con la música.**

En este apartado abordaré diversos hallazgos en relación a la presencia del sistema cultural mapuche, sus valores, formas culturales y de transmisión presentes en la práctica del educador tradicional en la escuela. El objetivo es establecer que saberes, conocimientos y prácticas establecen los educadores tradicionales a la hora de enseñar el patrimonio musical mapuche en

el aula y la escuela.

Incorporar conocimientos de las llamadas culturas indígenas, es un desafío importante en varios países de América latina, pero esto requiere hacer una revisión de los currículos escolares, en este caso particular la música, para poder realizar aproximaciones más pertinentes y certeras de dichos conocimientos y saberes. Pueden existir variadas formas de poder acceder al conocimiento indígena, en este caso mapuche, pero a mi parecer desde el punto de vista educativo es pertinente conocer las formas propias de transmisión cultural así como las lógicas que a través de esta transmisión cultural se traspasan a las nuevas generaciones. ¿Por qué? pues en conjunto a cada manifestación cultural de un pueblo existe una forma, o concepción de mundo que le da vigencia, sentido y fundamento. La música al ser un artefacto cultural de construcción social humana no está exenta de los significantes, valores y percepciones de mundo que de ella se desprenden.

### **11.1 Los seres del entorno no solo cantan, si no que hablan. Observación y escucha de la naturaleza.**

Dentro de los contenidos culturales que el educador tradicional destaca para que los niños de la clase comprendan y conozcan, es **la observación y escucha de la naturaleza**. La idea más relevante transmitida es que se le asigna a cada sonido una significancia un mensaje o zugu. Es decir los diferentes seres y espacios que rodean a los niños le entregan un mensaje que comunica información importante a la persona. En este caso a partir de las primeras edades en el contexto escolar se les promueve el desarrollo de la percepción y discriminación auditiva, tanto del sonido en sí mismo de la naturaleza o animal como el significado o carga semántica de ese sonido.

Los ünüm son las aves, los pajaritos, esos son los üñüm y los kulliñ son los animales. Ahí en el pasillo, afuera, dice üñüm ka kulliñ dice ahí hay animalito y hay ave, ya? Para que después en la tarde lo, lo salgamo a ver, ante de, cuando lo vayamo' pa' la casa vamo a pasar de pasaita a ver ahí de lo que es ünüm y todas las aves tiene un canto ¿cierto? ( Clase 1- 01-10-2012 Roberto Epul)

Como se puede apreciar en esta intervención del educador tradicional, lo que promueve, es que los niños perciban el sonido del canto de las aves, que lo recuerden, y en conjunto a ello lo contextualicen en su vida cotidiana, cuando se va a la escuela o vuelve de ella. El educador

tradicional enfatiza que estas aves no solo cantan si no que hablan, entregando un contenido cultural sumamente relevante en relación a la concepción mapuche sobre el sonido. Por otro lado así lo refiere el machi Víctor Caniullan:

Los pájaros los ñum también tienen un ñlkantun todos los pájaros cantan, todos los pájaros emiten o entregan sonido, los animales también cantan, porque, porque produce sonido, cultural, y cada sonido tiene su forma de interpretar, nosotros podemos interpretar cada uno de los sonidos. (Machi Víctor Caniullan 10-04-2013)

Las diferentes seres de la naturaleza no son solo fuentes sonoras o emiten sonidos sino que hablan y las personas pueden y deben llegar a interpretar esos sonidos. Para el mapuche la relación con el entorno tiene una base importante en la comunicación, tanto con los seres que están en el espacio inmediato, como los espacios naturales que le rodean. El sonido es un vínculo privilegiado para el sistema de creencia mapuche, y en la escuela se transmite esta importancia.

ET: como canta el zorzal? Ya, ustedes saben que toda las aves cantan y cuando cantan eee, **hablan**. Por ejemplo...

A1: aaa sí, sí, sí, sí.

ET: si cierto, por ejemplo si el... la lloica por ejemplo, la lloica dice, cuando canta, dice (entonando el canto) con cuchillo sin cuchillo, dice.

A1: e (---) dice así.

ET: dice, (entonando el canto) con cuchillo sin cuchillo

A1: con cuchillo, sin cuchillo. (como sonriendo)

ET: la tenca, han escuchado cantar la tenca?

AG: nooo

A1: yo sí.

ET: la tenca cuando canta dice... tayayai, tayayai, tayayai, gulalen gulalen gulalen (cambiando de registro agudo a grave) pütrütün, pütrütün, pütrütün, (en registro agudo) así canta la ten, la tenca cierto y la tenca habla ya, el triwke por ejemplo.

A1: tío el búho.

ET: el búho, el búho es un pájaro nocturno cierto?

A1: sí.

ET: ya? el búho nosotros lo conocimos como la lechuza, y la lechuza pasa en la mañana, así, cuando, o el atardecer cuando pasa el atardecer dice: schiiiiiiii, ya y cuando hace eso, al otro día que significa, que al otro día va haber, nieula [Niebla], o sea eso que está trasmitiendo que al otro



día va haber nieula. (Clase 1- 01-10-2012 Roberto Epul)

El educador tradicional hace especial referencia que las aves no solo emiten sonido o cantan, si no que hablan, y más aún, transmiten un mensaje un zugu, una señal. Es así que la lechuza al pasar por el atardecer anuncia que abra neblina, pronostica como estará el tiempo al otro día. De esta forma el educador transmite la forma en que los niños deben comprender el mundo sonoro que les rodea a los niños.

ET: ya este pajarito se llamaba, (escribe y mientras escribe varios niños leen y lo dicen en voz alta, "treile")

El Treile, ya?, este pajarito canta así, cuando vamos por la loma, cuando vamos por el lelfün [campo] nosotros cuando salimos a caminar por el campo, o cuando anda un ngürrü [zorro] por ahí entonces este pajarito empieza a cantar o avisar que anda algo, ya? (Clase 2- 08-10-2012- Roberto Epul)

Por otro lado, la ñaña Elisa Avendaño nos comenta:

El zorzal canta kuik kuik kuik kuik kuik [Canta como el zorzal, llevando un ritmo cercano a un compás ternario, en estilo mapuche] ya están llegando los digueñes<sup>80</sup>, la época de los digueñes, por que el zorzal trae los digueñe, según mi mama el zorzal es el que traía los digueñes, el que traía el sol, el que anunciaba los arboles verde, anunciaba mucha cosa. (Elisa Avendaño 19-05-2014)

En el relato anterior se puede observar que esa información es entregada en los hogares ayudando a los niños a relacionarse con ese entorno inmediato, conocerlo e interpretarlo. Es así que esta idea es transmitida por parte del educador tradicional a los niños en el contexto escolar, siendo además, a mi entender, la antesala necesaria para que el niño, en su proceso de formación pueda, por ejemplo, comprender la situación sonora que ocurre en un ngillatun o ceremonia religiosa. En el trabajo de campo realizado en las comunidades, era recurrente escuchar por parte de los cultores y autoridades religiosa la idea de que, el nguillatun para poder ser efectivo tiene que tener ciertas características sonoras, provocar el aukiñ o eco.

Cuando un instrumento, en el marco ceremonial, usted lo siente muy lejano, estando ahí

---

<sup>80</sup> Los digueñes es un hongo comestible que sale en primavera en los arboles denominados Hualle, en los campos de la región de la Araucanía.

mismo es presagio que arriba no es escuchado, el que está arriba se hizo el sordo, porque en el fondo tu música no sirve, entonces el instrumento acá suena muy opaco, hay lugares por ejemplo, dependiendo de las condiciones del viento si en truf truf hubiera un ngillatun si nosotros escuchamos el sonido de la trutruka o del kultrun, quiere decir que en el fondo es un buen ceremonial, por que el instrumento se proyecta, luego a mucha distancia su sonido. (Desiderio Catriquir)

La ausencia de esta particularidad es señal de que la rogativa no estaba, en parte, siendo correctamente realizada. Es así que a los niños se les debe transmitir y desarrollar esa competencia o habilidad de percibir el sonido, pues sin ella se pone en riesgo la implicancia de las futuras generaciones en la práctica religiosa y por supuesto la permanencia del sistema de creencias mapuche en la actualidad.

Otra idea relevante en este sentido es comprender el mensaje o zungun de las diferentes manifestaciones sonoras de la naturaleza, lo refiere el machi Víctor Caniullan, al señalárselos a los estudiantes en una conversación realizada en torno al ül o canto mapuche.

El viento tiene su propio ül depende del cambio o depende del anuncio, van cambiando los sonidos del viento...Todas las cosas tiene un ül, todo, el agua tiene su propio ül, el agua en cierto momento, si reúne todos estos requisitos se transforma en un ülkantun, nosotros los che, las personas, también somos un ül, cada uno de nosotros tiene su propio ül. (Machi Víctor Caniullan - 10-04 2013)

Como se observa el machi señala claramente que los diferentes elementos de la naturaleza emiten y tienen un ül o un canto propio; sonido que dependiendo del anuncio que transmite, irá cambiando. Esta idea de que todos los seres de la naturaleza tienen su propio ül se lo adjudica a las personas y esta singularidad de cada ser dependerá de lo que quiera transmitir. El ül es sonido, singularidad e individualidad de quien lo trasmite, con un contenido o mensaje.

Esta idea tiene directa relación con el canto mapuche o ülkantun tradicional, pues como ya se ha señalado este no permite reproducciones exactamente iguales, ya que dependerá de variados factores a la hora de su interpretación, como son: el estado de ánimo del ülkantufe, el contexto o actividad social donde se desarrolle, el mensaje que se quiera transmitir. Pero siempre en base

a las formas propias sonoras mapuche, tanto lingüística, melódica, como rítmicamente, que lo hacen reconocible, en tanto patrimonio musical mapuche.

Por último se puede entender que la música mapuche en el contexto escolar tiene características de ayekan, es decir tiene la intencionalidad de divertir. Es así que la decisión de llevar ciertas músicas al aula está enmarcada en la forma tradicional de entretener en este caso los niños de ahí surgen temáticas relacionadas con las aves y los animales así como los sonidos de la naturaleza. Así lo expresa el peñi Desiderio Catriquir al respecto.

El ayekan, como decía,[es] una especie de convivencia, va tener un sentido distinto, porque la intencionalidad va a ser hacer reír al otro y en ese caso la música puede recoger muchos elementos de la naturaleza, se pueden repetir sonidos de las aves, sonidos de los animales, voces de los bosques.

Al parecer los educadores tradicionales se posicionan en esta concepción a la hora de llevar la música mapuche al aula, apelando a los distintos animales y aves que conforman el entorno cotidiano donde a diario conviven los niños de las diferentes comunidades mapuche. En el caso del educador tradicional Roberto Epul realizó la transmisión musical y cultural sobre el canto de las ranas en la clase del día 12-11-2012. En esa ocasión efectuó una especie de juego sonoro a partir del diálogo entre dos grupos de ranas. En dicho juego los niños de forma alternada realizaban una imitación del sonido de la rana, que el educador le mostró, pero estas decían palabras con significado en su diálogo, el cual era una preparación de mote de trigo, un alimento típico en las familias mapuche. Las actividades mencionadas en gran parte tenían las características de un ayekan o diversión.

La idea de vincular al niño con la naturaleza es un aspecto importante en la educación mapuche el cual los educadores y expertos en educación intercultural en contexto mapuche transmiten constantemente. Desde el punto de vista sonoro así es referido.

En toda comunidad hay un newen una fuerza, en toda comunidad hay un estero hay un rio, hay una vertiente, el niño siempre debiera de ir a tomar de esa agua, siempre debiera lavarse o mojarse la cara y pensar, pensar de donde viene esa agua, pensar cómo puede salir esa agua de la tierra y que escuche esa agua, que esa agua tiene música y que él sea como eso, que el agua, que el agua viene de la cordillera y llego hasta acá, fue tan inteligente esa agua que llego hasta acá,

entonces nosotros también tenemos que ser inteligente como esa agua. (Elisa Avendaño)

En este relato se puede apreciar que la naturaleza y sus manifestaciones en la formación del niño es un modelo a seguir en tanto forma de conocimiento, comprensión y comunicación ya que a través de esto se promueve el bienestar colectivo e individual.

### **11.2 La religiosidad mapuche en la escuela.**

Otro aspecto relacionado con el patrimonio musical mapuche y elementos socioculturales, en este caso el religioso sistema de creencias mapuche, que converge en la escuela, son los diferentes aspectos de la religiosidad e espiritualidad mapuche que es transmitida a los estudiantes. Este elemento adquiere especial relevancia porque en la medida que se transmitan esos conocimientos se ayuda a contextualizar el aprendizaje musical, entender la funcionalidad en las prácticas sociales y dar sentido al aprendizaje.

La transmisión de este conocimiento cultural es observado en dos instancias o actividades socio-religiosas mapuche, que denominaré rogativa o ngillatun indistintamente, que se realizaron en las escuelas visitadas. Estas se relacionan a la presencia de la música mapuche fuera del contexto aula. En cada una de estas, la presencia de la comunidad o parte de los integrantes del lof che, era significativa y no solo a través de padres y apoderados, sino que inclusive con la presencia de autoridades religiosas y sociales mapuche. Estas acciones educativas fuera del aula tenían como fin contextualizar, vincular y hacer pertinente el proceso educativo en estos nuevos escenarios de transmisión del conocimiento y saberes mapuche. Fue así que tanto en la escuela de Roble Huacho - observada en lo que se denomina como jornada territorial<sup>81</sup> - y en la escuela Pedro Aguirre Cerda - observada en la finalización de un proyecto de difusión del patrimonio cultural mapuche realizado por educador tradicional<sup>82</sup>- se apreciaron diversas formas en que la música, la danza, los toques instrumentales ceremoniales y el canto mapuche se hicieron presentes con la participación de los niños/as y comunidad.

---

<sup>81</sup> La jornada territorial es una instancia socio educativa y cultural que está enmarcada en el Proyecto de educación intercultural Bilingüe del Mineduc que diversas escuelas de la región de la Araucanía están adscritas y que cuentan con una alta población escolar de origen indígena.

<sup>82</sup> En este caso este proyecto fue realizado en conjunto con la comunidad y la escuela liderado por el educador tradicional y la antropóloga Karina Pilquil Alecoy responsable del proyecto.

### **Ngillatun en contexto escolar.**

Es común que en muchas escuelas de la región de la Araucanía, con altos índices de población escolar de origen mapuche, estén adscritos a programas de educación intercultural que buscan principalmente la revitalización y el desarrollo cultural y lingüístico<sup>83</sup>, en este caso mapuche, y que a la vez está dirigido a toda la población escolar indígena del país. Dentro del desarrollo de este programa educativo se realizan jornadas territoriales que buscan que la comunidad mapuche se haga presente en la escuela, a través de la participación activa de las familias de las comunidades mapuche aledañas a la escuela y donde sus hijos estudian.

En el caso de la Escuela Roble Huacho de la comuna de Padre las Casas la jornada territorial fue realizada el día 23-11-2012. Esta comenzó desde temprano por la mañana y tuvo dos grandes actividades. La primera fue una rogativa dirigida por los padre y apoderados así como autoridades religiosas y políticas mapuche invitadas, que incluían a la educadora tradicional. La segunda un acto escolar donde los diferentes cursos mostraban representaciones artísticas, poesías, cantos, danzas, interpretación de instrumentos musicales mapuche. Se debe mencionar además que la actividad contó con una muestra de artesanía, textilería, alfarería, entre otras expresiones del conocimiento cultural mapuche realizadas tanto por los apoderados como por los estudiantes. Finaliza la jornada con una comida colectiva o Mizawun actividad de marcado carácter e importancia para la cultura mapuche.

En relación a los aspectos de la religiosidad mapuche se pudo observar la realización de la rogativa por parte de los adultos y autoridades religiosas mapuche invitadas para la ocasión. En este caso los niños participaron en tres acciones puntuales relacionadas con la música: El purrun colectivo, realizado por todos los participantes; La danza del choike purrun, realizado por un grupo pequeño de estudiantes; y la interpretación de instrumentos mapuche püfülka y trutruka, realizado por un grupo de estudiantes. El toque del kultrun estuvo a cargo de dos personas: un hombre anciano, que toco el choike purrun y la educadora tradicional que realizo el toque para el purrun colectivo.

---

<sup>83</sup> Para mayor conocimiento de estos programas consultar pagina Web MINEDUC:  
[http://portales.mineduc.cl/index2.php?id\\_portal=28&id\\_seccion=5428&id\\_contenido=33816](http://portales.mineduc.cl/index2.php?id_portal=28&id_seccion=5428&id_contenido=33816)



Ngillatun escolar, escuela Roble  
Huacho- 23-11-2012

Por otro lado en la escuela Pedro Aguirre Cerda se realizó una rogativa o Ngillatun en contexto escolar, que incluía un grupo de estudiantes de la escuela, la comunidad e invitados, dirigida por el educador tradicional y una autoridad religiosa mapuche presente. Esta actividad fue realizada en el marco de un proyecto de difusión y fortalecimiento del patrimonio cultural y lingüístico del cual estaba a cargo el educador tradicional.

A diferencia de la escuela de Roble Huacho solo se realizó la rogativa y finalizó con un mizawun con padres y apoderados, invitados, profesores y estudiantes. Aunque fue en menor número de participantes, en comparación con la escuela de Roble Huacho, se observó una mayor presencia de acciones vinculadas al sistema de creencias religioso mapuche. Por otro lado, un aspecto importante a destacar es que la rogativa fue realizada por los propios estudiantes en mapudungun o lengua mapuche, lo que da cuenta de la importancia que tiene en este contexto educativo la transmisión, comprensión y aplicación por parte de los estudiantes de la religiosidad mapuche, sin embargo se debe destacar que en ambas escuelas tuvo el mismo sentido socio-religioso.

En relación a las acciones vinculadas a la música realizadas por los estudiantes fueron las siguientes: Purrún colectivo; interpretación de cuatro toques de Püfülka en conjunto con el kultrun y toques de trutruka. El kultrun fue tocado por una mujer autoridad religiosa de la comunidad. Danza del choike purrún realizado por 4 estudiantes. Se debe señalar además que se realizó una recreación de un palin que incluían una serie de acciones de protocolo propias de esta manifestación cultural mapuche, la cual incluía el toque de instrumentos musicales mientras se realiza el juego.



Ngillatun en contexto escolar, escuela Roble Huacho- 23-11-2012

Al parecer la idea de realizar ceremonias religiosas en la escuela, la presencia de la música en estos ceremoniales, así como las concepciones de mundo que a través de estos se transmiten, responde a la noción mapuche donde todo está integrado y relacionado. Tanto las personas, en su entramado social, así como los elementos y energías de la naturaleza, y el mundo espiritual están en un todo relacional. Esto tiene sentido si entendemos que desde la perspectiva mapuche no se puede separar lo que el niño<sup>84</sup> vive en la escuela, con las concepciones y religiosidad que acontecen en la comunidad. De allí nace la necesidad de que estas acciones o actividades estén presentes en estos espacios de socialización educativa actual. Es en los contextos mismos, sean sociales o religioso, donde el niño aprende sobre el patrimonio cultural y musical mapuche.

Cuando la mirada es integral, los espacios finalmente son integrales, pero como la escuela no tiene esa posibilidad, porque la escuela no es un espacio integral, casi para nada. Porque se separa casi todo dentro de la sala de clases, se separa la asignatura, se separa la enseñanza con el recreo, porque el recreo no es un espacio de formación en la escuela. En cambio el ceremonial religioso es integral, porque la música está integrada allí, el compartir social está integrado allí, entonces ¿cómo romper esta imagen de la escuela como un espacio tan compartimentalizado, porque si usted quiere tener el rincón de la música se vuelve como a la misma lógica de los compartimentos.

Según don Desiderio Catriquir la escuela y la enseñanza de la música debe estar integrada a los diferentes contextos sociales y religiosos mapuche, allí adquiere significado y relevancia dicho

---

<sup>84</sup> Es necesario mencionar hace no muchos años en las diversas escuelas de la región de la Araucanía el uso de la lengua mapuche así como las practicas socioculturales estaban negadas al interior de las escuelas. Es muy conocido y mencionado por parte de personas mapuche que en las escuelas se les negaba, por ejemplo, Hablar mapudungun. Por otro parte desde los primeros momentos de la conquista hasta en la actualidad por muchos sectores practicantes del cristianismo, señalan que las prácticas religiosas mapuche pertenecen al mundo de lo profano con tintes casi demonizadores.

conocimiento. Relacionado con las ceremonias o ngillatun escolar se puede señalar que esta actividad contiene una gran cantidad de elementos educativos que le son transmitido a los niños por este medio, y donde confluyen diversos aspectos educativos; concepción de mundo, creencias, normas valores y en el ámbito musical; puesta en práctica de formas sonoras propias, movimiento y expresión corporal a través del purrun, texturas sonoras propias, normativa en relación a la música, estética musical propia. Es aquí donde la educación es activa desde una perspectiva mapuche, pues el niño participa y no solamente escucha u observa, se transforma en actor a través del toque de los instrumentos y el purrun y en algunos casos la oración. Es así que la presencia de los aspectos educativos del ngillatun y la dimensión religiosa en el contexto escolar, al parecer, es necesario, dada las implicancias con los saberes mapuche y el valor pedagógico que este tiene en la enseñanza escolar y en este caso también musical.

### **11.3. El epew estilo oral cargado de musicalidad mapuche**

Dentro de las actividades realizadas por educador tradicional destaca el epew. Este es un tipo de relato tradicional mapuche que aborda conocimientos de distintos aspectos de la cultura presentados en una narración. Este estilo de tradición oral es traducido por lo general como "cuento" y fue utilizado en dos ocasiones en las clases observadas en esta investigación (8-10-2012 y 21-11-2012). Este relato es realizado en el contexto familiar comunitario principalmente en la noche donde los niños y demás integrantes de la familia escuchan la narración por parte de una persona mayor.

ET: Estos cuentos que me los contaba mi papa, mi abuelito, me los contaban una pura vez y con una vez que me lo contaron... a mí no me hicieron dibujito, si no que yo trabajando con mi papa cuando sembrábamos haba, papa o trigo, entonces como yo siempre acompañaba a mi papa a trabajar y él me contaba estos epew, una vez que me contaba yo me aprendí. (Roberto Epul- 08-08-2013)

De destacable este estilo oral es que dentro de sus acciones comunicativas están inserto onomatopeyas o cantos que ayudan a desarrollar el relato<sup>85</sup>, siendo una fuente educativa importante para la transmisión de valores o enseñanzas dirigidas a los niños.

---

<sup>85</sup> Ver apartado de la música que se canta en la escuela, donde se pueden apreciar 4 ül referidos a los Epew realizados en Clases: Ül ññum, Mña Ayükulen, Ül pu Pakarwa, Ül del Ngürü.



ET:...Cuando hicimos el ñlkantun del... del epew

A1: del epew?

ET: si cuando cantamos el...

A2: de la perdiz

A3: el ñl del afüzü (perdiz)

ET: el ñl del afüzü y del...

A1, A2: ñl del Pangui (león)

ET: y del pangui, entonces cual era el ñl ahí? (niños no responden), ¿se acuerdan o no?

(Clase 1-Roberto Epul- 01-10-2012)

En las veces que pude apreciar este estilo oral, el educador cambiaba de forma evidente su intención oral, la expresividad incluso la conformación melódica de su Voz, esta aparecía más cercana al canto que a la voz hablada propiamente tal. Es así que resultaba muy atractiva para los niños el escucharla. Un aspecto importante del uso de este recurso de transmisión oral es que en medio del relato o al finalizar realizaba un canto que aumentaba el interés por parte de los niños al escuchar la performance realizada por educador.

ET: A través del epew hicimos un... que lo que hicimos a través de un epew?

A1. Un ñl

ET: Un ñl

ET. Y que es un ñl

A1: Un canto mapuche

(Roberto Epul 08-04-2013)

Por otro lado es característica la presencia de animales y aves en la historia de los epew, principalmente zorro, puma, perdiz, treile u otra aves. Estas realizan acciones que reflejan comportamientos humanos con un marcado carácter moral y aleccionador. En mucho de los casos el zorro tiene un papel antagónico siendo el que intenta engañar, robar o hacer algún perjuicio a otro animal o persona. Del relato del epew se pueden sacar variadas lecciones en torno al comportamiento que deben tener las personas, andar cauto por la vida para que no acontezcan desgracias o que alguien le cause algún mal.

A comienzo de año del 2013 el educador tradicional, Roberto Epul nuevamente les recordó el epew (08-04- 2013). El epew trata de la astucia del zorro para poder robarles los huevos a la perdiz. El zorro se hizo pasar por enfermo gritando que le dolía algo y la perdiz fue a verlo para

ayudarlo. El zorro le dijo que se había pinchado el pie con una espina y mientras el zorro engañaba a la perdiz, su malle, el puma fue al nido de la perdiz a sacarle los huevos. A la hora de repartirse los huevos el zorro se queda con la parte mayor de estos.

ET: ¿Y cuál era la enseñanza que dejaba este epew?, ¿se acuerdan? a ver quién se acuerda, porque todo esto tiene... el mapuche los fütakeche antiguamente no inventaban este cuento solamente por entretenerlo si no que siempre, porque había una enseñanza. Y cuál era la enseñanza de este epew, A ver quién se acuerda...

Al preguntar el educador tradicional sobre la enseñanza que dejaba el epew, los niños mencionaron; el compartir, no engañar a las personas, ser justo, no mentir entre otros valores y conductas importantes, para ser buenas personas. Como se mencionó el zorro en los epew es astuto, mentiroso y a partir de aquí que el educador tradicional pregunta a los estudiantes ¿quién es ngürü (zorro) aquí? y todos mencionan que ellos son buenas personas. Es así que a través de la narración, del canto y las onomatopeyas presentes en el epew, se transmiten valores deseables a las futuras generaciones.

#### **11.4 El Nüttram y Ngülam. La conversación y el consejo que puede ser canción**

El nüttram y el ngülam son dos formas de oralidad mapuche que también fueron observados en las clases de los educadores tradicionales. El primero fue observado como una conversación, un relato, que la educadora tradicional de la escuela Roble Huacho utilizó para introducir la enseñanza de una canción a los estudiantes .

ET: lo que yo le voy a contar, antes yo cuidaba animale, cuando era niña cuidaba animale, la otra ve parece le dije igual, cuidaba animale toa esta parte por aquí, porque ante no había cierre, entonce uno podía llevar donde quiera su animale entonce cuando yo cuidaba animale me ganaba en una parte y mi animale andaban too en el bajo y a onde habían manchone de murra habían monte así de repente en un campo, arbole harto arbole pero que no eran pino no eran calipto, eran otro arbole entonce ahí se reunían lo pajarito, los pajarito se reúnen, hoy en día no se reúnen tanto pero ante se reunían mucho, entonce de ahí los pajarito conversaban se reunían venia una bandá por allá, otra bandá por acá y se reunía a conversar, yo pienso que ello se reunían a conversar aunque nosotros no entendíamos la conversación que ello hacían, ee para

onde había ma comía para ir ello para allá y a onde taba el agua que ello toman agua comen comía, entonce en este tiempo en la cosecha despue en el restrojo la paja se seca todo donde lo mueven lo animale todo eso, entonce queda granito, granito de arverjilla granito de de yuyo, varios granito de pasto, entonce ello comían ahí, despue que terminaban comer ello se volvían reunir de nuevo si no se iban su lugar de donde vinieron too eso, y entonce se reunía el pajarito que es el küreu, el cherüf, el kolonko que le dicen, se reunían como tre, cuatro clase de pajarito, hacían reunión, en esa reunión taba el küreu que es el tordo.

Preocupao pa onde se van los pajarito, donde van a ir a comer y entonce el kërreu se apartaba un poco de la bandá pero en la reunión, en la reunión si se juntaba, pero se apartaba un poquito, cuando yo andaba trayendo mi animale así cuidando y entonce el kërreu siempre andaba a la siga de la vaca, porque ustede saben que la vaca da cría, entonces yo conversaba siempre me decía mi mama a mi papa, le preguntaba le decía yo que el kërreu andaba a la siga de lo animale, que se juntaba siempre a la vaca, entonce me decia que era muy buena noticia, buen seña, porque la vaca da cría, me decía, si andaba trayendo harto küreu a la siga, andaba harto pájaro decía, de ese negro, es porque la vaca va a tener harto, harto animalito, me decía entonce yo me sentía muy feli, yo llegue a cuidar 20 animale, pero de eso 20 animale yo era muy feli, tenia ternero, tenia novillo, tenia torito, tenia vaca, vaquilla, too ese animalito tenia, yo era muy feli entre medio de lo animale cuidando, entonce cuando yo veía a mi vaca que , que después de la reunión de lo pajarito veía que llegaba la vaca lo küreu, entonce yo contaba el küreu cuanto kÿrreu y así van pariendo la vaca, así iban pariendo, llegaba vaquilla, enseguida tomaba toro, así iban aumentando lo animale, entonce yo decía ese era mi alegría de cuidar lo animale, yo era muy feli junto con lo animale que miraba toa la naturaleza era el campo, claro que arbole no habían era too pelao pero yo siempre miraba el cerro que tenia harto arbole, miraba el monte porque mi idea que mi animale no le falte el agua no le falte el pasto, entonce de ahí yo ahora me acordé de todo lo que me están diciendo, me acorde que voy a cantar esta canción que ustede lo van escuchar, a lo mejor no me van a entender mucho, pero lo voy a cantar, desde esa ve que yo cuando cuidaba animale cuando yo era niña así como ustede, del porte que están. (Irma Huenulaf- 4-10-2012)

En este extenso relato realizado por la educadora tradicional, se puede observar que tiene una variada connotación de contenidos culturales, en relación al sistema de vida mapuche antiguo y los conocimientos que se les transmite a las futuras generaciones sobre la observación de la naturaleza y los mensajes que esta transmite.

En la tradición oral mapuche el nütram es una conversación entre dos personas, donde se relatan diferentes aspectos de la vida mapuche. Es un discurso de gran flexibilidad en sus temáticas y a diferencia con otros discursos mapuche no tiene carácter protocolar o solemne, ya que se pueden abordar temáticas actuales, cotidianas o pasadas de la vida en las comunidades. Por lo observado es bastante explicativo, narrativo y descriptivo, ya que se entregan variados antecedentes en la narración que ayudan a situar al oyente, entregando detalles entorno al contenido de esta. A diferencia con el epew que tiene características más ficticias e imaginativas en el contenido del relato, es así que el nütram trata sobre aspectos que han sucedido, reales o verdaderos.

Fue así que después de este relato autobiográfico de contextualización la educadora interpreta un canto que sintetizaba el contenido de este nütram a los niños/as.

Inche kuifi, cuida kefun küllin  
Adkintufin chew nga ni mi awun  
Chemapumu rume yefin  
Zapi yawull fin nga  
Adkintufin ëñum  
Adkintufin mapu  
Adkintufin winkull  
Chew ma nimi yawun ngapicheke Güñum  
Trawul uwi ngema ngutram kawill nga  
Chem manipi fille  
Welu kimuñ malal finga  
Welu inche rakiduam menga  
Chem ngutram epi ngan  
Feimu nga inche... (Irma Huenulaf- Canto realizado el día 04-10-2012)

El canto fue tan extenso como el relato que actuó como introducción o contextualización, la duda surgida al respecto es si esto fue una adaptación al contexto escolar, en el sentido de hacer un nütram cantado, o si se conjugaron dos discursos o estilos orales mapuche en dos momentos distintos; el nütram por un lado y el ülkantun por otro. Esto es corroborado por Sergio Curihuentro al consultarle sobre si es que si un ül no se cantara ¿qué sería? y la respuesta fue: Un nütram. Este aspecto no fue aclarado del todo al momento del trabajo de campo, pero lo importante a consignar es que es una forma pertinente de transmitir valores culturales mapuche a través del relato y el canto. La idea de que a través de la conversación se desarrolla el conocimiento se vincula directamente con este tipo de discurso aplicado en la escuela: "si no se habla no hay desarrollo del kimün del conocimiento" (Rosendo Huisca)

En relación al contenido de este canto la educadora aborda una temática similar del realizado en el nütram, traspasando el sentido de las vivencias mapuche al ülkantun realizado en el aula. Es así que en este relato y posterior canto se conjugan vivencias pasadas, concepción del mundo mapuche y sistema de vida y canto. Cabe señalar que a diferencia con el epew este no puede ser considerado como ayekan, o para divertir, ya que su carácter es más bien narrativo, descriptivo y explicativo.

Por otro lado, he querido consignar en conjunto al Nütram otro tipo de discurso de tradición oral mapuche denominado Ngülam por su marcado carácter educativo mapuche que es vinculado con la música por parte de don Antonio Purran, lonko de la comunidad Hueñaco Millao de la comuna de Ercilla. Tradicionalmente este relato tiene un carácter de consejo por parte de los adultos dirigidos a las futuras generaciones, con un marcado sentido endocultural en su temática, que cuenta con un especial contenido normativo valórico, promoviendo el respeto, el aprendizaje por la forma de vida mapuche, entre otros aspectos.

APR: ...Si yo hubiera un grupo de joven en este momento, yo me inspiro que mensaje le podría entregar al joven, claro uno puede cantar, entonces, por ejemplo, la letra seria así: "hermano, hermano en ti confío, en ti estaría mi fuerza, en ti entregaría todo mi ser para que usted puedan hablar, con el tiempo si yo no existo", esa palabra.

JAVA: y el chedungun o mapudungun

APR: y en mapuche el canto diría:

(CANTA)

Peñiem peñiem peñiem peñiem  
Fachantu fachantu petutakimtuleyu  
peñiem peñiem  
chuchikenantü  
peñiyem peñi  
eymimuleay inchitañikimun  
peñiyem peñi  
peñiyem peñi peñiyem peñi  
eymümta chuchikenantü  
dunguleaymün peñi  
dunguleaymün  
inche tañi rakiduam  
peñiem peñi aflai ai peñi  
aflai ai peñi.

APR: ese un canto que uno le entrega, le habla a un grupo de lo que yo estoy pensando que no se termine nunca. El aguelito, lo aguelo le cantaba así a su nieto, lo que era el abuelo para que ello con el tiempo la siguieran viviendo, la siguieran comunicando y cantando o por medio de la conversación, ese era el abuelo, ese era la persona los kimche, los newenche, tanto la guelita como los viejitos así expresaba su sentimiento.  
(Antonio Purran 12-03-2013)

Como se puede observar el canto se convierte en un mensaje con un sentido de aconsejar a las futuras generaciones a que no termine la forma de vida mapuche, fomentando la identidad en torno a la forma de vida mapuche y su lengua, que se hable el mapudungun.

En el caso de la educadora tradicional de la escuela Roble Huacho esta idea de Ngülam como discurso que aconseja, fue realizado en un canto con contenido religioso y cultural: Trekaleiñ kimün mostrado, interpretado o enseñado a los niños el día 31-10-2012.

Trakaleiñ kimün  
Trekaleiñ zugun  
Taiñ kintual mapuche zugun

Kellümüiñ  
Wenu Kushe  
Wenu fúcha  
Wenu ülcha zomo  
Wenu weche wentru  
(Irma Huenulaf, 31-10-2012)

Como ya se mencionó en el apartado de la música que se canta en la escuela, el texto de este canto incentiva a los niños a ir avanzando en el conocimiento y el saber mapuche, para que siga estando presente, con un marcado sentido de fortalecimiento de la identidad mapuche, introduciendo además aspectos del sistema de creencias religioso mapuche, el cual es la familia anciana-joven que está presente en esta concepción religiosa. Esto se relaciona con lo realizado por el machi vitor caniullan, en el contexto de una conversación con estudiantes del Liceo Guacolda de Chol chol.

Nosotros en el fondo lo que estamos haciendo acá, que es lo que estamos realizando, eluzungun, eluzunguwün, eluzungumekei, es decir estamos entregando conocimiento con información, hay una base de la información. Y a través de que lo estamos entregando? del nüttramkawüm a través de la conversación, del dialogo, pero esta conversación tiene también un sentido de ngulam, es decir a través de la conversación del nüttram estamos entregando consejo pero consejo tiene una base del conocimiento.  
(Machi Víctor Caniullan)

Este estilo de tradicional oral al parecer tiene relación con las formas comunicativas espirituales que se realizan en un Ngillatun. Según lo expresado en el apartado sobre las situaciones socioculturales donde está presente la música en la cultura mapuche, el ngillatun es un acto de comunicación con los seres, espíritus y energías del entorno y que de los que habitan en el wenu mapu. Sin embargo en esta ocasión además suele aconsejar a la comunidad, advierte y guía en planos espirituales y sociales las acciones propicias que permiten el equilibrio necesario para el bienestar y la mantención de la vida en este mapu donde habitamos. Es así que al referirse a la música y la presencia de la machi en el ngillatun, la ñaña Elisa Avendaño señala:

[La machi] fuera de cantar, de comunicarse con los seres superiores, con la gente,

también está entregando consejo, están reclamándole a la gente, de su comportamiento cuales han sido su comportamiento, que debiéramos hacer, como debiéramos actuar como debiera participar en un evento tan importante como el ngillatun. (Elisa Avendaño)

### **11.5 El ùl y ùlkantun en la escuela.**

Como ya se ha mencionado en los capítulos sobre el corpus musical, en específico la música que se canta en las comunidades, el ùl no es una simple y mera canción en el patrimonio mapuche. Esta es una forma melódica- rítmica y poética por medio el cual los cultores mapuche se refieren a acontecimientos históricos, sociales, practicas lúdicas, manifestación de sentimientos cortejo a la persona amada, recuerdos, vivencias, tradiciones, saludos con un vínculo al sistema de creencias y formas de vida mapuche. Así es señalado en relación al canto cotidiano y su posible enseñanza en las escuelas:

Yo creo que hay que enseñar cosas, música cotidiana, crear música cotidiana, ve que a los niños le llega esa música, se le puede enseñar. (Elisa Avendaño)

JAVA: que música seguramente podría llegar a la escuela?

DC: la música de los canto infantil, de la familia, los cantos para el consejo, los de la vida social, canto a la naturaleza.

JAVA: los históricos

DC: exactamente ese pueden ir.

(Desiderio Catriquir)

Es consenso, tanto de los educadores tradicionales como de los expertos, que el tipo de canto predilecto es el de tipo social y cotidiano tanto formal e informal, dado su papel formativo en la sociedad mapuche. Es así que el ùlkantun en el contexto escolar es un poderoso recurso educativo ya que promueve por un lado, la mantención y proyección de las formas de vida mapuche y por otra pone al alcance a los niños/as la singularidad formal estética y de construcción sonora propia de este tipo de canto que le identifican como parte de un patrimonio cultural.

Por otro lado, se puede mencionar que el arribo del ùlkantun a la escuela, al ser un espacio de



socialización de los niños/as distinto a los vividos en la familia, ha tenido una cierta escolarización o adaptación a este nuevo contexto. Es así que se han identificado algunos dispositivos musicales y lingüísticos especialmente dirigidos a los niños/as de las escuelas, adecuados a su edad y proceso de formación. Estos son pequeñas manifestaciones cantadas (ül fill ayekawe, ül del ngürü entre otros) juegos sonoros o de palabras (ül pu pakarwa, onomatopeyas de los pájaros) que cuentan con un especial y rico potencial para el trabajo de educación musical. Lo particular de estos pequeños cantos o dispositivos lingüísticos y musicales es que en su contenido abordan aspectos que conciernen a variados contenidos culturales y valóricos mapuche y al fortalecimiento de la identidad en los niños. Entre los principales valores o contenidos, encontramos el respeto a la naturaleza, comunicación y relación con los seres que en ella habitan, mantención del sistema religioso mapuche, respeto a los adultos y ancianos así como a la práctica religiosa mapuche.

Lo que se pudo apreciar en las escuelas es que los cantos deben ser con ciertas características, en relación a sus contenidos (naturaleza, animales, aves, aspectos de la religiosidad) y además no deben ser extenso ya que la gran mayoría de los cantos fueron breves, a excepción de cuando se realizaba un canto al estilo de un nüttram o conversación.

La mayor dificultad del canto mapuche ülkantun en el contexto escolar es su variabilidad melódica y en el texto. Así lo señala La ñaña Irma Huenulaf al ser consultada si se puede enseñar el canto en el contexto escolar:

[Los niños/as] Si tienen intere' pue' en aprender hasta la melodía, pero si no tienen intere, pue' en aprender la letra, pero la melodía no la van aprender nunca porque un poco difícil. (Irma Huenulaf- 06-12-2012)

La dificultad del canto mapuche es que siempre se varia la melodía o el texto y los educadores tradicionales manifiestan que esta característica es difícil de sobre llevar en la escuela. Es así que la enseñanza del canto mapuche en la escuela, según lo observado, sufre ciertas adaptaciones, aunque a mi entender sigue estando presente dicha variabilidad, pues a pesar de los cantos fueron transcritos para esta investigación, en la realidad de enseñanza del canto este siempre sufría alguna variación melódica- rítmica e incluso hasta lingüística, en especial en el caso de la ñaña Irma Huenulaf.

Es aquí que podemos decir que un elemento importante que se transmite en la escuela en relación al canto es la característica de que todos los seres de la naturaleza tienen su propio ñl y en su interpretación por parte del ñlkantufe dependerá del estado de ánimo, las circunstancias, el origen de la persona, sus vivencias, su género etc. Generando naturalmente en parte esta variabilidad.

Lo de uno es natural, lo que a uno le nace en el momento, y como uno es espontáneo entonces yo canto ahora y después en 10 minutos usted me dice cántame el mismo tema que me canto, entonces no voy a poder cantar el mismo tema porque va a ser otro momento, puede que algunas letras sean media parecida en común, pero los sentimientos a lo mejor van a ser distintos, porque en frente yo estaba contento con usted, pero ahora ya no estoy contento, estoy enojado, entonces voy a cantar distinto o a lo mejor voy a estar enamorado en un rato más pöh, entonces mi ñl va a ser distinto también. (Roberto Epul)

No se puede decir de manera certera y exclusiva que es este el factor que determina su variabilidad, ya que también se puede pensar que al ser una música de tradición oral, ocupa estrategias discursivas basadas en la oralidad y todos los recursos que se despliegan en músicas de este tipo, en las cuales se utilizan estrategias lingüísticas mnemotécnicas para su realización.

#### **11.6 El Küpan (ascendencia) y tuwun (origen territorial) como elementos que permiten el aprendizaje musical en la escuela.**

Un aspecto relevante en relación a los elementos socioculturales mapuche enseñados en la escuela y relacionados con la música, es la idea de la herencia entendida como las habilidades, disposición y aptitudes hacia la música de los niños/as, la cual proviene desde la rama familiar. Esto no fue observado directamente en la escuela en la práctica educativa de los educadores tradicionales, sin embargo, fue claramente expuesto por los expertos en relación a la educación musical y la educación intercultural en contexto mapuche.

Don Rosendo Huisca en relación a la práctica musical de la trutruka en el Ngillatun señala:

Si no hay trutrukero en el lof, se busca de otro lof, por esa misma razón hay alguien, obviamente que demuestra afinidad con el elemento y también y se piensa del origen, a ver, de que soy yo, de que es la persona también, en realidad tiene si es que tuvo, su papa, tu abuelito, claro usted podría. (Rosendo Huisca)

Como se puede observar uno de los elementos que se deben considerar a la hora de asumir la responsabilidad de ser trutrukaturufe es si dentro de la familia existió algún interprete o persona que haya asumido la responsabilidad dentro del ngillatun.

Según el conocimiento mapuche el Küpan hace referencia a la ascendencia paterna, la conexión hereditaria con la familia paterna y que tiene especial relación con el tuwun u origen territorial de la persona, en este caso del niño/a. Esto conforma la base de la identidad individual, social y territorial de la persona (Curihuentro 2007), lo que determina en gran medida la transmisión del patrimonio musical hacia los niños/as en base del conocimiento cultural. Así mismo el küpan determina el posible estatus de la persona así como la adquisición potencial de un oficio u rol social, en este caso de práctica musical.

Es tan importante esta idea de la ascendencia familiar en la sociedad mapuche que es posible identificar a los grupos familiares o roles individuales dentro de la familia en relación a las actividades, habilidades que una persona tiene y del cual es portador el grupo familiar. Para la Educadora tradicional de la escuela Roble Huacho la enseñanza de la música mapuche está determinada por la ascendencia, lo explicitó haciendo la distinción en que los valores, como el respeto, o las actividades del campo y el hogar, se enseñaban, en cambio el aprendizaje musical es más bien "por herencia, si era ülkantufe, kultruntufe, trutrukaturufe, to'ó eso va por herencia."(Irma Huenulaf)

Desde el punto de vista de la transmisión musical, el conocimiento y práctica musical existente en la familia, del cual puede o no ser heredero el niño/a, determina el posible desarrollo de su formación.

IH: va por herencia igual poh, si, y al que le gusta aprende rápido y el que no, no, no aprende nunca poh.

JAVA: ¿y al que le gusta es porque tiene una herencia también?

IH: si, porque tiene un herencia, aunque haya escuchado poquitito, pero ya graba la melodía.

Lo que se puede entender del lo señalado anteriormente es que el interés del niño por la práctica instrumental o el canto está determinado por su herencia familiar, si hay o no músicos dentro de su familia o si existieron en algún momento dentro de su familia, lo que motiva a la

recuperación de ese rol y el desarrollo de la musicalidad. Lo más probable es que esta idea se relaciona con los grados de musicalidad existente en la familia y a los cuales está expuesto el niño/a en la crianza familiar, es decir los estímulos y experiencias musicales previas resultan significantes en la transmisión del conocimiento musical mapuche. Sin afán de simplificar en relación a la idea anterior expuesta podremos observar que tiene connotaciones más amplias como se verá a continuación.

Si cada uno de nosotros, cada persona, es capaz de descubrir y no apartarse de su linaje familiar, puede llegar a conocer de donde proviene su espíritu y al conocer y saber de dónde proviene su espíritu y como dije anteriormente, y cada elemento tiene su propio ùl, es fácil de encontrar su ùlkantun. (Machi Víctor Caniullan)

El vínculo que establece la persona con su ascendencia, adquiere connotaciones espirituales que ayudan al desarrollo de la musicalidad mapuche. Esto, a mi entender y por los relatos obtenidos, tiene que ver con el ambiente sonoro social, - los cantos, las músicas instrumentales, las ceremonias religiosas, los roles familiares- y el ambiente sonoro natural que rodea a los niños/as en las comunidades. Es por eso que el canto, desde la concepción mapuche, es singular e individual, pues en esta expresión musical se asume que el individuo es un complejo de vivencias personales, con un pasado más allá de su propia existencia, tiene un origen familiar y territorialidad y a partir de allí establece la comunicación y expresión musical. Lo anterior es especial en la canto social o ùlkantun.

La gran interrogante que surge en relación a la enseñanza musical es saber cómo ayudar a descubrir esa musicalidad a los niños/as en el contexto mapuche, la respuesta a esto la entrega el Machi Víctor Caniullan:

En primer lugar uno debe conocer cuál es su identidad territorial, cual es su territorio, cual es su geografía, cada territorio tiene su propio ùlkantun su propio ùl, depende mucho cual es la geografía de ese lugar, es el primer paso. El segundo paso es, aquí entramos al tema religioso, con que elemento de ese territorio, de esa identidad territorial, es fundamental para los distintos tipos de ceremonias, es el segundo paso. Y el tercer paso es de donde es nuestro kùpan, cual es la relación de nuestro kùpan, kùpan de nuestro ascendientes. (Machi Víctor Caniullan)

Tomando sus palabras, si bien es cierto que puede ser una condicionante para la formación

musical del niño la existencia o no de músicos en sus familias, es imprescindible que el niño/a conozca la sonoridad de su Küpan -ascendencia linaje- y su tuwun -origen territorial-. Conocer el ül de su territorio de origen, los elementos sonoros del territorio presentes en el ceremonial religioso, y cuál es el küpan vinculado con la practica musical, al parecer son los tres elementos fundamentales para la enseñanza musical desde la perspectiva mapuche. ¿Por qué están importante este aspecto desde el punto de vista espiritual vinculado a la formación musical? aquí una posible respuesta:

En la medida que uno conoce su küpalme, su küpan, su tuwun, también eso esta, es más fácil para los machi poder sanarlo, porque a los machi les cuesta más intervenir aún no mapuche, porque no hay claridad de donde viene y eso está asociado a eso también, al ül, zugu, al zuam y al zugun. (Sergio Curihuentro)

Este relato fue recogido en el contexto de una conversación con estudiantes de un establecimiento educativo de la región de la Araucanía<sup>86</sup>. Es así que conocer las sonoridades que identifican al Küpan y el tuwun del niño/a o joven, en el contexto escolar, puede resultar o condicionar su bienestar espiritual y sus posibilidades de sanación en el marco de la cultura mapuche. Lo que uno puede concluir es que un machi para sanar apela también a la sonoridad de origen de la persona a la cual esta sanando. Esta idea por supuesto debe ser profundizada en futuras investigaciones.

¿Cómo se vio reflejado en las escuelas visitadas lo aquí expuesto? En el caso de las particularidades del territorio o el tuwun, en cada escuela se observó una particularidad en relación a las músicas que los educadores desarrollaban o enseñaban. Esto principalmente en relación a las música enseñadas y puesta en prácticas en los Ngillatun en contexto escolar. Fue así que los toques de püfülka en una y otra escuela fueron distintos en la variedad y cantidad de toques así como en los aspectos rítmicos que caracterizaban a uno u otro sector<sup>87</sup>. Otro ejemplo lo fueron el purrun colectivo, que en el caso de la escuela de Roble Huacho era una danza realizada desplazándose hacia los costados, de norte a sur y en el caso de la escuela Pedro Aguirre Cerda el purrun era realizado desplazándose hacia adelante y hacia atrás, de este a

---

<sup>86</sup> Liceo Intercultural técnico profesional Guacolda, comuna de Chol chol.

<sup>87</sup> Como se puede observar en el apartado de la música que se toca en la escuela, en la escuela Pedro Aguirre Cerda se enseñaron varios toques de püfülka a los niños del taller de cultura mapuche a cargo del educador tradicional.

oeste. Con los ejemplos anteriores se puede establecer que los educadores tradicionales daban cuenta, aunque no de forma explícita, de las particularidades y singularidades de la práctica sonora del territorio o el Tuvun de los niños/as.

Por otro lado, un ejemplo puntual sobre la importancia de la ascendencia o Küpan del niño que realiza una práctica musical en las escuelas visitadas fue la observada en la escuela de Roble Huacho donde uno de los alumnos era especialmente identificado y reconocido en la escuela por su habilidad por tocar trutruka. Fue así que niño en el acto escolar de la jornada territorial del día 23-11-2012, al interpretar un toque de trutruka señaló: "Voy a tocar un sonido de trutruka que me enseñó mi papa Alejandro...". Al ser consultado sobre la forma que él aprendió o le enseñó su padre aclaró que fue observando y escuchando como este interpretaba la trutruka en el ngillatun y que luego le pidió que le enseñara a tocar. Es decir coinciden tres elementos en la adquisición del conocimiento musical según lo aquí señalado: El Küpan del cual provenía el niño a través de su padre, un contexto significativo y pertinente de aprendizaje musical a través de la observación y la escucha en este caso en el ngillatun y por último el interés del niño por aprender los toques de trutruka.

### **11.7 Restricciones y normativa de la práctica musical Mapuche relacionado a la enseñanza .**

Como en toda cultura musical existen ciertas normativas y restricciones, explícitas o no, sobre la práctica musical mapuche. En el caso de lo observado en las escuelas los aspectos normativos de la práctica musical mapuche es transmitido a los niños /as, en relación a varios temas. Estas resultan una condicionante a la hora de llevar la música mapuche a escuela dada las implicancias culturales que estas tienen, pero, como se observará, algunas de ellas en el contexto de aula sufren alguna flexibilidad.

#### **11.7.1 El rol social y el küpan o linaje familiar.**

Un aspecto determinante y de implicancias en la enseñanza musical desde el punto de vista de la cultura mapuche es el rol que la persona, en este caso el niño, cumplirá en el entramado social y religioso:

Al mundo de la música, yo creo que no todos, pero yo creo que si existen ciertas

habilidades que los niños, las personas pueden desarrollar, pero no todos pueden servir para todo, por ejemplo uno no puede ser trutrukero, no puede ser püfülkero, no puede ser cornetero, es difícil que una persona toque todos los instrumentos, pero podría tocar alguno de ello. (Sergio Curihuentro)

Lo anterior se vincula con el apartado sobre el Küpan o el linaje familiar, es decir se puede establecer que no todos pueden acceder a cierto conocimiento musical tanto producto al rol que pueden cumplir en sistema cultural mapuche así como su herencia y linaje familiar. Esto fue referido, por ejemplo, a la música que realiza la/el machi, persona encargada de la sanación en la cultura mapuche. Esto está dado por lo específico de este rol social y espiritual que esta persona tiene, siendo así que, aquel que no tiene esa destinación, no puede realizar ese tipo de música.

Yo recuerdo que en el periodo de mi infancia a nosotros nos prohibían que participáramos de un machitun a nosotros nos prohíben que cantáramos así porque eso era de machi, yo recuerdo que a mi hermano lo encontraron cantando así cuando se fue a lavar a la vertiente y lo encontró mi papa y a mí mismo le dijeron eso no se hace porque eso es prohibido. (Desiderio Catriquir)

Este tipo de música al estar asociada a un rol religioso y de sanación tiene carácter de prohibitiva. Un aspecto que es necesario destacar es que esta prohibición, de realizar esta música por parte de los niños, puede estar relacionada, en parte, por el desprestigio social que la/el machi han debido sufrir producto de la demonización que la iglesia católica por años realizó a la práctica de esta autoridad religiosa. Por otro lado, se debe mencionar que una de las determinantes para asumir el rol de machi, es la de ascendencia, es decir, dentro del linaje familiar existe el espíritu de machi, el cual se manifiesta en algún integrante de la familia, como una especie de herencia<sup>88</sup>.

Ella se puede hacer machi si es que por herencia, por el alma tiene algo. Porque la abuela o la bisabuela también fue Machi. Pero que alguien diga yo quiero hacerme machi, no, eso es muy mal visto. (Desiderio Catriquir)

---

<sup>88</sup> Ese espíritu de machi se manifiesta por sueños, o visión sobrenatural en un espacio donde las energías de la naturaleza se manifiestan, luego de ello la persona comienza con una enfermedad que pone en riesgo incluso su vida, hasta que es sanada y reconocida como Machi. Como se mencionó esta potencial condición está presente en la espiritualidad familiar y se manifiesta en cualquier integrante de la familia.

Relacionado con lo anterior, incluso, la destinación de ser machi o no, tiene implicancias con los instrumentos musicales, Es así que en el caso del kultrun, al ser un instrumento que se utiliza para la sanación y para las rogativas en el ngillatun, también es restringido en otros espacios sociales y personas que lo puedan ejecutar o poseer..

[El kultrun] no lo puede tocar cualquier persona, lo puede tocar la Machi o una persona que este autorizada para que lo toque en el ceremonial, la pillankushe que le dicen, hay alguna persona que lo pueden tocar y en las casa tampoco se puede tener: Hoy día, en este mundo, se va a encontrar kultrun en distintas casas, pero antes no solamente debía estar en las casa que debía estar, en casa de machi, en casa de ngempin, o en casa de pillan kushe.

Así también lo menciona otro persona en materia de la cultura mapuche en la escuela:

Yo por ejemplo respetaría el kultrun por que no me corresponde el estar tocando, por asunto de formación ya, en el sentido de respeto a los cargos ya, entonces yo no voy a manipular un instrumento así como así nomas. (Rosendo Huisca)

Sin embargo una de las personas consultadas menciona una salvedad. El kultrun no se puede tocar cuando específicamente es de una/un Machi: "Yo creo que los instrumentos lo pueden tocar todo aquello que quieran tocarlo menos el kultrun, si es que de machi" (Sergio Curihuentro). Esto ya lo transforma en una salvedad a la hora de pensar en la ejecución de este instrumento en el contexto escolar. Dicha salvedad fue observada en el caso de la escuela Roble Huacho el día 04 10-2012, donde un grupo de niños ejecutaron un toque para acompañar una danza o purrun y dentro del instrumental incluía un Kultrun.



Niños tocando purrun, que incluye kultrun, Escuela Roble Huacho.

Así también fue el caso de la escuela Pedro Aguirre Cerda donde el educador tradicional



menciona la posibilidad de acompañar una canción o ùlkantun con el kultrun:

Ahora si yo le pongo música, si yo le pongo un kultrun, que no lo tenemos en estos momentos pero lo vamos a hacer aquí en la mesa miren, para, con esto podemos hacer un baile, mira déjenme como lo voy a hacer yo y luego lo hacemos con todo ustedes, mira txl txl txl txl, pipigeiga tregül anay, triu triu... (Clase1- 01-10-2012- Roberto Epul)

Sin embargo, en las ceremonias religiosas escolares observadas en ambas escuelas, el kultrun fue ejecutado por una persona adulta o anciana/o, por lo que se entiende que esta es una licencia o flexibilidad en el contexto de aula solamente. Esta licencia la podemos situar principalmente a la práctica instrumental no así al canto de machi o de ceremonias religiosas como se verá a continuación.

Así es corroborado por el siguiente relato en el cual se incluye el respeto y cuidado que se debe promover en los niños a la hora de poner en situación de enseñanza la músicas que se realizan con este instrumento:

Cualquiera podría tratar, si va con respeto, a tocar un instrumento, por eso decía yo el cuida'o que hay que tener: Si yo le doy permiso de que toque el kultrun un niño, pero que lo toque con sabiduría, con respeto o que si quiere aprender a tocar realmente yo tengo que decirle. "si queri tocar este kultrun teni que tocarlo con respeto". Tiene que tratar de sacar sonido, no juegue con ello. Con conocimiento puede hacerlo cualquiera, pero igual con mucho respeto. (Elisa Avendaño)

Como se puede apreciar dicha flexibilidad para la ejecución de este instrumento, y cualquier instrumento mapuche que es utilizado en ceremonias religiosas, debe ser tratado con cuidado y respeto para no transgredir la dimensión sagrada y la funcionalidad que este tiene en la ritualidad mapuche. Esta idea del respeto en relación a la práctica musical se vincula directamente con un elemento clave en el modelo educativo mapuche y que está muy presente en la matriz cultural mapuche. Según esto todo acto formativo se debe basar en que el niño perciba, aprecie y desarrolle el valor del respeto por los demás y su entorno. Esta forma de entender las relaciones humanas y sociales permite que se siga recreando en las futuras generaciones la lógica de la ayuda mutua y la colaboración entre las personas, principios fundamentales en las comunidades mapuche hasta hoy en día.

Por otro lado la música que tiene mayores complicaciones de ser llevada a la escuela, según lo señalado por las personas consultadas, es el canto de machi y las músicas de los ceremoniales religiosos como el ngillatun. Fue así que los educadores tradicionales ni siquiera mencionaron este tipo de músicas en las aulas a los estudiantes. El motivo es que dichas música, específicamente cantos de machi o cantos de ceremoniales religiosos como el tayül, pertenecen a un rol específico dentro del entramado del sistema de creencia mapuche. Y donde los contextos de sanación y de Ngillatun la música tiene una funcionalidad es muy clara. Frente a la posibilidad de llevar esta música a la escuela las personas consultadas señalaron las siguientes aprensiones frente a este supuesto:

Ahora si yo llevo un ngillatun de un ngempin ahí o de un machi en küimin [trance], ahí nosotros estamos, no solo por escuchar, estamos transgrediendo, estamos transgrediendo otras cosas que son en otro momento, ahí hablaría de transgresión. (Rosendo Huisca)

Las canciones que canta una machi en un machitun no puede ser cantada dentro de una casa, no se puede, porque eso es especialmente para el enfermo y de oración. (Nancy San Martin)

JAVA: la música de los machi, o religiosa.

EAC: no, es que la música de los machi son únicas, no se podría, yo nunca.

JAVA: y mostrarlo que lo escuchen?

EAC: que lo escuchen si, se puede escuchar, pero yo creo que es muy difícil además, enseñar esa canción es muy difícil.

JAVA: y un niño no debería cantarla tampoco.

EAC: a lo mejor sí, pero igual es complicá'o enseñar una música de las machi, la música de la machi son única, son religiosa y de sanación . (Elisa Avendaño)

Como se puede observar la música de los cantos de los machi y los de ceremonia religiosa tiene ciertas particularidades que no permiten que este se lleve a los espacios escolares. Esta particularidades la sitúo en dos aspectos: El musical, determinado por las características que tiene la música mapuche, su creación en la interpretación basado en normas formales musicales establecidas y que conforman su patrimonio. Y por las implicancias de su funcionalidad, tanto en la sanación física y espiritual, como en la comunicación con las fuerzas y energías que gobiernan el mundo, que transforman esta música como algo sagrado y que no puede ser transgredido en otros espacios.

Es así que tanto las músicas de los machi, particularmente el canto, y los cantos de las rogativas o Nguillatun no se deben abordar en el aula, por lo tanto no se deben enseñar. Se puede establecer, por los antecedentes recogidos, que esto es producto, por un lado, al rol heredado de la persona que realizar esta práctica musical, y por otro lado a la funcionalidad de la música en el contexto social y religioso que es utilizada.

Al igual como se pudo establecer cierta flexibilidad sobre la ejecución del kultrun en el contexto escolar, aparece una importante salvedad en relación a la música de las ceremonias religiosas en la escuela. Ante lo señalado por los expertos consultados, y la inconveniencia de realizar músicas de ceremonias religiosas en la escuela, y según lo observado en las escuelas se puede establecer que esta música puede ser realizada fuera del contexto de aula, esto en lo que he denominado como Ngillatun en contexto escolar<sup>89</sup>. Es en ese contexto donde los niños pueden apreciar y escuchar este tipo de canto religiosos. Fue así que en ambas escuelas los niños/as pudieron vivenciar y apreciar músicas específicamente de los rituales religiosos mapuche los días 26-10-2012 en la escuela Pedro Aguirre Cerda y el día 23-11-2012 en la escuela Roble Huacho. En ambas participaron apoderados y padres así como autoridades religiosas invitadas para la realización de estas actividades.

A mi forma de entender esto es producto a que se recrea un contexto pertinente de transmisión musical en la escuela en conjunto con las personas culturalmente encargadas para dicha práctica. Es así que el patrimonio musical mapuche y sus contextos socioculturales se apropian de la escuela, generando una situación propicia y adecuada para la transmisión y vivencia musical para los niños/as que asisten a ella.

### **11.7.2 El género como normativa para la enseñanza en la escuela**

Como ya se señaló en el capítulo sobre la transmisión musical en la comunidad, uno de los aspectos identificados, a la hora de realizar la práctica musical por parte de una persona en la cultura mapuche, es lo concerniente al género. Este se puede entender como normativo desde el punto de vista de la cultura mapuche y que afecta la práctica de la enseñanza de la música en la escuela. Esta normativa de igual forma se relaciona con el rol dentro del sistema social y religioso mapuche. La razón de este orden o normativa tiene un profundo sentido religioso, así

---

<sup>89</sup> La descripción de estas ceremonias puede apreciarse en el apartado el Ngillatun escolar en este mismo capítulo.

es comentado por don Rosendo Huisca:

[¿puede una mujer tocar trutruka?] creo que no, porque se dice y se refiere el mapu está completo en tanto que, por que esto que se hace acá, está en el wenumapu [arriba ordenado] may, por lo tanto el mapu está completo en la medida que tenga su gente formado en esa forma.  
(Rosendo Huisca)

Como se puede apreciar se concibe que aquel ordenamiento que existe en este plano de la vida (nagmapu) se replica en el mundo de arriba (wenu mapu), por lo cual la idea de mapu como universo total, tiene un equilibrio entre lo masculino y lo femenino. También es apreciado en la idea de la dualidad complementaria manifestada en la concepción religiosa mapuche de la Familia Divina; wenu kushe, wenu fücha, ülcha zomo, weche wentru, (Hombre anciano, mujer anciana, mujer Joven, hombre joven). Esta idea es muy recurrente que aparezca en las oraciones en las rogativas mapuche.

Un ejemplo observado en la escuela en el cual se les transmite esta idea a los niños fue el canto de la Educadora Tradicional de la escuela roble huacho "Trekaleiñ kimün". Este fue realizado el día 31-10-2012 en el cual el texto hace alusión directamente con la religiosidad mapuche, la familia fundadora, base importante del sistema de creencias mapuche: wenu kushe (anciana) wenu fucha (anciano), wenu ülcha zomo (mujer joven) wenu weche wentru (hombre joven). La palabra wenu hace alusión en la cosmovisión mapuche al mundo de arriba, donde habita esta familia divina.

A partir de esta idea, en la cual dentro del sistema de creencias mapuche lo masculino y femenino son complementarios, así como lo antiguo y lo joven, se pueden entender diversas acciones de enseñanza que los educadores realizaron en la escuela. Un ejemplo de ello fue el registrado el día 05-11-2012 cuando el educador tradicional de la escuela Pedro Aguirre Cerda enseña un toque de la Püfülka a los niños/as de 1º y 2 año básico.

ET: ... [refiriéndose a la Püfülka]este instrumento no lo tocan las mujeres, lo tocan solamente los hombres...

Porque [la] mujer toca el kaskawilla, la wada, el kultrun y el instrumento que va a tocar el hombre va ser la püfülka, el küll küll, la trutruka, ya, entonces para que ustedes que no saben tienen que ir aprendiendo de a poco que la püfülka son instrumento de hombre, la trutruka el kull kull,

todos eso son instrumento que tocan los hombre y las mujeres van a ser lo que tocan las kaskahuillas, van a andar con el wada wada y el kultrun. (Roberto Epul- clase 6- 05-11-2012)

Este relato fue realizado cuando el educador les conversaba a los estudiantes sobre el ngillatun y los roles que cada persona tiene en ellos donde les señala la normativa cultural por el cual los hombres ejecutan un tipo de instrumentos mientras las mujeres pueden interpretar otros. Esto se condice con lo señalada por los cultores con respecto a la práctica musical en las comunidades.

Cuando uno habla de los seres que están sobre el hombre, está definido el tema femenino y el tema masculino, está el fūcha esta la kūshe, esta la ūlcha, está el weche, finalmente para que exista un equilibrio en eso, para que realmente estos seres, que están sobre y son ragniñelwe y producen las relaciones de intermediario también dentren en equilibrio entre sí, los sonidos la resonancias de los sonido deben también en este espacio estar en equilibrio y por eso simplemente, la trutruka si o si tiene un sonido fuerte, ya, no significa que los hombres sean más fuerte que las mujeres, no, significa solamente por el sonido (V́ctor Caniullan)

Es así que esta idea de mantener en equilibrio sonoro en las rogativas religiosos mapuche se hace presente como un contenido cultural normativo en la enseñanza de la música mapuche en la escuela elemento transmitido por los educadores tradicionales. Al parecer es necesario transmitir esta información a los niños para que el sistema de creencias mapuche pueda seguir perviviendo hacia las futuras generaciones.

Sin embargo en el contexto de aula el educador demostró una cierta flexibilidad pues tanto a los niños como a las niñas del curso les permitió que tocarán la Pūfŭlka, a pesar que les señaló previamente en la misma clase que en el contexto de la ceremonia religiosa son los hombres quienes tocan este instrumento.



Niñas Tocando Pūfŭlka. Escuela Pedro Aguirre Cerda.

Así también se puede demostrar a través de la observación de las ceremonias de Nguillatun en contexto escolar observadas en ambas escuelas los días 26-10-2012 en la escuela Pedro Aguirre Cerda y luego en el día 23-11-2012 en la escuela Roble Huacho, que a la hora de poner en situación de ceremonias mapuche son los niños los que ejecutan instrumentos y las niñas en forma exclusiva realizan el purrun o danza.

Nguillatun en contexto escolar Escuela Pedro Aguirre Cerda. 26-10-2012



Como se puede observar en e la imagen

anterior son los niños los que ejecutan la Püfülka y las niñas realizan el purrun con unas ramitas en su manos, en este caso acompañando a una ñaña que toca el kultrun en la danza del Choike que de igual forma era interpretados por varones. Es así que la distinción de género en la práctica musical en la escuela se hace evidente dada su importancia y relación con el sistema de creencias mapuche.

**QUINTA PARTE**  
**CONCLUSIONES Y PROYECCIONES DE LA INVESTIGACIÓN**

## **12. FINALIZANDO UNA ETAPA Y COMENZANDO OTRAS.**

Llegado a esta etapa del presente documento, procederé a responder al principal cuestionamiento que me ha acompañado a lo largo de este recorrido, que tiene relación con el objetivo general del estudio: **Conocer y caracterizar el patrimonio musical mapuche y los elementos culturales que conforman su transmisión, a partir de las voces de las propias personas poseedoras de este patrimonio musical, con el fin de aportar a una enseñanza musical que recoja dichos hallazgos.** En este sentido, el análisis se traslada a la identificación de variados elementos emergidos de los hallazgos, permitiendo con ello configurar los aportes que desde esta investigación se pueden relevar para la enseñanza de la música mapuche en el aula de educación musical.

En primer lugar, desde la complementariedad de todos los elementos emergidos del trabajo de campo -aportes teóricos, empíricos y reflexiones personales surgidas en el proceso de análisis- se plantea una mirada comprensiva de los elementos culturales presentes en el patrimonio musical mapuche. Siguiendo esta misma perspectiva, en segundo lugar, presento un panorama global de los aspectos involucrados en el proceso de transmisión musical. Luego, como principales conclusiones del estudio, presento en forma de ejes o focos de atención las consideraciones que han emergido para la enseñanza de la música mapuche en el aula de educación musical. Finalmente, como parte de las conclusiones, he considerado importante expresar las proyecciones que, a mi entender, surgen de esta indagación.

### **12.1. Caracterización del patrimonio musical mapuche. Un camino a su comprensión.**

Este apartado pone de relieve las características, definiciones, significados del patrimonio musical mapuche, así como los elementos que conforman el corpus musical, entre otros, que permitan su comprensión desde una mirada global.

- La música mapuche está presente en dos dimensiones socioculturales en la actualidad; Una intracultural y otra extracultural. En la primera, los sonidos están presentes en situaciones religiosas, de sanación, fúnebre, festivas, de socialización comunitaria, de convivencia social, en el hogar en el juego o deporte. En la segunda, se encuentra la música presente en situaciones o contextos urbanos e instituciones educativas sociales o



políticas, donde predomina diversas orientaciones; intercultural, reivindicativa, reidentificación, de resignificación y de rescate cultural. En la dimensión intercultural se identificaron las siguientes situaciones: Ngillatun, Wetripantü, Machitun, Ñeikurrewen y Machiluwün, Eluwün, Mafün, Rukan y Mingako, Palin, La vida en el Rukache. En el análisis de sus características es posible identificar dos planos que la distinguen en función de sus finalidades y sentido que le otorgan: Plano ceremonial religioso y un plano social y cotidiano.

A modo de síntesis, las características y funciones principales de las situaciones sociales y religiosas en la cultura mapuche que he podido distinguir son:

- Permiten la comunicación entre las personas y con las energías o fuerzas espirituales del Wallmapu;
  - Generan una identidad propia reafirmando la conformación como grupo distinto;
  - Refuerzan lo social-colectivo, vinculando al individuo con la comunidad;
  - Refuerzan el vínculo de la persona con la naturaleza y el cosmos y;
  - Se hace manifiesto el pasado en el presente y vinculando además generaciones anteriores o ancestros.
- 
- En relación al sistema de creencias y su relación con la música, cabe señalar que en tanto sistema, los aspectos del mundo religioso mapuche configuran y afectan tanto la práctica como la transmisión del conocimiento musical. Como ya se ha señalado, en el caso específico de la cultura mapuche, la música y su transmisión está imbricada en el sistema simbólico religioso que esta cultura posee y desde esta perspectiva se deben considerar estos elementos para su mejor comprensión y posterior posibilidad de enseñanza en las aulas. Esto está determinado por qué, tanto la práctica de enseñanza como sus mecanismos de adquisición del patrimonio musical, están presentes estos elementos así como el contenido en valores culturales que este posee.

El sistema de creencias mapuche refleja la relación con el entorno físico natural y espiritual, lo que ha desembocado en un desarrollo intelectual de saberes que a partir de estos ha experimentado. El mapuche ha observado empíricamente su entorno y el universo y es así cómo ha logrado este corpus y forma de vida. Desde el conocimiento mapuche, en todas las dimensiones de la existencia y el universo existen seres o

elementos que cumplen una función para el sostén de la vida, ellos además cuentan con una doble dimensión, material y espiritual, los cuales se complementan y son parte del ciclo vital. Lo que ha logrado comprender de este hecho es que la vida se acciona desde ideas como, la reciprocidad, la complementariedad, todo esto en una dialéctica del equilibrio constante.

Los principales elementos del sistema de creencias mapuche que configuran y afectan tanto la práctica como la transmisión del conocimiento música son: Wall mapu, las dimensiones del espacio y el territorio mapuche; La relación del che con los seres del nag mapu y el wenu mapu; Pu ngen, los dueños de los espacios de la naturaleza; Ngünechen, el ser que domina y gobierna a las personas; Kuifikeche, los antepasados; Newen, la fuerza de los seres; Trepetun, Despertar, animar al che y el Ielfün; Aukiñ, el sonido que viaja Pewma. Soñar .

- En la cultura mapuche se suele utilizar el vocablo Ayekan para referirse al concepto de música, sin embargo, hasta aquí se ha evidenciado que en la sociedad mapuche no existe un vocablo que agrupe la idea de música en términos generales. Los cultores hacen alusión a diversas ideas y estilos que muestran un variado uso de la música en situaciones culturales específicas y que identifican con diferentes denominaciones según la función, usos y territorios. Esto queda en evidencia al tratar de utilizar la misma palabra que los cultores señalan como música o Ayekan, pero al llevarla al contexto religioso o de sanación comúnmente perdía validez.

El estudio da cuenta que no existe una sola denominación que agrupe la idea de música en la cultura mapuche, ya que el sonido y su expresión en las diversas manifestaciones socioculturales están integradas, tanto a la situación social y ceremonial, como el mensaje del texto oral y las emociones que se quieren transmitir. De allí que existen diversas denominaciones para referirse al hecho sonoro.

Por otro lado, la gente mapuche reconoce a aquellas personas que cuentan con especiales habilidades para en el uso de la voz, los instrumentos o la danza, lo que no significa que sean considerados de un status superior, sino más bien se señalan como personas con una condición heredada por su ascendencia y el rol social y religioso que

puedan cumplir. No obstante lo anterior, las distintas denominaciones del músico o ayekafe están determinadas por el contexto y el instrumento que ejecuta.

Aun así, es posible delimitar una noción de música desde la perspectiva mapuche, que se puede resumir como: La comunicación sonora entre las personas y el mundo social, natural y espiritual. En este sentido su principal función es comunicativa, donde los distintos seres se relaciona entre sí de forma holocéntrica. Esta comunicación se manifiesta en distintas situaciones donde se incluyen practicas introspectivas y de manifiesto regocijo. Además, se observan características específicas de la música donde se destaca la espontaneidad e improvisación, la relación estrecha entre lengua mapuche con la expresión sonora, una variedad de las denominaciones de los estilos musicales determinada por los distintos territorios.

Una síntesis de las características generales de la música mapuche, se presenta en la siguiente tabla.

Características generales sobre Música Mapuche identificadas						
Basada en el sistema de creencias y concepción de mundo mapuche y entendida como deber ético de comunicación con el mundo natural, espiritual y social.	Es improvisada en el contexto y según las necesidades comunicativas.	Las denominaciones son en relación a su uso, función y lo que representan en la vida social y religiosa.	Depende de la ascendencia y procedencia de la persona.	La diversidad musical está determinada por el territorio, el entorno natural e historicidad de las comunidades y las personas.	Basado y determinada su singularidad por el mapudungun.	Basada en su gran mayoría en patrones rítmicos melódicos propios mapuche.

*Fuente: Elaboración propia*

**Tabla 12. Características generales sobre Música Mapuche emergidas en el estudio.**

- Respecto del corpus musical, descrito ampliamente en el capítulo número 8, quisiera en este lugar destacar algunos aspectos fundamentales para su comprensión. En primer lugar, si bien el carácter de la música está circunscrito a una situación social o religiosa específica, esta situación no excluye otras manifestaciones musicales de distinto

carácter. Esta característica influye en la forma de clasificación de las músicas aquí propuesto las cuales se relacionan a los aspectos, religiosos, de sanación o de uso cotidiano y social. Cada una de estas músicas tienen características específicas según su uso y función en el entramado socio-cultural.

MÚSICA QUE SE CANTA	MÚSICA QUE SE TOCA	MÚSICA QUE SE DANZA
<p><b>SOCIAL:</b> Ülkantun- Ül. Ül Mütrum Paliwe. Ül Püno Kachilla. Ül Kachilla.</p> <p><b>RELIGIOSA:</b> Kümpeñ. Tayül. Ül Amull Purrun.</p> <p>Funeraria: Ül Amull Püllün.</p> <p><b>SANACIÓN:</b> Machi ül. Pillantun.</p>	<p><b>RELIGIOSA:</b> Amull Püllü. Wimpe wimpetun. Mütrumche. Trutrukaton Llellipun. Trutrukaton Permiso. Püfilkatun.</p> <p>Funeraria: Ngüman Trutrukaton.</p> <p><b>SANACIÓN:</b> Mütrum Püllü Machi</p> <p><b>SOCIAL:</b> Mütrum Pali. Trutrukaton social- Trutrukaton ül para una mujer. Trompetun.</p>	<p><b>RELIGIOSA:</b> Wirafun kawello. Rüngkitu purrun. Purrun Lento- Eya Purrun. Amull Purrun. Choike Purrun- Tregül Purrun- Lonkomeo. Kuifitun - Lonkomew. Mazatun. Ñaf ñaf purrun. Purrun antes de Llellipun.</p> <p>Cueca Wichaleftu Marcha</p> <p><b>SANACIÓN:</b> Machi - Baile de Machi- Purrun- Neikurrehuen- Choike purrun.</p> <p><b>SOCIAL:</b> Purrun. Choike purrun. Kiñatu.</p>

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 13. Clasificación de las músicas identificadas**

- En el corpus musical mapuche se identificaron y clasificaron según su uso, la música que se danza y se toca, de los cuales da cuenta la siguiente tabla.

USO CEREMONIAL RELIGIOSA			USO COTIDIANO		
Pequeño grupo, especialistas	Actividad Social	Purrun		Actividad Social	Purrun
	Ngillatun	Choikepurrun	<u>Cordillera</u> Choikepurrun, Lonkomew, Puelpurrun	Espectáculo Extracultural *	<b>Danzas</b> (san Juan de la Costa) - Sajuria, cielito, Baile de los cuatro, el pericón, choike o choiketú

			<b>Centro</b> Tregülpurrun		
		Machipurrun (1) Kollongpurrun			
	Machitun Ñeikurrehue n	Machipurrun (2) Choike purrun o tregül purrun			
<b>De gran grupo</b>	Ngillatun	<u><b>Cordillera</b></u> (Junín de los Andes) Ñañafpurrun, Rünküpurrun o wirafunkawello, kurruf trepetun, Amüllpurrun. (Lago Maihue) Purrutun <u><b>Centro-Costa</b></u> (Ercilla- cholchol) Amüllpurrun, mazatun, kuifitun o lonkomew, rintupurrun.  <u><b>Norte:</b></u> (Concepción) Tayültun, Purrun, Choiketun, Mazatun.  <u><b>Sur:</b></u> (Osorno- San Juan de la costa) Wichaleftun, Linkon o Marcha, La Danza o Cueca.		Ñiwin	Ñiwinpurrun
			Rukan	Kollongpurrun	
	Palin	<u><b>Centro-Costa</b></u> Palinpurrun			

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 14. Clasificación según uso, la música que se danza y se toca.**

## 12.2. Transmisión musical en la comunidad. Un tránsito a la escuela.

- Los principales elementos presentes en la transmisión musical se vinculan con la familia, la comunidad y el territorio. La base de la formación del niño está en la escucha y la observación así como en la introspección y reflexión continua de lo aprendido. En consecuencia, la formación musical es llevada a cabo a través de la escucha y la

observación a los padres, adultos de la comunidad y ancianos o ancianas expertos, los cuales han desempeñado un rol musical dentro de los contextos socioculturales mapuche.

Como en casi todas las culturas musicales las primeras formas de musicalización de las generación jóvenes comienzan en el hogar a través de cantos de entretención o canciones que ayudan a dormir a los niños. Es así que lo primero captaban eran las melodías no así necesariamente el texto de las canciones. Se aprecia también una antesala a la práctica musical a través del juego y el afecto que los padres pueden manifestarle al niño a través de la música. Lo que el niño ha desarrollado como juego en su entorno natural comunitario, ligado a la vida en el campo y la responsabilidad familiar y comunitaria, le servirá para seguir profundizando sobre el conocimiento y practica musical. Luego cuando los niños están más grandes la música pasa a formar entorno a los valores, sistema de creencias y costumbres mapuche, es así que la música actúa como un dispositivo o medio para la enseñanza de conocimientos culturales a través del canto en mapudungun. En el caso específico del ñlkantun o canto es común que a las futuras generaciones se les trasmitía consejos entorno a las formas sociales y culturales mapuche.

- Los principales elementos de la cosmovisión mapuche presentes en la transmisión mapuche son: Ngünechen quien entrega el Don para el aprendizaje musical, esto determinado por el rol que se debe cumplir en el entramado socio cultural mapuche. En síntesis, podemos decir que los elementos que interactúan en la conformación del músico mapuche son: el Küpan o ascendencia, linaje; el püllü o espíritu de un músico antiguo presente en el linaje, el Don o vocación entregada por ngünechen - espíritu superior que entrega el Don- que se puede manifestar y consagrar a través del sueño o pewma y el newen o Fuerza que se materializa en el Don y que anima Músico.
- Los principales contextos de aprendizaje musical están en el hogar y en la comunidad. Los adultos deben procurar hacer participar a los niños en situaciones reales donde está la música presente, sobre todo en ámbitos ceremoniales.

<b>Formación musical en la comunidad</b>	Allkutun Escuchar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Padres</li> <li>• Ancianos de la misma comunidad</li> <li>• Expertos en la práctica musical específica</li> </ul>	Contenido significativo de aprendizaje musical: Practicar en situaciones culturales propias mapuche.
	Adkintun Observar		

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 15. Formación musical del niño en la comunidad.**

- En relación a la transmisión del conocimiento musical y quien puede realizar la práctica musical en la cultura mapuche, se identificaron tres condiciones principales: Lo etario, el origen étnico y el género de la persona. La caracterización de estas se pueden resumir en la siguiente tabla.

<b>Elementos que determinan quien puede ser Músico</b>	<b>Etario</b>	Niños	Se valora a este grupo etario ya que es en esta etapa donde se pueden anclar los elementos músico-culturales pertinentes.
		Jóvenes y Adultos	Son los que principalmente actúan como músico mapuche
		Ancianos	Son los que actúan como músico, muy valorados culturalmente y de los cuales se aprende.
	<b>Género</b>	Hombres	Son los que ejecutan cierto tipos de instrumentos en contextos ceremoniales y cantan principalmente ülkantun.
		Mujeres	Aunque existe una cierta apertura, no toca cierto tipo de instrumentos esto por visiones cosmogónicas. Tiene una principal función en el canto o Tayül pero también realizan ülkantun o canto cotidiano
	<b>Origen étnico</b>	Mapuche	El origen étnico es esencial por razones de pertenecía y conocimiento cultural mapuche.
		No Mapuche	Aunque no se excluye abiertamente, no se observaron músico de este origen.

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 16. Condiciones culturales mapuche para desempeñarse como músico.**

### 12.3. El patrimonio musical Mapuche y su incursión en las escuelas

- En este apartado se da cuenta de las características que posee el patrimonio musical mapuche incorporado en la escuela. En relación a las músicas mapuche que se cantan en el aula, es posible identificar que:
  - La música tiene dos principales características: una que se puede vincular con los estilos propios del canto mapuche y otro tipo de música que, por las evidencias idiomáticas, incorpora elementos externos.
  - Los contenidos de los textos aluden a aspectos relacionados con la naturaleza - canciones de aves y ranas- así como al relato narrativo inserto en los nüttram o epew (conversaciones y cuentos) , con el fin de que los niños/as conozcan y se relacionen con el entorno, así como con el sistema de creencias y valores propios de esta cultura.
  - Los cantos de carácter más escolar, cantados en mapudungun, se pudo observar que cumplían con dos propósitos educativos: el conocimiento de los instrumentos musicales mapuche y el conocimiento del cuerpo humano, que eran vinculados al currículo escolar pero utilizando el canto en mapudungun.
  - Las características del canto, en relación con lo melódico, no exceden el ámbito de quinta, con indudable protagonismo del intervalo de tercera, a excepción de un canto hallado que tiene elementos idiomáticos más vinculado a la canción infantil por el tipo de intervalo de grado conjunto dentro de un claro ámbito tonal. En el aspecto rítmico prevalece el compás ternario, con cuatro principales motivos rítmicos: corchea con punto, negra corchea, corchea negra, tres corcheas.
- Comparando el tipo de canto que se realiza en la comunidad o lofche mapuche con aquellos que arriban a la escuela, se puede establecer que: la mayoría de los cantos que los niños y niñas aprenden son breves; que las temáticas que se abordan son más relacionadas con la naturaleza o con la formación personal del niño/a, que con cantos extensos de la vida cotidiana -ülkantun- o cantos vinculados directamente con ceremonias religiosas o de sanación. Estas características permiten dar cuenta que ha existido un esfuerzo de adaptación a la nueva realidad educativa, realidad que antiguamente se llevaba a cabo, fundamentalmente, en el espacio familiar y comunitario.



- En relación a las distintas músicas mapuche que se tocan y danzan en la escuela, es posible identificar que:
  - La música mapuche que se toca en la escuela está vinculada a la danza, siendo utilizada en situaciones ceremoniales religiosas que se realizan en las escuelas principalmente. Aun cuando se enseña en el aula, su aplicación y contextualización está dirigida a ceremonias donde participa toda la comunidad escolar y las familias del lof che mapuche.
  - Los niños/as no realizan cantos religiosos en las ceremonias mapuche realizadas en la escuela quedando circunscrita su participación al purrun y toques instrumentales, donde prevalece la püfülka y trutruka, ya que el toque del kultrun queda a responsabilidad de las personas adultas o autoridades religiosas, hombre o mujer, que participan en dichas ceremonias.
  - Existen ciertas condiciones de quien puede tocar la püfülka en las ceremonias de carácter religioso-comunitario y esto se reproduce en la escuela. Aunque en la sala de clase se observó que el educador tradicional le enseñó a niños y niñas de igual forma, les aclaraba que solo las varones tocan püfülka en el ngillatun.
  - En relación a lo melódico de la música instrumental mapuche en la escuela, en los toques de la trutruka no exceden el ámbito de quinta, con indudable protagonismo del intervalo de tercera.
  - En el caso de las püfülka se observó dos tipos de instrumentos: püfülka de un solo tubo (escuela Pedro Aguirre Cerda) cuya intervállica estaba a distancia de medios tonos aproximadamente, desde la más aguda a mas grave; y püfülka de dos tubos (escuela de roble Huacho) la intervállica mostraba una distancia de una cuarta aproximadamente.
  - En el aspecto rítmico de estas músicas prevalece el compás ternario con cuatro principales motivos rítmicos: corchea con punto, negra corchea, corchea negra, tres corcheas.
  
- Los elementos socioculturales mapuche que son transmitidos en las escuela, a través de la enseñanza musical, son: que el canto no es exclusivo de las personas; que los animales se comunican; que es importante observar y escuchar a la naturaleza, así como el respeto por el sistema de creencias mapuche. Además, a través de distintos estilos orales como Epew, Nütram, Ngülam, ül y ülkantun es posible transmitir musicalidad

mapuche. Por otro lado, existen restricciones y normativa de la práctica musical Mapuche relacionado a la enseñanza vinculado con el rol social y el küpan o linaje familiar. No obstante, esto no se ve como limitante. Cada niño y niña posee un potencial, que debe ser desarrollado y el deber del educador guiarle en ese proceso. El género será un factor que condicione pero no determina el aprendizaje del patrimonio musical en la escuela.

Dentro de los contenidos culturales que el educador tradicional destaca para que los niños de la clase comprendan y conozcan, es **la observación y escucha de la naturaleza**. La idea más relevante transmitida es que se le asigna a cada sonido una significancia un mensaje o zugu. Es decir los diferentes seres y espacios que rodean a los niños le entregan un mensaje que comunica información importante a la persona. Las diferentes seres de la naturaleza no son solo fuentes sonoras o emiten sonidos sino que hablan y las personas pueden y deben llegar a interpretar esos sonidos. Para el mapuche la relación con el entorno tiene una base importante en la comunicación, tanto con los seres que están en el espacio inmediato, como los espacios naturales que le rodean. Estas experiencias, son la antesala necesaria para que el niño, en su proceso de formación pueda, por ejemplo, comprender la situación sonora que ocurre en un ngillatun o ceremonia religiosa.

#### **12.4. Focos de atención para la enseñanza de la música mapuche.**

Con todo lo anterior, esta investigación permite concluir que es posible otorgar contextualidad a los conocimientos culturales mapuche al ser enseñados en el aula de música, para ello resulta necesario: conocer el patrimonio musical mapuche en su diversidad y riqueza; comprender las formas de transmisión propias que tiene el patrimonio musical mapuche; y reconocer que a través de esas formas de transmisión subyacen otros conocimientos socioculturales (valores, sistema de creencias, ideal de persona, entre otros) que son necesarios para comprender la complejidad del patrimonio musical mapuche al ser enseñado en el aula que, en este caso, es de una cultura distinta de la que se transmite en la escuela. Finalmente, estos elementos permitirán, a través de la acción concreta de enseñanza, dar un paso al reconocimiento y valoración de la multiculturalidad epistémica que confluye en el aula.

### 13. Proyecciones del la investigación

Lo hasta aquí expuesto, refleja el cumplimiento de los objetivos propuestos en esta investigación, No obstante, la profundización en un conocimiento -más aún si hacemos referencia a la complejidad que supone el conocimiento de un pueblo- siempre dejan tareas pendientes, que en el ámbito de la investigación pueden traducirse en nuevas líneas o la profundización de algunas ya identificadas. Aquí esbozaré posibles líneas de investigación ya adelantadas en párrafos anteriores:

- Avanzar en estudios que puedan descubrir principios generadores de forma y construcción musical de la música mapuche , encontrando con ello las fórmulas de construcción sonora que permitan la posible configuración de estilo o géneros mapuche. Se proyecta la necesidad de realizar estudios de análisis formal- musical. Esto con la finalidad de tener mejores referencias de dichos aspectos para la enseñanza de la música mapuche en el aula
- Realizar estudios comparativos sobre las diversas unidades sonoras mapuche caracterizándolas de manera más específicas y pertinentes a los contextos comunitarios o sociales a los que pertenecen, así como los elementos de cambio y permanencia que en estos se observan.
- Realizar estudios de la relación, ejecución sonora y corporalidad- gestos, ya que esto se pudo apreciar de forma sucinta en el trabajo de campo en esta investigación. Estos aspectos son necesarios para la mejor comprensión del patrimonio musical mapuche.
- Realizar estudios que profundicen la relación construcción musical y cosmovisión mapuche, asumiendo que la expresión sonora esta en relación directa con la cultura a la cual pertenecen, siguiendo las líneas de los autores más relevantes en este tema.
- Realizar estudios de procesos de cambio, vigencia y folklorismo de la música mapuche, que están hoy en día articulándose en la realidad social en general.
- Constituir, a través de futuros estudios, la relación que puede establecerse entre el awkiñ o eco con los sitios de las ceremonias mapuche, proyectando con ello un panorama o mapa sonoro acústico de la región que promueva la protección acústica de estos espacios.
- Realizar estudios de manera más esclarecedora que relacionen música instrumental, en especial aquellos instrumentos melódicos, con el canto mapuche, dado que se pueden

observar que existe una relación primordial en la construcción y creación sonora en relación a la lengua mapuche y el canto.

- Realizar estudios sobre procesos de mantención, revitalización y dinamización musical en la actualidad mapuche. Con ello plantear estudios sobre posibles procesos de hibridación musical en los actuales contextos sociales mapuche.
- En el plano pedagógico y de transmisión de conocimiento musical se encuentra necesario realizar estudios que generen bases para los nuevos escenarios de transmisión sociocultural que la cultura mapuche enfrenta, como son las escuelas y universidades de la región de la Araucanía. Esto dado porque la labor docente en educación musical se ve dificultada por la carencia de contenidos y conocimientos musicales que permitan una enseñanza acorde a los contextos en los cuales se aplica. Estos estudios pudieran ser tanto en el ámbito de la construcción sonora como lo propuesto en el párrafo anterior como por ejemplo en la relación de las formas del lenguaje verbal o mapudungun y la construcción de la “musicalidad mapuche”. Para aclarar este punto se pudo deducir que mucho de los elementos de la “musicalidad” mapuche están relacionados, por ejemplo, con las formas de comunicación oral formales mapuche entre las cuales están el pentukun, el kollagtun y el mismo llellipun, entre otros. En estos discursos formales de comunicación mapuche se pueden apreciar elementos de fraseo, intensidad y tímbrica que se relacionan directamente con elementos sonoros y estructurales musicales apreciados en esta investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aburto, M. (1940-1951) *Libro Diario del Presidente de la Federación Araucana, Manuel Aburto Panguilef*. Santiago: CoLibris
- Aldunate, C. (1996). Mapuche: gente de la tierra. En Hidalgo, J., ... [et al.] (Editores) *Etnografía: sociedades indígenas contemporáneas y su ideología*. Santiago de Chile: Andrés Bello
- Allende, P. (1945) Música Araucana. *Antártica*. N° 1. Agosto. Santiago de Chile. pp 84-88
- Alonqueo, M. (1985) *Mapuche ayer-hoy*. Padre Las Casas, Chile: Imprenta y Editorial San Francisco.
- Álvarez, C. y Grebe, M. (1974) La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales. *Revista Musical Chilena*, Vol. 28, No. 126-1, pp. 21-46.
- Avenidaño, E., Millaman, R., Melillan, C. y Brevis, G. (2010) *Aukinkoi Ñi Vlkantun*. Temuco: Talleres de Imprenta América Limitada.
- Ayats, J. (2000) Enseñar la música o educar amb les músiques. *Actas III Jornadas de Música*. Universidad de Barcelona, pp.13-23.
- Bacigalupo, A. (2001) *La voz del kultrun en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica de Chile.
- Bengoa, J., Caniguan, N., Durán, D., Alliende, M., Gervain, M., Villarroel, F., Rojas, L., Araos, I. y Gajardo, P. (2012). Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario. Catalonia.
- Bibar, G. (1966) *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. (Transcripción paleográfica de Irving Leonard) Santiago de Chile: Universitaria. Tomo II. (Obra publicada en 1558)
- Bisquerra, R. (2009) *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla. 2ª edición.
- Blacking, J. (2006) *¿Hay música en el Hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Cámara de Landa, E. (2003) *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Cámara de Landa, E. (2006) *Entre Humahuaca y la Quiaca. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Campbell, P. (2013) Etnomusicología y Educación Musical: Punto de encuentro entre música, educación y cultura. *Revista Internacional de Educación Musical*, N° 1.
- Canio, M. y Pozo, G. (2013) *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la "Campaña del Desierto" y "Ocupación de la Araucanía" (1899-1926)*. Santiago: Imprenta de LOM Ediciones.

- Caniguan, N. y Villarroel, F. (2011) *Muñkupe Ûlkantun: Que el canto llegue a todas partes*. Santiago: Imprenta de LOM Ediciones.
- Caniuqueo, S., Huenchulaf, E. y Pinto, G. (2007) *Fill Ayekan - Construyendo música mapuche*. Material audiovisual. Disponible en línea, en: <https://vimeo.com/34950739>
- Carihuentro, S. (2007) *Saberes Mapuche que debiera incorporar la Educación formal en contexto interétnico e Intercultural según sabios Mapuche*. Tesis Magister Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Carilao, D., Díaz, M., Llanquinao, S. y Zedán, X. (s.f.). *Wetripantu: Año Nuevo Mapuche*. Instituto de Estudios Indígenas. Universidad de La Frontera. Disponible línea, en: <http://www.estudiosindigenas.cl/cosmovision.htm>
- Caro, A. y Terencan, J. (2006) El Ngülam en el discurso intrafamiliar mapuche. Disponible en línea, en: <http://www.uia.mx/actividades/publicaciones/iberoforum/1/pdf/caro.pdf>
- Casamiquela, R. y Aloia, D. (2007) *Estudio del Nguillatún y la religión araucana*. Rawson: Secretaría de Cultura de Chubut.
- Casamiquela, R. y Pelinski, R. (1966) *Músicas de canciones totémicas y populares y Danzas Araucanas*. RMLP, n.s., VI, *Antropología*, 31: 42-80. Argentina.
- Catriquir, D. (2014) Desempeño del profesor de Educación Intercultural Bilingüe: criterios evaluativos desde la voz del lof che. *Polis, Revista Latinoamericana*, Volumen 13, Nº 39, pp. 301-330
- Catriquir, D. (2007) Zugun - el mundo y la gente: principios culturales de la comunicación mapunche. En Durán, T., Catriquir, D. y Hernández, A. (Comp.), *Patrimonio Cultural Mapunche. Derechos Lingüísticos y Patrimonio Cultural Mapunche* Volumen I. Temuco: Editorial UC Temuco, pp. 53-72.
- Catriquir, D. y Durán, T. (2007) Kimeltuwün zugu: Modelo educativo mapunche. Durán, T., Catriquir, D. y Hernández, A. (Comp.) *Patrimonio cultural mapunche. Derechos sociales y patrimonio institucional mapunche*. Temuco: Universidad Católica de Temuco, Vol. III, pp. 443-454.
- Catriquir, D. y Durán, T. (2005) Günerzuamgerpun mew epu xokiñ rakizuam. Abriendo cauces de con-versación entre pensamientos. *Anthropos*, Nº207. Barcelona: Editorial Anthropos
- Cayumil, R. (2001) *La música mapuche: una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales*. Tesis Magister en Educación Intercultural. Universidad Mayor de San Simón. Bolivia.
- CONADI (2009) *Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del Mundo. Material de apoyo a la*

*Educación Intercultural bilingüe*. Chile: CONADI

Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche, 2003. informe final de la Comisión Nacional de Verdad Histórica y Nuevo Trato. disponible en: [http://www.memoriachilena.cl/602/articles-122901\\_recurso\\_7.pdf](http://www.memoriachilena.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf)

Convenio N° 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes, 1989. Organización Internacional del Trabajo OIT

Course, M. (2008) *Mapuche Ñi Mongen. Individuo y Sociedad en la Vida Mapuche Rural*. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas / Universidad de La Frontera

Curivil, R. (2007) *La fuerza de la religión de la tierra. Una herencia de nuestros antepasados*. Santiago: Universidad Católica Raúl Silva Henríquez.

De Augusta, F. y De Fraunhäusl, S (1934) *Lecturas Araucanas*. Padre Las Casas: San Francisco. (Obra original publicada en 1910)

De Rosales, D. (1877) *Historia general de el Reyno de Chile*. Valparaiso: Imprenta el Mercurio. (Obra original publicada en 1674). Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8023.html>

De Sousa Santos (2014) *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Chile: Ediciones LOM- TRILCE.

Díaz, R. (2012) *Cultura Originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago de Chile: Amapola editores.

Díaz Silva, R. (2013) *La música originaria. Lecturas de etnomusicología*. Volumen 1. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Díaz, M. y Giráldez, A. (Coords.) (2013) *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona. Graó.

Domeyco, I. (1846) *Araucanía i sus habitantes*. Santiago: Imprenta chilena.

Durán, T., Catriquir, D. y Hernández, A. (Comp.) (2007) *Patrimonio cultural mapunche. Derechos sociales y patrimonio institucional mapunche*. Temuco: Universidad Católica de Temuco, Vol. III

Flick, U. (2007) *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata

Foerster, R. (1995) *Introducción a la Religiosidad Mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Fornet-Betancourt, R. (2002) Por una filosofía intercultural desde América Latina. *Cuadernos hispanoamericanos*, 627, 23-28.

Frezier, A. (1902) *Relación del viaje por el mar del sur de Chile i el Perú durante los años de 1712, 1713 i 1714*. (trad.) (Obra publicada en 1716)

- Gimeno Sacristán, J. (2013) *En busca del sentido de la educación*. Madrid: Morata.
- Gimeno Sacristán, J. (comp.) (2010) *Saberes e incertidumbres sobre el currículum*. Madrid. Morata.
- González de Nájera, A. (1889) *Desengaño y reparo de la guerra del reino Chile* (J. Medina, trad.) Santiago de Chile: Ercilla. (Obra original publicada en 1614). Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8177.html>
- González, J. (1993) Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche. *Revista Musical Chilena*, Año XLVII, Enero-junio, 1993, Nº 179, pp. 78-113. 78
- González, E. (1986) Vigencia de los Instrumentos Musicales Mapuche. *Revista Musical Chilena*. XL, J66, pp. 4-52
- González, E., y Oyarce, A. M. (1986). El trompe Mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento mapuche. *Revista Musical Chilena*, 40 (166), 53-67
- Grebe, M. (1974<sup>a</sup>) El kultrún mapuche. Un microcosmos simbólico. *Revista Musical Chilena*. Universidad de Chile. Instituto de Extensión Musical. 27, 123/124
- Grebe, M. (1974<sup>b</sup>) Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena*. Universidad de Chile. Instituto de Extensión Musical. 28, 126/127. pp 47-79.
- Grebe, M. (1989) El tayil mapuche, como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente. *Inter-American Music Review*. 10:2. Spring/Summer 1989. pp. 69-75.
- Grebe, M. (1998) *Culturas Indígenas de Chile: Un estudio preliminar*. Gobierno de Chile: Pehuén.
- Grebe, M., Pacheco, S. y Segura, J. (1972) Cosmovisión mapuche. *Cuadernos de la realidad nacional*, Nº 14, pp. 46-73.
- Guevara, T. (1898) *Historia de la Civilización de la Araucanía*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Guevara, T. (1911) *Folklore Araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Guevara, T. (1912) *Las últimas familias y costumbres araucanas*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Guber, R. (2001) *La etnografía. método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Hernández, J. (2001) *La música mapuche-williche del Lago Maihue*. Chile: El Kultrún.
- Huichalaf, G., Coche, C. y Huaiquil, S. (2015) XewulPurun. Documento audiovisual. Disponible en sitio web youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gg4BBoRzPk>
- Isamitt, C. (1934) El Machitún y sus elementos musicales de carácter mágico. *Revista de Arte*. I/3, pp. 5-9.
- Isamitt, C. (1935) Cantos Mágicos de los Araucanos. *Revista de Arte*, I/6 pp 8-13.



- Isamitt, C. (1935) Un Instrumento Araucano: la Trutruka. *Boletín Latino Americano de Música*, I/1, Montevideo, pp. 43-46.
- Isamitt, C. (1937) Cuatro Instrumentos Musicales Araucano. *Boletín Latino Americano de Música*, 111/3, Montevideo, pp. 55-66.
- Isamitt, C. (1938) Los Instrumentos Araucanos Wada, Künkülkawe, Yüullu, Trompe, Corneta y Charango. *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4, Bogotá. pp. 305-312.
- Isamitt, C. (1941) La Danza entre los Araucanos. *Boletín Latino Americano de Música*, V/5, Montevideo, pp. 601-605.
- Kuramochi, Y. y Gajardo, A. (1990) Algunas Observaciones al carácter literario del relato mapuche. Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Temuco. Actas de Lengua y Literatura mapuche. Universidad de la Frontera, pp. 53-72.
- Kymlicka, W. (1996) *Ciudadanía multicultural*. Barcelona: Paidós
- Labra, M. (2010) *El canto mapuche. Un aporte a la interculturalidad en el aula*. Memoria para optar al título de Profesora de Educación Musical. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Chile.
- Latcham, R. (1924) *La organización social y las creencias de los antiguos araucanos*. Santiago de Chile: Museo de etnología y antropología de Chile.
- Lavín, C. (1967) La música de los araucanos. *Revista Musical Chilena*, año XXI, 99, pp. 57- 60.
- Lenz, R. (1895-1897) *Estudios Araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos. Diálogos en cuatro dialectos, cuentos populares, narraciones históricas i descriptivas, i cantos de los indios de Chile en lengua mapuche*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Linconao, P. (2011) *Rock Mapuche. Hibridación cultural-Memoria histórica*. Centro de Documentación ÑukeMapuförlaget.
- Llanquinao, H. (2009) *Valores de la educación tradicional mapuche: posibles contribuciones al Sistema educativo chileno*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- López, C. (2011) *El palin: juego tradicional de la cultura mapuche*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- López, N. (coord.) (2012) *Equidad educativa y diversidad cultural en América Latina*. Buenos Aires: IIPE/UNESCO
- López Cano, R. y San Cristobal, U. (2014) Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Conaculta/Esmuc/ICM
- Lozares, C. y Verd, J. (2008) La entrevista biográfico-narrativa como expresión contextualizada,

- situacional y dinámica de la red socio-personal. *REDES, Revista Hispana para el análisis de redes sociales*. [S.l.], v. 15, p. 95-125.
- Manquilef, M. (1911) Comentarios del pueblo araucano (la faz social). *Revista de la Sociedad de folklore chileno*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes
- Manquilef, F., Cayun, M. y Gineo, F. (2001) Principios educativos mapuche. MINEDUC/PEIB.
- Manquilef, M. (1914). *Comentarios del Pueblo Araucano. Gimnasia Nacional (juegos, ejercicios y Bailes)*. Santiago: Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona.
- Marilaf, C. y Paillaco, T. (2014) La educación mapuche: La importancia que tiene el “Yamüwün” en la constitución del “che”. *En Iduana9, Seminario de Pedagogía Estética*. Universidad de Barcelona, pp.147-153
- Martínez, J. (2002) La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos. *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, 198, pp. 21-44
- Medina, J. T. (1882) *Los Aborígenes de Chile*. Santiago: Imprenta Gutenberg
- Merino, L. (1974) Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. *Revista Musical Chilena*. 28:128, pp. 56-95
- Molina, J. I. (1788) *Compendio de la historia civil del reyno de Chile*. (De La Cruz, trad.) Madrid: Imprenta de Sancha. Volumen II. (Obra original publicada en 1788)
- Núñez de Pineda, F. (1863) *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Santiago: Imprenta de Ferrocarril. (Obra original publicada en 1673)
- Ñanculef, J. (2016) *Ayiñ Mapuche Kimün. Epistemología Mapuche - Sabiduría y conocimientos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Ñanculef, A. y Cayupan, C. (2016) *Kuifike Zugu. Discursos, relatos y oraciones rituales en mapuzungun*. Temuco: Comarca Ediciones
- Olabuenaga, J. (1999) *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto
- Ovalle, A. (1646) *Histórica relación del Reyno de Chile y de las Misiones y Ministerios que exercita la Compañía de Jesus*. (editado en castellano e italiano en 1646). Roma. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8380.html>
- Paillan S. (2002) *Lenguaje Musical. Una alternativa de acercamiento a la cultura originaria. Sistematización de un método de enseñanza del Mapudungun*. Tesis Licenciatura Comunicación Social. Universidad Católica de Temuco. Temuco, Chile
- Painequeo, H. (2000) *La oralidad en el canto mapuche*. Tesis para optar al grado de Maestro en Lingüística Indoamericana. México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios

Superiores en Antropología Social.

- Pelinski, R. (2000) *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Pereda, I. y Perrota, E. (1994)
- Pereira, E. (1941) *Los orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Universidad de Chile.
- Pérez, R. (1993) Pillantun: Estudios de Etno-organología Patagónica y pampeana.
- Pérez de Arce, J. (2007) *Música mapuche*. Chile: Fondo del Libro, Revista Musical Chilena.
- Perez Serrano, G. (2001) *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. España: La muralla.
- Poeppig, E. (1960) *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. (Carlos Keñner, trad.)  
Santiago: Zig-Zag. (Obra publicada en 1835)
- Poblete, S. (2003). Discriminación étnica en relatos de la experiencia escolar mapuche en Panguipulli Chile. *Revista Estudios Pedagógicos*, 29, 55-64.
- Pozo, G. (2011) *Astronomía y Cosmología Mapuche: "Wenumapu tuwkülerkelu nagmapuenu", la vinculación entre cielo y conocimiento social*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Pozo, G. (2009) *Wenu Mapu. El "cielo" en la cultura mapuche. Una aproximación bibliográfica*. Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, doctorado en "Sociedades Americanas: Caracteres Históricos y Antropológicos. Métodos de Análisis", Universidad Complutense de Madrid.
- Pujadas, J.J. (Coord.) (2010). *Etnografía*. Barcelona: UOC.
- Quidel Cabral, J. (2006) *La regeneración de un currículo propio mapunche no escolarizado a partir de algunos elementos socio religiosos*. Tesis Magister en Educación Intercultural Bilingüe. Universidad Mayor de San Simón.
- Quidel Lincoleo, J. (2012), Rol y presencia del mapuzugun en la colonia frente al proceso de evangelización, en Comunidad de Historia Mapuche (editores), *Ta ñijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*, Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, Temuco, pp. 45-63.
- Quidel, J., Duran, T. y Catriquir, D. (2007) Rukache o familia mapunche: una relación ente Reñma y Mapu. En *Patrimonio Cultural Mapunche*. Duran, T. Catriquir D., y Hernández, A. (comps.). Volumen III, Universidad Católica de Temuco y Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Chile
- Quidel, J. y Pichinao, J. (2007) "Txemümkagen püchükeche mapun kimeltun mew". Formación de los niños y niñas en la educación mapunche. En *Patrimonio Cultural Mapunche*. Duran, T. Catriquir D., y Hernández, A. (comps.). Volumen III, Universidad Católica de Temuco

- y Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Chile.
- Quilaqueo, D. (2010). Racionalidad de los saberes educativos mapuches apoyada en la memoria social de los kimches. En *interculturalidad en contexto mapuche*. Editorial EdUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, pp. 61-88.
- Quilaqueo, D. y Quintriqueo, S. (2010) Saberes educativos mapuches: un análisis desde la perspectiva de los kimches. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 9, Nº 26, pp. 337-360
- Rekedal, J., (2014) *El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo*. Disponible en, [/publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/indoamericana/article/view/268](http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/indoamericana/article/view/268)
- Relmuan y Aguilar, (1997)
- Relmuan, M. (2001). El contexto de uso en seis tipos de discurso mapuche y su posible inserción en el aula y la formación mapuche. Tesis de maestría. Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.
- Salgado, I. (Compilador) (2016) *Travesías por la Araucanía. Relatos de viajeros de medidos del siglo XIX*. Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Sánchez (2001)
- Sandín, M. P. (2003) *Investigación cualitativa en investigación. Fundamentos y tradiciones*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Sarramona, J. (2012) *Teoría de la Educación. Reflexiones y normativa pedagógica*. Barcelona: Ariel. 2ª edición.
- Schmelkes, S. (2009). Interculturalidad, democracia y formación valoral en México. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 11 (2). Recuperado el 20 de enero de 2009, de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/155/15512151003.pdf>
- Schmelkes, S. (2009) Multiculturalismo, Educación intercultural y universidades. (pp. 23-47) En M. Silva. (Coord.) *Nuestras universidades y la educación intercultural*. Chile: FLACSO.
- Strauss, A y Corbin, J. (2002) *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Subirats, M. (2000) La investigación en Educación Musical: perspectivas desde el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Corporal de la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Barcelona. *I Jornadas de Investigación en Educación Musical* (Ceuta, 1-3 octubre de 1998). Organizadas por ISME España.
- Tafari, J. (2004). Investigación y Didáctica en Educación Musical. *Revista de Psicodidáctica*, nº 17, pp. 27-36

Tafari, J. (2006) *¿Se nace musical?* Barcelona: Graó.

Vaillant, D y Marcelo, C (2015) *EL A, B, C y D de la Formación docente*. España: Narcea.

Velásquez, J. (2010) *Pu trutrukaturfe. Una aproximación a la concepción sonora y aspectos socioculturales presentes en su práctica ceremonial y cotidiana mapuche*. Tesis de Máster en Etnomusicología y Educación Musical. Universidad Autónoma de Barcelona.

Wolcott, H. (2007) Sobre la intención etnográfica. En H. Velasco, F.J. García Castaño y A. Díaz de Rada (Eds.), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y la etnografía escolar* (127-144). Madrid: Trotta.