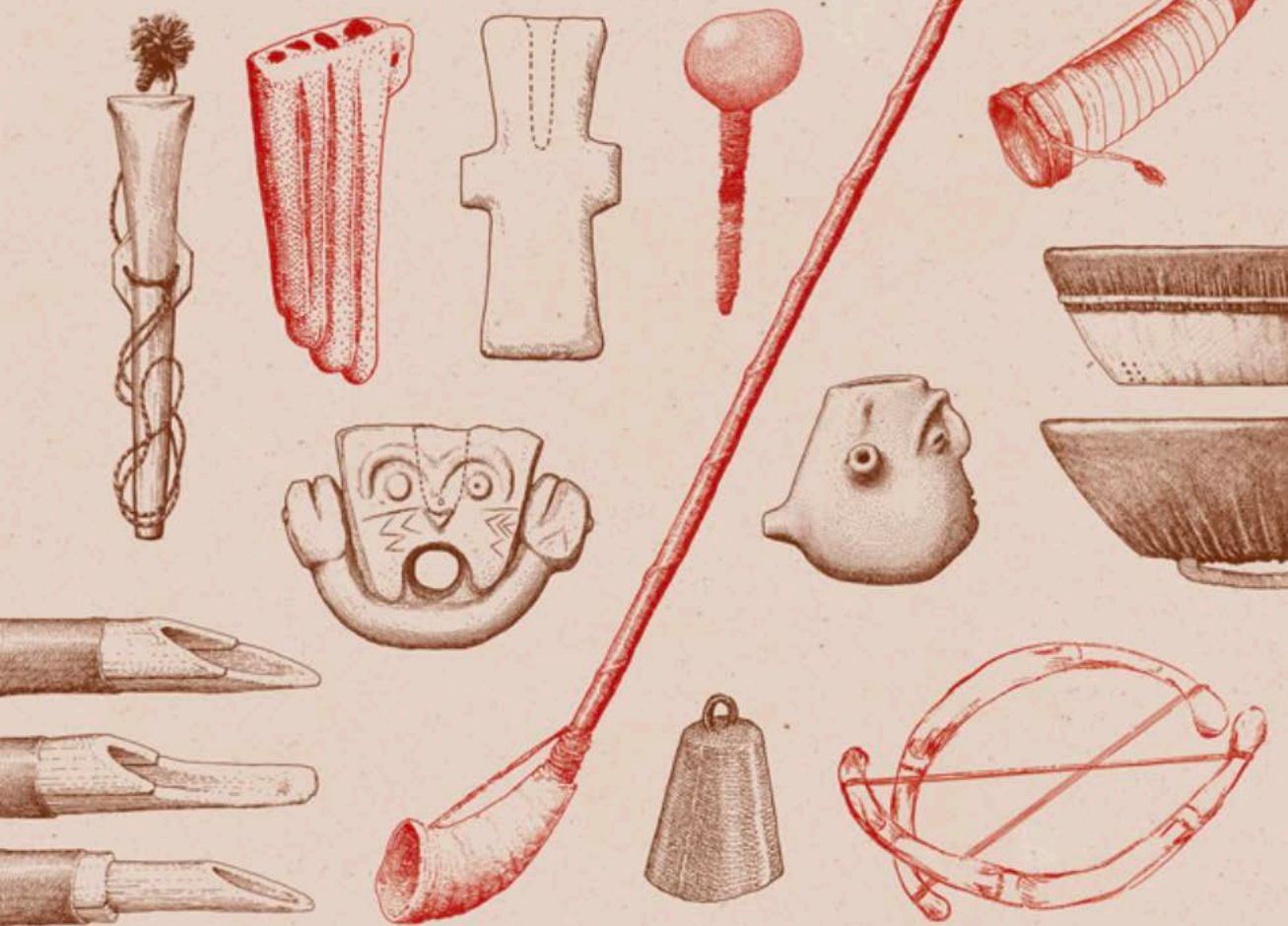




JOSÉ PÉREZ DE ARCE

# MÚSICA MAPUCHE



OCHOLIBROS

# **MÚSICA MAPUCHE**

---

José Pérez de Arce

Fondo Nacional de Fomento del libro y la Lectura  
Revista Musical Chilena  
Museo Chileno de Arte Precolombino  
Cristalerías Chile

Permitida la copia de los contenidos de este libro

## INDICE

INTRODUCCIÓN	10	A1-1) Kultrun (timbal)	141
CAPÍTULO I		A1-2) Kakekultrun (tambor)	171
PANORAMA HISTÓRICO.	15	A2) Otros membranófonos.	176
A) El origen.	15	B) Aerófonos.	178
B) La prehistoria.	17	B1) Flautas.	179
C) Período paleoindio y arcaico.	17	B1-1) Flauta de piedra.	182
D) Pitrén (200 - 1200 d.C.).	21	B1-1-1) Flauta de piedra de tubo simple.	192
E) El vergel (1000 d.C.).	24	B1-1-11) Flauta de un tubo simple.	193
F) Protomapuches (1.300 d.C.).	28	B1-1-111) Pivillkawe (flauta de un tubo simple sin agujeros).	193
G) La llegada del español (1535).	31	B1-1-112) Pivulka (flauta de un tubo simple con agujeros).	198
H) El siglo de la guerra (S XVII).	35	B1-1-113) Pivulka antropomorfa (flauta de un tubo simple con un agujero, ocasionalmente con pares de tubos adicionales).	200
I) El tiempo ganadero. (S XVIII y XIX).	40	B1-1-12) Piloilo (flauta de varios tubos simples <sup>1</sup> ).	208
J) La guerra contra Chile (1810 – 1881).	43	B1-1-2) Flauta de piedra de tubo compuesto.	221
K) La derrota (1881 - 1920).	49	B1-1-21) Pifilka de piedra (flauta de un tubo compuesto).	223
L) La reestructuración (1920 – 2007).	52	B1-1-22) Antara de piedra (flauta de varios tubos compuestos). Flauta de piedra: discusión.	227
CAPÍTULO II		B1-2) Tutuca (Flauta de hueso).	232
PANORAMA		B1-3) Flauta de madera.	237
ETNOMUSICAL.	59	B1-3-1) Pifilka de madera (flauta de un tubo complejo).	237
A) Paisaje sonoro.	59	B1-3-2) Pifilca doble de madera (flauta de dos tubos complejos).	241
B) Escritura y oralitura.	78	B1-3-3) Piloilo de madera (flauta con varios tubos simples). Flauta de madera: discusión.	241
C) Música.	83		
C1) La fiesta social.	93		
C2) La fiesta de la muerte.	100		
C3) La fiesta de fertilidad.	102		
C4) El machitun: El sonido que sana.	103		
C5) La fiesta ritual nguillatun: El sonido que ruega.	118		
CAPÍTULO III			
REVISIÓN			
ORGANOLÓGICA.	129		
A) Membranófonos	139		
A1) Madera	141		

B1-4) Flauta de cerámica.	<b>250</b>	C2) idiófono vegetal.	<b>312</b>
B1-4-1) Pivullhue (flauta globular).	<b>251</b>	C2-1) wada (maraka).	<b>312</b>
B1-4-2) Otras flautas de cerámica.		C2-2) Iaf iaf (ramas).	<b>318</b>
B1-5) Pinkulwe (flauta de caña)	<b>256</b>	C2-3) Waiki (lanza), palituwe	<b>318</b>
Discusión.		(palo de “chueca”).	
B2) Trompeta.	<b>260</b>	C2-4) Otros idiófonos vegetales.	<b>321</b>
B2-1) Trompeta vegetal.	<b>261</b>	C3) Idiófono mineral.	<b>322</b>
B2-2-1) Trutruka	<b>262</b>	C3-1) Yapen (suelo pateado).	<b>322</b>
(trompeta de caña).		C3-2) Piedras.	<b>323</b>
B2-2-11) Trutruka	<b>263</b>	C4) Idiófono de materia animal.	<b>324</b>
(trompeta longitudinal		C4-1) Chunan	<b>324</b>
de caña, larga).		(collar de caracoles).	
B2-2-12) Trutruka travesa	<b>266</b>	C4-2) Cada cada.	<b>325</b>
(trompeta travesa de caña, larga).		C4-3) Trana trana.	<b>326</b>
B2-2-13) Klarin	<b>267</b>	C4-4) Maraka de cuero .	<b>326</b>
(trompeta longitudinal		C5) Idiófono de cerámica.	<b>327</b>
de caña, corta).		D) Cordófono.	<b>328</b>
B2-2-14) Klarin traveso	<b>268</b>	D1) Arco musical.	<b>328</b>
(trompeta travesa		D1-1) Kinkelkawe	<b>329</b>
de caña, corta).		(arco musical de hueso) .	
Trutruka: discusión.		D1-2) Paupawén, chinko	<b>332</b>
B2-1-2) Nolkiñ	<b>276</b>	autófono (arco musical vegetal).	
(trompeta aspirada).		Arco musical: discusión.	
B2-1-3) Kun kull (corno vegetal).	<b>281</b>	D2) Otros cordófonos.	<b>339</b>
B2-2) Kull kull	<b>283</b>	Organología: discusión.	
(trompeta de cuerno).		APÉNDICE	<b>348</b>
B2-3) Trompeta de metal	<b>290</b>	LECTURA DE LÁMINAS	<b>349</b>
y plástico.		GLOSARIO	<b>349</b>
B2-3-1) Trutruca, klarin,	<b>290</b>	BIBLIOGRAFIA CITADA	<b>354</b>
nolkin de metal y plástico.		CONTENIDO DEL CD	<b>369</b>
B2-3-2) Otras trompetas de metal.	<b>292</b>		
B3) Otros aerófonos.	<b>293</b>		
C) Idiófono.	<b>294</b>		
C1) idiófono de metal.	<b>295</b>		
C1-1) Trompe.	<b>295</b>		
C1-2) Kaskawilla	<b>301</b>		
(cascabel metálico).			
C1-3) Llol lol (sonajero de metal).	<b>307</b>		
C1-4) otros idiófonos de metal.	<b>312</b>		

<sup>1</sup> SH 421.112.2 flauta de pan cerrada / SH 421.112.11 flauta de pan abierta en forma de balsa



## PREFACIO

Desde hace algún tiempo la Revista Musical Chilena, como parte de su política editorial, ha colaborado con aquellos especialistas interesados en difundir sus investigaciones referidas a la música y la danza, dos disciplinas que han sido preocupación de la Revista desde que se fundara, el año 1945.

La Revista Musical Chilena asumió esta tarea de ayudar en la publicación de obras sobre la música y la danza en nuestro país, en consideración a la escasez de ediciones de textos sobre tales materias, en circunstancias que en el medio local hay numerosos investigadores de esas disciplinas, particularmente musicológicas. La producción científica de éstos es del mayor interés, pues se han preocupado de manera fundamental de nuestras expresiones sonoras y su problemática. Por otra parte, la existencia de estudios universitarios de musicología harán —a muy corto andar— que aquella producción se acreciente de manera importante. En consecuencia, se deben buscar los mecanismos adecuados para que los resultados de las investigaciones realizadas localmente sean conocidas en Chile y en el extranjero. Es necesario agregar que algo similar está ocurriendo en la danza, si bien con menor intensidad que en la investigación musical. En este marco se inserta la colaboración que la Revista Musical Chilena ha prestado para editar algunos libros sobre las artes musicales y danzarias que se hacen en el país.

Hasta el momento se han publicado, con nuestro auspicio, los libros 19 canciones misionales en mapudungún contenidas en el Chilidugú (1777) del misionero jesuita, Bernardo de Havestadt (1714-1781), de Víctor Rondón; La danza en Chile, de María Elena Pérez; Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile, también de María Elena Pérez, y, ahora, se entrega para todos los interesados en la cultura musical chilena de tradición oral, Música Mapuche, de José Pérez de Arce.

El primero de los textos mencionados es una edición de partituras, para voz y bajo continuo, que conforman un cancionero utilizado en el siglo XVIII por las misiones jesuitas establecidas en el sur de Chile, con un análisis musicológico previo. El segundo libro es el resultado de un trabajo de recopilación, selección y revisión de los artículos sobre danza de diferentes especialistas, aparecidos en la Revista Musical Chilena desde 1954 hasta 2001. El tercero, como su título lo indica, corresponde a un estudio histórico del desarrollo de la danza profesional en nuestro país. El nuevo y cuarto libro es un trabajo organológico de la cultura mapuche, que hace mucho tiempo se necesitaba.

El estudio de los instrumentos musicales en una determinada cultura es de gran importancia, ya que tales artefactos son considerados en la vida del ser humano como referentes fidedignos y precisos, utilizables como objetos de comprobación histórica. Además, los instrumentos se caracterizan por ser productos culturales susceptibles de transmitirse de un grupo étnico a otro con suma facilidad. Las etapas de permanencia y cambio de los instrumentos musicales son tan estrechas y las transiciones tan fluidas, que cabe suponer una pérdida mínima de variedades organológicas con el transcurrir del tiempo. Es por ello que en diferentes pueblos y culturas se utilizan artefactos sonoros de distintas épocas y orígenes. En la actualidad no llama la atención que convivan en alguna agrupación de música claves xilofónicas, originarias del paleolítico; tambores batá, nacidos en culturas matriarcales del neolítico antiguo, y teclados electrónicos, inventados recién a mediados del siglo pasado. Estas enormes distancias entre los momentos de origen de los instrumentos en los conjuntos musicales es lo habitual.

Dada su importancia cultural, la Revista Musical Chilena se interesó de inmediato en publicar el libro Música Mapuche, de José Pérez de Arce, conocido estudioso de la música de nuestras culturas originarias, obra que fue premiada por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

En su investigación Pérez de Arce aborda distintos temas relacionados con los instrumentos musicales de este grupo étnico, como son su clasificación, historia, dispersión geográfica, ocasionalidad y otros. Entrega al lector valiosa información, no sólo de los objetos sonoros, sino también, de otros aspectos de la música y la cultura mapuche y su entorno, todo ello ilustrado con un abundante material iconográfico. La significativa información que el autor del libro trasmite a través de sus páginas, hacen que este texto, seguramente, se constituirá en el futuro en un libro de consultas indispensables, además por una bibliografía muy amplia y actualizada.



Desde hace más de 25 años que José Pérez de Arce ha estudiado, catalogado e investigado la organología musical de las culturas precolombinas. Comenzó con la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, donde trabaja hasta ahora y continuó con colecciones de otros museos en Chile, países de Sudamérica e importantes colecciones de repositorios europeos. Su sostenida labor ha producido varias exposiciones, catálogos y publicaciones de enorme interés, para un tema que aún no recibe la atención que merece.

De especial interés para Pérez de Arce ha sido la música y organología mapuche. Al investigar esta cultura, tan identificada con nuestra identidad chilena, el autor se refiere al desarrollo cultural experimentado por los pueblos que se asentaron en el centro-sur de Chile desde la prehistoria hasta el S XX y sus expresiones relacionadas con la música y sus instrumentos. Posteriormente, hay un acabado análisis de los instrumentos musicales y sus taxonomías, quizá la parte más importante de su obra por su rigurosidad y el vasto dominio y experiencia del autor en estas materias.

Como cualquier expresión, la música es un reflejo de la cultura a la que pertenece. Por tanto, la música contiene aspectos estéticos, ideológicos, sociales, e incluso económicos que caracterizan a la matriz cultural que la produce. La relación sistémica entre arte musical y cultura es la base de este libro.

Esta obra, pues, nos presenta otra manera de conocer a la etnia mapuche a través de sus expresiones musicales y especialmente, su organología. La continuidad y permanencia de instrumentos y expresiones musicales desde la prehistoria hasta hoy son una característica de la cultura mapuche, que también se puede detectar en otros aspectos como la cerámica, el arte en la piedra e incluso elementos de su ideología y su organización social que se han mantenido sorprendentemente vigentes hasta nuestros días, a pesar de las agresiones culturales a que esta etnia se ha visto sometida. También hay sugerencias interesantes acerca de diversidades que deben arrastrarse desde antiguas épocas en que lo que hoy denominamos “mapuche” estaba mucho más fragmentado. El autor concluye con una sugerente comparación entre la música y organología mapuche y la andina. Los “arcaísmos” detectados por el autor en esta comparación nos recuerdan las observaciones de Luis Lumbreras, quién sugería que durante el SXVI, lo mapuche estaba en un proceso de “andinización”.

Sin lugar a dudas, esta obra es una obra seminal en lo que se refiere a la musicología mapuche.

Santiago, Julio de 2007.

Carlos Aldunate del Solar



## AGRADECIMIENTOS

Durante los 23 años que ha durado la preparación de este libro, he recibido la ayuda, el apoyo y la participación de innumerables personas y comunidades. Es imposible agradecer a todas ellas, pero no puedo dejar de mencionar la generosa ayuda de Armando Marileo con sus conocimientos, de Ernesto Gonzáles con su magnífica recolección de material sonoro y fotográfico, los aportes de contenidos de Ana Mariela Bacigalupo y de Alfredo Molina, la oportunidad de compartir con Gunvor Sorli y Felipe Laredo. Los aportes sonoros de numerosos grupos y personas grabados a través del tiempo: machi Eugenia, machi Marcelina, machi Gerardo, Galvarino Queupumil, Necul Painemal, Juan Ñanculef, Domingo Carilao. Los conjuntos de Quetrollco Alliplen, Rayen Mapu, de Temuco, de Regolil, de Weicahue y de Cancuralaja. Los músicos Víctor Rondón y Claudio Mercado, los administradores de la Reserva del Cañi. Asimismo debo agradecer a las instituciones y coleccionistas particulares que me permitieron estudiar sus colecciones de instrumentos musicales, en especial a Ruperto Vargas, Tomas Stom, Mauricio Massone y el resto del equipo del Museo de Historia Natural de Concepción, Americo Gordon, la familia Mollenauer de Panguipulli, Mayo Calvo de Guzmán, Sergio San Martín y los museos Juan Antonio Ríos de Cañete, Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, Museo Regional de Temuco, Museo Municipal de Villarrica, Museo Arqueológico de Santiago, Museo Etnográfico de la U. Nacional de Buenos Aires y las numerosas personas involucradas que sería imposible enumerar. Por último debo agradecer especialmente al Museo Chileno de Arte Precolombino, que ha apoyado durante todos estos años mi investigación, y todos los que allí trabajan, Fernando García y la Revista Musical Chilena que ha hecho posible la edición y distribución de este libro, al Fondo Nacional de Fomento del libro y la Lectura que lo financia y a Cristalerías Chile que me permitió ampliarlo e incluir el CD que lo acompaña. Finalmente a mis hijos Francisca Pérez de Arce por la edición y corrección del texto, a Nicolás Pérez de Arce por la diagramación, a la Panchita por su paciencia. A todos ellos, y a los numerosos otros participantes que no alcanzo a nombrar, mi más sinceros agradecimientos.

Los dibujos y fotos, salvo mención, fueron hechos por el autor

José Pérez de Arce, Las Canteras de Colina,  
miércoles, 27 de junio de 2007.



## INTRODUCCIÓN

Chile es una nación multicultural. Una de las etnias más influyentes en nuestra historia e idiosincrasia ha sido la mapuche. Sin embargo, hasta hoy el conocimiento público acerca de lo mapuche es generalmente prejuiciado, obsoleto, parcial y estereotipado<sup>1</sup>. No sólo es un deber ético y cultural el conocer este aspecto de nuestra identidad, sino que en su conocimiento y aceptación reside un componente esencial para lograr equilibrar cultura y medio ambiente<sup>2</sup>. Este libro es un pequeño aporte a este conocimiento, centrado en la relación entre cultura y sonido, tema que como veremos, esta íntimamente ligado a lo medioambiental.

Parte del desconocimiento de este pueblo radica en llamarlos “araucanos”, vocablo inventado por Ercilla<sup>3</sup>, y no “mapuche” que es el término que ellos prefieren para autodenominarse<sup>4</sup>. Sin embargo, para definir su territorio es útil la palabra “araucanía”, geográfica y temporalmente ambigua y cambiante pero muy precisa en términos culturales<sup>5</sup>.

Este libro no es un trabajo de antropología, ni un trabajo definitivo sobre música mapuche. De partida, no es escrito por un mapuche: mi contribución consiste en la revisión de un material relacionado con la historia de la música en el área mapuche, específicamente los instrumentos musicales que se hallan en museos y colecciones,

---

<sup>1</sup> Hernández 2003: 09

<sup>2</sup> Este equilibrio, que los mapuche mantuvieron tenazmente como el eje cultural producto de un desarrollo adaptado durante miles de años, es el que ha perdido la cultura dominante. El gran aporte que deberá ocurrir en las próximas décadas será permitir que los equilibrios locales, fruto de esos prolongados procesos de adaptación, formen parte de las políticas ambientales y culturales.

<sup>3</sup> “Araucano” no es voz mapuche. Se origina del nombre del río *Raoco* (“agua gredosa”, río al sur de Concepción). En el acta del Cabildo de Santiago del 11 de agosto de 1541 figuraba transformado en “Rauco”, y Pedro de Valdivia poco después lo designa como “Arauco”. La aparición en 1569 de La Araucana, de Alonso de Ercilla, consagra definitivamente el nombre. El vocablo fue luego ampliado a las zonas colindantes, siendo poco a poco aplicado en todas las de Chile y Argentina donde hablaban un mismo idioma. Fue considerado “aborrecible por ser creación del *winka* y la estimaban despectiva” (Alvarado 1988: 180).

<sup>4</sup> Mapuche (gente de la tierra: *mapu* = tierra, terreno, región; *che* = gente, habitante de algún país). Según Bacigalupo (2004b: 2), antes de la llegada de los españoles se autodenominaban *reche*, “gente auténtica”, conocidos como *Mapuche* desde mitad del siglo XIX. Aldunate 1989 define el término “mapuche” como operativo desde el siglo XV en adelante (ver planteamientos en Cáp. I historia) en ocasiones lo voy a emplear en forma genérica para referirme al habitante pre- y posthispánico, a falta de un gentilicio que englobe ese conjunto de grupos humanos.

<sup>5</sup> Definir ese territorio, como veremos en la parte histórica, es difícil. Se trata de una región cambiante, con muchas interpretaciones y puntos de vista. Referirme a la zona de araucanía me permite identificar una región más amplia que la ocupada históricamente por el pueblo mapuche pero habitada en tiempos prehispánicos por sus antecesores.

muchas veces ocultas a la vista del público, de acceso restringido. En un comienzo, la intención fue hacer un estudio arqueomusicológico de la región, ya que los instrumentos musicales prehispánicos hallados en ella poseen una identidad muy propia, definida e interesante. Pero desde el principio la insuficiencia de datos de contexto respecto de estos objetos me obligó a ampliar ese panorama a los períodos histórico y actual, y luego a enfrentarme al inevitable nexo entre esos objetos y los demás aspectos de la cultura mapuche.

El trabajo comenzó con el estudio y fichaje de los instrumentos musicales existentes en museos y colecciones de Chile<sup>6</sup> durante el año 1981 y 1982 como parte de un proyecto auspiciado por el Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago y cuyo resultado fue la exhibición “La Música en el Arte Precolombino” realizada durante 1982 en dicho Museo. Posteriormente, se complementó este estudio con el examen de otras colecciones, la revisión bibliográfica, y el contacto con mapuches. El primer escrito lo hice en 1986, y permaneció inédito, salvo algunas publicaciones parciales<sup>7</sup>. La actual versión es posible gracias al Fondo del Libro y la *Revista Musical Chilena*.

El estudio histórico de la música en la zona de araucanía presenta varias particularidades. Los únicos instrumentos musicales prehispánicos conocidos en la zona son flautas de piedra<sup>8</sup> debido a que sus condiciones climáticas no permiten la conservación de otros materiales. Ellos constituyen la única evidencia directa de la música de tiempos remotos. El problema, sin embargo, es mucho más complejo: por una parte carecemos casi de todos los datos de la proveniencia de esas flautas<sup>9</sup>, y por otra parte esa zona muestra una continuidad cultural que cruza desde tiempos precolombinos hasta hoy, que impide reconocer los instrumentos pre y posthispánicos por rasgos estilísticos. Por otra parte, los instrumentos arqueológicos

---

<sup>6</sup> El resultado del trabajo de fichaje hecho en 1982 fue publicado (Pérez de Arce 1986). El detalle de las colecciones estudiadas, con las siglas con que aparecen consignadas en el trabajo, se encuentra en un Apéndice, al final. Cada instrumento estudiado fue, en la medida de lo posible, fichado, medido, fotografiado y grabado.

<sup>7</sup> Pérez de Arce 1986b: 68-124. Un resumen de este trabajo fue presentado durante las “Semanas Indigenistas” organizadas por el Centro de Investigaciones Sociales Regionales, durante los días 10 al 15 de noviembre de 1986. Pérez de Arce 1987a.

<sup>8</sup> Muy pocos son de cerámica y es muy probable que sean posthispánicos.

<sup>9</sup> La falta de antecedentes de instrumentos musicales arqueológicos está referida a la recolección de objetos en tiempos pasados, cuando no había mucho interés en ese tema. Esta falta de antecedentes es común a toda América (ver Hickmann 2002b).

de piedra no son mencionados por los cronistas, y los pocos instrumentos musicales mencionados en las crónicas no tienen representación en los registros arqueológicos. Es decir, poseemos un corpus de datos muy fragmentado y disperso junto a una gran continuidad cultural.

Creo que esta situación se debe a un espejismo provocado por dos causas. Una de ellas es el paulatino abandono de ciertas formas culturales, como el uso de la piedra como materia prima para hacer flautas, desplazada por la madera, y la infinidad de formas individuales a favor de una estandarización de tipos. La otra causa es una de las facetas más feroces de aquel encuentro: el enfrentamiento entre un continente oral y otro letrado, que nos legó su visión escrita, en la cual el primero está casi ausente y distorsionado hasta finales del siglo XX.

Para enfrentar este difícil panorama recurriré al cruce del estudio de los instrumentos musicales arqueológicos, históricos y actuales de la zona de araucanía, discutiéndolo mediante un estudio comparativo con instrumentos musicales de zonas vecinas (arqueológicos, históricos y actuales). El clima no permite conservar las flautas, marakas, tambores, trompetas y sonajeros de materiales perecibles que suponemos existieron en el pasado, pero podemos deducir su existencia al estudiar un registro más amplio, abarcando datos prehispánicos, históricos y actuales de las zonas vecinas, incluyendo las zonas áridas de más al norte, donde se conserva el material orgánico. Hacia el norte abundan las flautas de madera, mientras las de piedra son más frecuentes en el sur. La elección de la piedra no es antojadiza, como veremos en el capítulo de las flautas. Construir flautas de piedra supone horadar profundos agujeros con mucha precisión: se debe invertir una enorme dedicación, esfuerzo y tiempo para producir cada objeto, pero gracias a esta marcada tendencia regional, tenemos una rica organología prehispánica de rasgos únicos.

Por otra parte, revisaré la literatura histórica y actual respecto de la música mapuche. La bibliografía musical que se inaugura con la llegada del español tiene un doble texto: el del *winka* extranjero (español, criollo, patriota, chileno), teñido de un fuerte prejuicio racial, superpuesto al texto oculto, el que nos interesa, relativo a la cultura que ellos están observando. El nuevo corpus de datos escritos provoca una serie de problemas de interpretación sumamente complejo. Es recién a partir del siglo XX que podemos tener información más fidedigna acerca de música mapuche, pero incluso entonces el disímil interés por los aspectos sonoros hacen que algunos autores no mencionen el tema mientras otros (los menos) abundan en datos. Debido a esto he fundido la historia del pueblo mapuche con la historia de la bibliografía acerca del mismo.

Con estos problemas por resolver es imposible entender la enorme diversidad interna que presenta el conjunto cultural de este estudio<sup>10</sup>. Para organizar este complejo corpus de datos, he dividido el libro en tres secciones: un panorama histórico, que incluye la discusión bibliográfica, un panorama etnomusical y una revisión organológica. Incluyo la revisión bibliográfica en el panorama histórico debido a que la relación entre la cultura mapuche y la cultura que escribe sobre ella (y que la describe) es tan especial que me parece necesario recalcar cómo se produce y cómo ha ido cambiando en el tiempo la literatura acerca de la cultura mapuche. En la revisión organológica hay un fuerte énfasis a lo arqueológico<sup>11</sup>, que obedece a la desigualdad de datos por una parte, pero también a una decisión mía respecto de entregar material inédito, así como de fuentes fragmentarias y de difícil acceso, mientras el panorama etnomusical pone, como su nombre lo indica, más énfasis en lo etnográfico.

La cultura mapuche es de tradición oral. Su escritura está sujeta a innumerables interpretaciones, como veremos a lo largo de la descripción organológica. Para transcribir el *mapudungun* a la escritura he preferido usar, con la excepción de los topónimos locales, el alfabeto unificado propuesto en 1986<sup>12</sup>. Los mapuches no tienen términos para referirse a “música” o “instrumento musical”. Yo usaré ambos términos de acuerdo al criterio occidental.

---

<sup>10</sup> Si a esto agregamos la facilidad de innovarse por medio de prestamos, apropiaciones, asimilaciones y transformaciones, cualquier definición de “la cultura mapuche” como unidad es difícil. Sin embargo, sigue siendo útil en la medida en que carezcamos de mejores definiciones, y en ese sentido la uso en este libro.

<sup>11</sup> Para el estudio de los tipos organológicos utilizaremos las técnicas etnoarqueológicas (Kramer 1979, Hodder 1982) y arqueomusicológicas adaptadas a la zona. Para una discusión de la metodología arqueomusicológica actualizada, ver Mendivil 2004

<sup>12</sup> Las diferencias entre el *mapudungun* y el castellano son muchas, entre ellas la existencia de la *v*, *ü*: la sexta vocal (las otras cinco son *a*, *e*, *i*, *o*, *u*), en su gramática (Martín Alonqueo, *El habla de mi tierra* 1987 cit. Vicuña 1998: 147). En 1986 se realizó en Temuco, un Encuentro para la Unificación del Alfabeto Mapuche del cual resultaron dos alfabetos paralelos: el Alfabeto Unificado, propuesto por María Catrileo, Adalberto Salas y los lingüistas del Instituto Lingüístico de Verano, y el Alfabeto Ragileo, propuesto por Anselmo Ragileo (Salas 1980 cit. Hernández 2003: 46). Tradicionalmente se había utilizado el alfabeto castellano por los autores chilenos y los propios mapuches y la transcripción alemana, usada por algunos especialistas, que utiliza la *w*, *ü*, *k*, etc. La escritura fonética es difícil de entender para los no especialistas (Bengoa 1998: 10). Actualmente existe una nueva tendencia que utiliza nuevos fonemas (como escribir *mapuzungu* en vez de *mapudungu* o *xompe* en vez de *trompe*, tendencia que no recojo en este libro.



## CAPÍTULO I - PANORAMA HISTÓRICO

Con respecto a la historia del pueblo mapuche conocemos dos versiones: una es la versión mítica, que conservaron, memorizaron y transmitieron los historiadores mapuches, y otra es la que han ido reconstruyendo los arqueólogos e historiadores *winka*.

### A) EL ORIGEN

A lo largo de generaciones se han conservado algunos *epen*, historias o mitos, considerados *kimiin*, conocimiento y sabiduría de los ancestros. Aún se guardan algunos *Epeuntun Tripamum*, relatos del origen del pueblo mapuche. Armando Marileo lo cuenta así: “se peleó *Trentren* y *Kaikai Vilu*. *Kaikai Vilu* es del mar y *Trentren* es de la tierra. *Kaikai* quiso exterminar a toda la gente de la tierra; insectos, animales, todo y *Trentren* le dijo que no porque la gente necesitaba vida no más, igual que ellos. Entonces se opuso *Trentren* y toda la gente que alcanzó a llegar donde él se salvaron y lo que no alcanzó a llegar, lo que se le encontró por abajo, lo sumergió en el agua, lo volvió peces. Lo que encontró en alguna subida donde había un cerrito lo volvió peñasco, piedra grande. Y todos los que subieron al Cerro Peleco (el cerro más grande) se salvaron, todos ellos que alcanzaron a subir arriba. El Cerro Peleco tenía catorce patas. *Kaikai*, con tanto golpe que le dio, le quebró una así que quedó con trece patas, y por eso el Cerro Peleco este quedó inclinado hacia el mar, porque antes era parejito. Entonces de ahí empezó a crecer el Cerro, a crecer, a crecer. *Kaikai* también empezó a hacer crecer el agua. Estuvieron por mucho tiempo en esa pelea, hasta que casi muere toda la gente. Se ponían sombrero de *ñocha*, hacían sombreros de paja para el sol y así igual se quemaban. Al final ya estaban muy cerca del sol cuando ya dijo el Dios *Chaugnenechen* ‘*ya está bueno ya, déjese de su ira enojosa*’, le dijo a *Kaikai*, y hace bajar el agua. Dijo: ‘*porque se ha muerto toda la gente*’. Solamente sobrevivieron cuatro personas: dos jóvenes y dos adultos. Los viejitos eran para darle sabiduría a la gente y los jóvenes eran para aprender de los viejitos y enseñarle a su hijo que iban a tener para reponer todo lo muerto que hubo en el diluvio. Esos son las cuatro personas divinas<sup>13</sup>.”

Muchas versiones del relato circulan en el extenso territorio mapuche. Un anciano descendiente de los caciques de Malleco relata:<sup>14</sup> “hubo una gran agua, el mar se salía, se desbordaban los ríos y se llenaron todos los campos. Ellos se salvaron porque se

---

<sup>13</sup> Armando Marileo al autor, 2007

<sup>14</sup> Bengoa 1998: 9



subían a los cerros. Y hacían cantaritos que se ponían en la cabeza porque la lluvia era muy fuerte. Y aquí llovió más de tres meses sin parar. Y murieron los animales, los chanchos y las gallinas. Y las casas fueron llevadas por el agua. Entonces ellos arriba del cerro hicieron una oración [...] un *guillatun* para poder calmar el agua, y seguramente nuestro Señor los escuchó porque se calmaron las aguas... De allí después se esparcieron por la tierra y la poblaron”. Este relato se conserva, con cientos de variantes, en todo el mundo mapuche. Participan dos culebras llamadas *Kaikai* y *Ten Ten*<sup>15</sup>. En los antiguos relatos se incluía el sonido, imitado por el orador según la ocasión.

Algunas versiones guardan memoria del fatídico cantar de *Kaikai*, que hacía subir las aguas, “encantadas por la siniestra música de *Kaikai*”<sup>16</sup>, mientras otros recuerdan el “sonar áspero, como cuando se aprieta un terrón seco y este cruje entre los dedos ‘*rra, rra*’. Era *Tenten*: ‘*ra ra rarrá*’ sonaba la tierra. Y el canto de la sed se fue llevando muy profundo las aguas por las grietas de la tierra”<sup>17</sup>. En otra versión, *Tenten*, luego de varios días de lucha, “terminada ya la paciencia... levantóse sobre la cola, se extendió como un arco y con un silbido enorme, dio un salto prodigioso”<sup>18</sup>.

Este mito sigue vivo en un medio en que los terremotos botan montañas, borran valles, elevan o bajan territorios enteros, los hunden bajo mar o llevan el mar tierra adentro. El último gran terremoto de 1960 mostró, una vez más, que esta tierra esta viva y que su poder no tiene límites. Al referirse al maremoto de 1575, Juan Ignacio Molina<sup>19</sup> recuerda a los mapuches yendo al cerro provistos de platos de madera para protegerse del sol, en caso que *Tenten* se elevase demasiado.

Bacigalupo<sup>20</sup> recoge de Armando Marileo otro *Epentun Tripamum*: “el gran espíritu vivía con una serie de pequeños espíritus, que querían poder y se rebelaron. El gran espíritu escupió sobre ellos y los transformó en piedras. Cayeron a la tierra y se convirtieron en montañas. Algunos quedaron atrapados en el interior de la tierra... y transformaron las montañas en volcanes humeantes y en erupción”. Esta relación entre ancestros originarios y piedra tal vez explica la predilección por este material en la organología prehispánica.

---

<sup>15</sup> El mito del diluvio no solamente existió entre los mapuches en América; hay muchas versiones en otros pueblos, distantes entre sí. Los kechuas contaban que los hombres se salvaron del diluvio dentro de un enorme tambor (Gruszczynska-Ziółkowska 2004: 255).

<sup>16</sup> Víctor Huisca, Chaura, cit. Kuramochi 1992: 121

<sup>17</sup> María Collipi, Qulhue, cit. Kuramochi 1992: 127, 128

<sup>18</sup> Erize 1960, cit. Alvarado 1988: 138

<sup>19</sup> cit. San Martín 1999: 152

<sup>20</sup> Bacigalupo 2004b: 2

## B) LA PREHISTORIA

Por su parte, la ciencia ha ido descubriendo lentamente la prehistoria de la zona de Araucanía en base a sus huellas materiales. Aún no se cuenta con una secuencia cronológica de la prehistoria en general para este territorio <sup>21</sup>, y dentro de este fragmentario cuadro lo que la arqueología nos dice acerca de los sonidos es casi inexistente. La revisión que haré intentará establecer, de modo muy preliminar, las posibles conexiones en este sentido.

He mencionado dos problemas esenciales que plantea la historia musical del pueblo mapuche: uno es la ausencia de datos fechables de los instrumentos musicales de antes de la conquista hispana, y el otro es la ausencia de confiabilidad en los datos escritos que poseemos respecto de la música que hacían después de la conquista. Las flautas de piedra, salvo contadas excepciones, carecen de datos de contexto, por lo cual es imposible precisar su pertenencia a un período específico. La continuidad de rasgos arcaicos que caracteriza parte del legado cultural regional hace confusos los límites temporales.

En el rango espacial, en cambio, los límites son más precisos. La evidencia organológica prehispánica define una zona bastante homogénea desde el río Maipo hasta el Canal de Chacao en ambas vertientes de Los Andes<sup>22</sup>.

Un continuo parece recorrer todo el espectro histórico: mientras la variedad organológica actual está restringida a tipologías con poca variedad interna, muy normados<sup>23</sup>, hacia el pasado encontramos una mayor cantidad y diversidad de tipos, y una mayor variedad interna en cada uno de ellos.

## C) PERÍODO PALEOINDIO Y ARCAICO.

Las evidencias arqueológicas más tempranas de asentamientos humanos en la región de Araucanía corresponden al sitio Monte Verde, cercano a Puerto Montt, fechado hacia el 10.500 a.C. Eran cazadores de mastodonte y animales menores y recolectores. Vivían

---

<sup>21</sup> Jeria 2000: 1

<sup>22</sup> Este aspecto será desarrollado a lo largo de este Capítulo.

<sup>23</sup> Esto obedece en cierta medida a que los instrumentos que aún existen forman parte de la supervivencia cultural de los mapuches, pero no como nuestros instrumentos musicales que son objetos de opción estética personal, sino como parte central de la integración y conciencia social de este pueblo.

en una sociedad con cierta complejidad social, que implicaba ritos y fiestas donde el sonido grupal era reelaborado continuamente<sup>24</sup>. Carecemos de datos respecto de su mundo sonoro, pero por fuentes indirectas sabemos que contaban con un riquísimo repertorio de cantos, y es posible que tuvieran instrumentos tales como idiófonos (sonajas de semilla, calabaza, conchas u otros) y flautas. Es probable que los primeros cazadores recolectores que ingresaron por el estrecho de Behring hace doscientos o trescientos siglos trajeran ya algunos instrumentos tan sofisticados como flautas de hueso con varios agujeros de digitación<sup>25</sup>.

Por otra parte, el desarrollo de las habilidades auditivas era muy superior al nuestro. El entorno sonoro era fundamental para su supervivencia como cazadores, tal como ocurre en todas las sociedades de esa índole que conocemos. El perfeccionamiento de la audición permite reemplazar la vista durante el desplazamiento nocturno, o dentro del bosque espeso que conforma una parte importante del paisaje de la araucanía durante este período. Para las sociedades cazadoras recolectoras, que habitaban entornos en que los sonidos discretos pueden ser escuchados claramente por el bajo nivel de ruido ambiental, era vital poder determinar tipos, número y condiciones de la caza a cientos de metros de distancia a través del sonido. Ellos experimentan su ambiente sonoro como una sinfonía en donde todas las criaturas intervienen como parte integral de una orquesta natural. Tal como la “nueva propuesta” de Murray Schafer (1977), conciben el mundo como una composición musical macrocósmica.

Cada especie animal ocupa un nicho sonoro específico. Su sistema de comunicación opera en gamas de sonidos complementarias a las de otras especies: cada una vocaliza en nichos libres de interferencia de otras voces. Los sonidos de cada una de estas zonas es tan único e importante que si una criatura para de vocalizar, otra inmediatamente se acopla al coro para mantener el sistema acústico intacto, en una

---

<sup>24</sup> Dillehay 1989<sup>a</sup>. De su cultura material apenas conocemos algunos objetos como boleadoras, manos de molienda, cuchillos bifaciales, lascas, retocadores, percutores de piedra, algunos machacadores y punzones de hueso (Núñez 1989: 15, 19, 21, 22; 2006: 83). De su acervo musical no conservamos nada.

<sup>25</sup> Su habilidad psicomotora para hacer música era semejante a la actual (Altenmüller 2002:10). Existen algunas evidencias, discutibles, acerca de flautas de finales del paleolítico europeo (35.000 - 50.000 años atrás). La flauta de hueso con cuatro agujeros de Divje Babe I (Eslovenia, ver descripción en Altenmüller 2002:11), datada (por su estrato) en  $43.000 \pm 700$  años a.P. ha sido puesta en duda (ver Nowell/ Chase 2002: 69, d'Errico 2002). Para una discusión de los instrumentos musicales del paleolítico europeo, tales como los conjuntos de huesos de mamut de Ucrania, los huesos con aspecto de flauta de Eslovenia o las flautas de hueso de Francia, ver Lawson 2004: 63, 64, 82, 83. Acerca de la habilidad y las herramientas del hombre en Europa hace 30.000 para producir flautas sofisticadas, ver Käfer/ Einwögerer 2002: 91, también Lawson/ d'Errico 2002: 121, 129 y la evidencia neurobiológica en Altenmüller 2002: 12. El nacimiento y evolución de esa habilidad está más atrás en el tiempo. Otros elementos interesantes son los conjuntos de flautas de 7 agujeros, muy desarrolladas hace 9.500 años en China (Hickmann 2002a: 143; Xinghua 2002).

combinación de voces que Bernie Krause (1997) llama “biofonía”. Una biofonía típica de los bosques de la araucanía consiste en un conjunto de voces de pájaros: una capa constante, densa, constituida por muchas avecillas chicas, inquietas, chillonas, continuamente en movimiento (como el *chercán* o el *fió fió*) en un extremo de la gama sonora, y en el otro extremo una voz profunda, aislada, fuerte, pero calmada (como el *chucaco* o el *tucúquere*) y con varias especies intermedias que gradúan este espectro. El resultado total da la idea de coordinación y complementariedad. En todo caso, el bosque mapuche natural no es un medio sonoro denso, como la selva amazónica, por ejemplo. Al contrario, sorprende a veces por “un silencio circundante que es latente, sólo interrumpido de vez en cuando por los cantos del *chukao* o del *rere* (pájaro carpintero)”<sup>26</sup>.

Los ancestros mapuches vivieron durante siglos formando parte de esta sinfonía. El cazador aprende de los animales que caza. Una familiaridad con los gritos y llamadas animales le provee de un set de sentidos expandido, una alerta de eventos más allá de su visión. La imitación de voces de la naturaleza debe haber ocupado un lugar importante del sonido del hombre en aquellas épocas. Al imitar esas voces, entra directamente en las sociedades animales<sup>27</sup>. Esta habilidad, tan extraña a nosotros, le hace conciente al mismo tiempo de su cercanía y de su diferencia con los animales, y de ahí el respeto, el equilibrio, la reciprocidad que opera con respecto al medio. Prestar atención al mínimo detalle, como los pequeños cambios de clima, o en los patrones migratorios de animales de caza puede significar la diferencia entre vida y muerte<sup>28</sup>.

Este universo sonoro, que sin compartirlo lo comprendemos, se une a otro, misterioso e incomprensible para nosotros: los sonidos naturales que significan hechos humanos, los sonidos que provienen de la naturaleza espiritual, que no se ve pero se oye, los sonidos de espíritus, los sonidos del pasado o del futuro que se materializan de mil formas<sup>29</sup>. Ese hombre del que hablaba no sólo ha escuchado e imitado los sonidos de la naturaleza, sino que ha incorporado en esa naturaleza los suyos en forma de habla, de canto, de música<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Ancan 2002: 133.

<sup>27</sup> Abram 1996. La imitación de voces naturales es propia de todas las tradiciones antiguas vinculadas con la naturaleza. Incluso esa función es compartida con otros mamíferos y aves. Esta imitación, sin embargo, no está circunscrita a los pueblos cazadores recolectores, como lo atestigua su supervivencia en sofisticados rituales aztecas (ver Adje 2006).

<sup>28</sup> René van Peer 2005

<sup>29</sup> Ver Cáp. II “Paisaje sonoro”.

<sup>30</sup> Reznikoff (2002: 39, 40). *A universally acknowledged rule in anthropology and ethnomusicology can be stated as follows: there are no societies without songs and chants, and more specifically, there is no rite or celebration which does not use sound, and, primarily, recitation and singing (in the broadest meaning of the word), perhaps supported by musical instruments, which perhaps replace the voice.*

Durante los siguientes milenios se produjeron importantes cambios climáticos y se extinguió la fauna mayor (mastodonte, caballo americano, ciervo de los pantanos). Hacia el 9.000 a.C. en los sitios de Quereo (cerca de Los Vilos), en la cordillera del Valle de Cachapoal, en Los Toldos (patagonia argentina) y en la cueva Fell (cerca de Punta Arenas) aparecieron algunos signos de ritualidad, como pintura rupestre y objetos no utilitarios<sup>31</sup>, que aluden indirectamente al sonido, ya que toda la actividad ritual conocida por la humanidad ha involucrado esa dimensión. No poseemos ninguna evidencia directa de ese sonido, pero contamos con un referente que nos ayuda a darnos una idea del mismo: los grupos fuego-patagónicos, reunidos en las etnias tehuelche, kawéskar, yámana y selk'nam. Sobre todo este último pueblo, que habitó la Isla grande de Tierra del Fuego hasta principios del siglo XX, mantuvo un estilo de vida muy semejante al de aquellos primeros habitantes<sup>32</sup>.

Los cantos selk'nam se movían en parámetros reducidos de tonos y estructuras, pero eran ricos en repeticiones irregulares de fonemas sin sentido, con palabras intercaladas. Habla y música aún no eran dos entidades muy diferentes, como habrá de pasar miles de años después. El aspecto más impresionante del acervo musical selk'nam, y con toda probabilidad también de los proto-mapuches, es su relación con los grandes ciclos rituales, que involucran disfraces, personificaciones, gestos, posturas, coreografías y situaciones que involucraban a toda la comunidad durante largos meses. Este estilo musical arcaico, que prevaleció en toda la zona fuego –patagonia hasta principios del siglo XX, es posible que haya perdurado también durante siglos en algunas zonas de araucanía, como en el Lago Calafquén<sup>33</sup>. Aparte de estos datos específicos, toda la región se comportó como un gran núcleo relictual que conservó el estilo de vida arcaico cuando ya en el norte se habían producido cambios y nuevas estrategias de vida. Se postula incluso que la región habría irradiado tradiciones arcaicas hacia el norte<sup>34</sup>.

La única innovación que se produce en la costa (Isla Mocha, Concepción, Talcahuano) fue la aparición hacia el siglo III a.C. de un estilo de vida que implicaba el uso de

---

<sup>31</sup> Molina 2006: 27, Núñez 1989: 23, 24, 25.

<sup>32</sup> Los sel'knam eran cazadores terrestres, llegaron antes de la glaciación y luego se quedaron aislados, sin contacto con los otros grupos que habitaban el continente. Según las investigaciones de Lomax (1972:12) la música selk'nam es la que mejor caracteriza la música de aquellos primeros tiempos. Los cambios que indudablemente ha sufrido en 10.000 años son menores que el estilo general, que permea toda la región, con rasgos esenciales que han permanecido. Puede haber muchas diferencias entre su música, puramente vocal, y la de los proto-mapuches (quizás con instrumentos musicales), pero el carácter general de su ámbito sonoro debe haber sido semejante.

<sup>33</sup> El sitio Marifilo de Lago Calafquén evidencia una continuidad entre el 7500-3500 a.C. (Adan 2001; Velásquez / Adan 2003: 554).

<sup>34</sup> Llagostera 1989:76.

canoas, lo que les permitió a los habitantes de esa zona una gran movilidad<sup>35</sup>. La canoa representa un importantísimo medio de comunicación donde los ríos son los únicos elementos que cruzan grandes extensiones de una geografía boscosa y compleja. Lo que antes eran barreras, con la navegación se transforma en vía de comunicación.

#### D) PITRÉN (200 - 1200 d.C.)

En los primeros siglos de nuestra era se produjo en la región una transformación cultural. Pequeños grupos familiares cazadores recolectores iniciaron el cultivo de papa y maíz, comenzaron a producir cerámica e iniciaron la domesticación del *chilimeke*<sup>36</sup>. Estos cambios son semejantes a los que ocurrieron más al norte, entre el río Choapa y el Cachapoal, con la cultura Llolleo (200 – 700)<sup>37</sup>. Como el límite lingüístico septentrional de la lengua mapuche es también el Choapa, se habla de Llolleo-Pitrén<sup>38</sup>.



FIG 2  
Indígena tocando un  
"pilo" doble (MHNC:  
30430), posiblemente  
pitrén .

Los datos que poseemos son fragmentarios: el criterio más usado para revisar este período, conocido como Complejo Pitrén, se basa en la comparación de restos de objetos cerámicos, y los juicios comparativos en cerámica son peligrosos por el fuerte conservatismo de sus estilos<sup>39</sup>. Las fechas que se proponen para este complejo fluctúan su inicio entre el 200 y el 600 d.C. y su término entre el 1200 y el 1532 d.C.<sup>40</sup> Este conjunto de circunstancias culturales nos habla de poblaciones con una musicalidad compleja, con situaciones de encuentros rituales en que se producen situaciones sonoras del tipo "polifonía surandina". Sin duda, las tradiciones costeras y los grupos transandinos

<sup>35</sup> Jeria 2000: 1.

<sup>36</sup> Jeria 2000: 3.

<sup>37</sup> Otra fecha propuesta para Llolleo es 300 a.C. - 500 d.C. (Núñez 1989:101). Las diferencias con Llolleo son algunas formas de cerámica, el tembetá, pipas de cerámica o piedra, algunas deformaciones craneales intencionales, prácticas mortuorias más complejas, lugares ceremoniales y aldeas (Falabella/Stehberg 1989: 305 a 309; Núñez 1989:101; Precolombino.cl). Algunos rasgos, como las pipas con forma de doble "T" de piedra y cerámica, cuentas de collar de malaquita y de conchas de moluscos del pacífico y tembetá de piedra, los presentan también las poblaciones trasandinas de Neuquén a fines del primer milenio (Aldunate 1989: 335, 338.; 346; Adán 1999, cit. Hernández 2003: 17; Jeria 2000: 2).

<sup>38</sup> Aldunate 1989: 339.

<sup>39</sup> Aldunate 1989: 329.

<sup>40</sup> Las fechas propuestas son: 200 - 1200 d.C. (Adán 1999, cit. Hernández 2003: 17); 300 d.C.- 1.000 d.C. (www.museoaustral.cl); 400 - 1200 d.C. (Jeria 2000: 2; 600 – 1550, Aldunate 1989: 346); 600 – 1532 d.C. (Precolombino.cl); 400 - 1.100 (Quiroz / Sánchez 2003: 369).



ocasionalmente pueden haber interactuado sus diferentes idiomas sonoros, así como otros grupos culturales contemporáneos de más al norte, como Bato.



FIG 3

*Cerámico pitruén representando a un músico tocando un instrumento, probablemente una "tutuca" (MNHN 30770)*

Los pitruenes fueron los primeros en usar cerámica en la región, alcanzando una gran experiencia que muestran en una extraordinaria factura, constituyendo una tradición que perduró hasta la conquista hispana. Aprendieron a plasmar su entorno: vegetales (calabazas, improntas de hojas), figuras antropomorfas y zoomorfas modeladas en estilizadas botellas globulares, jarros y vasijas asimétricas *ketru metawe* ("jarro pato"), relacionadas con la mujer casada y aún en uso. El único referente musical indiscutiblemente adscrito a esta cultura es, justamente, un cerámico. Se trata

de un jarro que representa un personaje tocando una flauta<sup>41</sup>. Este no es un dato menor: es la única representación musical que conozco en toda la araucanía, desde tiempos precolombinos hasta ahora, y es una de las dos que conozco para todo Los Andes Sur<sup>42</sup>. Fue encontrado en una de las áreas con mayores investigaciones, el Lago Calafquén. Esta representación me permite inferir la existencia de la flauta "tutuca" de huesos de animales, asociados quizás a la caza, en este período.

Existe una cierta cantidad de flautas de piedra que pueden estilísticamente adscribirse a esta época, por comparación con la cerámica Pitruén. Algunas flautas de piedra presentan formas redondeadas, simples, que evitan el adorno, que son los rasgos morfológicos característicos de la cerámica Pitruén. Son pequeñas flautas de piedra con formas redondeadas, oblongas o de formas caprichosas, pero siempre de aspecto compacto, que evitan los ángulos. Por lo general no poseen asa o tienen un asa basal<sup>43</sup>. Se caracterizan por su sonido muy agudo, de timbre y altura no preciso (no están construidas para dar notas exactas ni timbres puros) y capaces de alcanzar una gran intensidad sonora. El trabajo de piedra alcanza en ocasiones una gran maestría, y a su vez se relaciona con las numerosas clavas "cefalomorfas" y hachas "petalomorfas"

<sup>41</sup> Ver capítulo correspondiente para una discusión acerca de la identificación del instrumento.

<sup>42</sup> La otra es un cerámico diaguita representando un "kenista": más al norte, en la región de San Pedro de Atacama encontramos mayor variedad, con las figuras talladas en madera que conocemos como el "tema del antarrista" y el del "sacrificador - músico", y solo dos representaciones en el arte rupestre: una trompeta (Quebrada de Aroma, Arica) y una maraca (Guatacondo).

<sup>43</sup> Para una descripción del asa, ver Cáp. III, "Flautas de piedra".

atribuidas a este período<sup>44</sup>. Llamaré “estilo pitrén” al de estas flautas, teniendo claro que, si bien su origen y desarrollo puede haber ocurrido durante el período Pitrén, las podemos encontrar en períodos siguientes, hasta el siglo XX.

Todas las flautas de este estilo son diferentes entre sí, tanto en su forma como en sus características organológicas, lo que significa una intención sonora diferenciada, única para cada ejecutante. Si retomamos la hipótesis de la gran actividad ritual operada en esa época, debemos suponer que estas flautas interactuaban entre sí, no de una manera coordinada al modo de un gran coro, sino de forma espontánea, libre, generando un tipo de lenguaje musical que concuerda con el concepto de “polifonía surandina” local que perdura hasta hoy (ver Cap. II “Música”).



FIG 4  
Flauta de piedra (“piloilo”  
de 5 tubos) estilo “Pitrén”  
(CKM 135)

Al mismo tiempo, esta riqueza instrumental de las flautas me obliga a pensar en su complemento sonoro. En efecto, cada cultura posee lo que podemos denominar un “complejo instrumental” en que distintos tipos de instrumentos se complementan en las funciones sonoras y de significación. Es posible suponer que las flautas, con sus silbidos agudos, formaban un sistema completo y equilibrado, junto a membranófonos y su ritmo (*kultrun* y *kakekultrun*), las trompetas con sus señales (*trutruka* travesa) y los sonajeros con su riqueza tímbrica (*wada*). Este “conjunto instrumental” no se conoce, pero se puede inferir. Se supone que el pueblo pitrén tuvo una desarrollada artesanía en madera, complementaria a la de piedra, pero los tambores, trompetas y sonajeros en madera, caña y calabaza han desaparecido producto de su biodegradación. El *kultrun*, un timbal de madera, parece tener una gran antigüedad en la zona. Su enorme importancia mágico-religiosa de gran persistencia en el tiempo, unido a la inexistencia de ejemplares semejantes en otras áreas de América, pueden avalar esta hipótesis. Su forma y tipo de atadura parece corresponder a un origen local muy antiguo. Los precursores del *kultrun* fueron probablemente de madera (y quizás de calabaza), con cuero de guanaco o de perro, y ataduras de pelo de mujer o fibra vegetal<sup>45</sup>. Los sistemas de ataduras del resto de los tímboles precolombinos difieren de los del *kultrun*. El tambor tubular cilíndrico, confeccionado con un tronco ahuecado con dos membranas y atadura en “V” simple, sin aro, tiene muchos antecedentes precolombinos en el área centro, sur y meridional andina. La existencia de la trompeta travesa entre grupos indígenas de la araucanía y

<sup>44</sup> Jeria 2000: 3; Aldunate 1989: 338.

<sup>45</sup> El detalle de estos materiales se encuentra en el Cap. “Kultrun”.

el Chaco, unida a los rasgos arcaicos que presenta, permite postular su antigüedad. La maraca de calabaza tiene una larga data en toda América.

Un “conjunto instrumental” similar se ha conservado en la región árida del norte, pero no es sincrónico: corresponde a sociedades que poseían un estilo de vida comparable al Pitrén, que existieron en las áreas centro sur y meridional andina antes del 2.500 a.C. Hallamos flautas de hueso<sup>46</sup>, sonajeros corporales de diversos materiales<sup>47</sup> con sonidos difusos e imprecisos de timbre complejo y quizá también la maraca de calabaza<sup>48</sup> con su ritmo múltiple y variado. Al parecer el conservadurismo de la araucanía preservó las flautas de sonido agudo e inestable, penetrante, rasgo que en el norte se fue perdiendo, junto a sonajeros y probablemente a los precursores del *kultrun* y la *trutruka*. Es posible que estas agregaciones instrumentales conformaran el mismo estilo de “polifonía surandina” presente hasta el día de hoy en la región, guiados por el chamán (que más tarde se conoció como *machi*) con la “maraka”, al igual que lo ocurre en el resto del continente, o bien con el “kultrun”, de mas potencia y presencia sonora, tal como ocurre hasta hoy con el *machi* y como ocurre en el resto de Los Andes con la dirección de los bailes rituales. Posiblemente el término *tutuca* sirvió para designar a todos los instrumentos mencionados<sup>49</sup>.



FIG 5  
Indígena del período  
Vergel tocando un  
píloilo (recreación)

#### E) EL VERGEL (1000 d.C.)

Hacia el año 1000<sup>50</sup>, en el valle central entre el Itata y Toltén se produjeron innovaciones en el estilo cerámico, en los enterramientos en cistas de piedra y *huampos* que marcaron otro complejo cultural, denominado El Vergel. Vivían en núcleos familiares cercanos a ríos, con el *chilimeke* consolidado como ganado. Su cerámica es similar a la Pitrén, pero decorada con rojo y negro sobre blanco. Hay evidencia de piedras horadadas, pipas, aros de plata, oro y cobre y esculturas líticas

<sup>46</sup> Probablemente chinchorro (5.000-2.000 a.C.), arica y quiani (2.000 – 1.000 a.C.), de Arica.

<sup>47</sup> Hacia el 2400 a.C. en Morrillos (San Juan, Argentina), encontramos un hermoso sonajero- muñequera hecho de conchas, huesos y puntas de flechas que reflejan las actividades de caza de su comunidad (Gambier 1985:96).

<sup>48</sup> En San Pedro y Arica. Se han conservado varios ejemplares de distintas épocas prehispánicas.

<sup>49</sup> Una discusión de la terminología se encuentra en el Cap. III “Introducción”.

<sup>50</sup> Jeria (2000: 4); Aldunate (1989: 338) proponen las fechas 1100 – 1300 d.C., mientras Quiroz / Sánchez (2003: 369) proponen las fechas 1.100 - 1.500, y Sánchez (2003: 340) da 1000 - 15000.

antropomorfas<sup>51</sup>. Este cambio se produjo como consecuencia de otro más amplio, que ocurrió en Chile central hacia el 900 d.C, con la irrupción de la cultura Aconcagua como resultado, a su vez, de nuevas influencias culturales del noroeste argentino o del altiplano de Bolivia. Pero a diferencia de Chile central, donde los rasgos culturales Llolleo se perdieron por completo con la cultura Aconcagua, en el sur muchos elementos Pitrén se mantuvieron hasta la época colonial y aún hasta hoy, mientras en el sector cordillerano oriental y otras zonas de la araucanía la influencia El Vergel no penetró<sup>52</sup>.

Lo mas probable es que en este período ya esté establecido el “complejo instrumental” que conocemos en los períodos históricos, que comprende las *pifilkas* y otras flautas de piedra (y de madera tal vez), el *kultrun* y la *wada* de *machi* y la *trutruka* y sus variantes (*ñolkín*, *korneta*).

Dentro de las flautas de piedra es posible reconocer un rasgo propio de El Vergel en algunas flautas que presentan dibujos donde se utiliza el mismo estilo usado para decorar la cerámica. Se trata principalmente de “piloilos” con asa basal, de formas redondeadas o tendiendo al rectángulo de ángulos redondeados, pero mas estilizadas y planas que las del período anterior. Por lo general, poseen el tubo cilíndrico más que cónico, y su sonido es más grave que el sonido Pitrén. Además, incluye un grupo organológico muy circunscrito que denomino “pivulka antropomorfa”. Este tipo de instrumento no se encuentra fuera del área mapuche. Este hecho, unido a la originalidad de su diseño, hace pensar en un origen local circunscrito a este período.

FIG 6

Flautas de piedra estilo “Vergel”, con decoración incisa en zig zag.



A) “pivulka antropomorfa” (MDB 67 19)



B) “piloilo” con asa basal y 4 tubos (CKM 134)

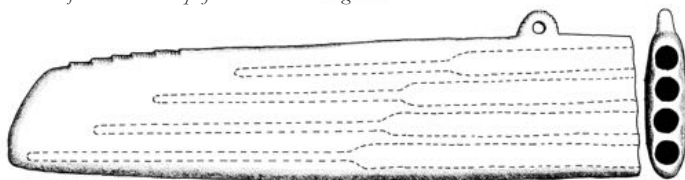
<sup>51</sup> Jeria 2000: 4, Aldunate 2003: 334, 341.

<sup>52</sup> Durán/ Planella 1989: 326; Aldunate 1989: 339: 346.

También a esta fase corresponde la aparición de un nuevo tipo de sonido, el llamado “sonido rajado”, que es producido por un tipo especial de “tubo complejo” en dos nuevos tipos de instrumentos, la “pifilka” y la “antara”. Ambos son resultado de una influencia de los picunche o aconcagua<sup>53</sup>. En efecto las hermosas “pifilcas” y “antaras” aconcagua revelan una refinadísima cultura musical cuya historia la podemos rastrear remontándonos al periodo Tiwanaku en la región de San Pedro de Atacama, el Noroeste argentino y el altiplano Boliviano, donde aparece asociada al consumo de polvos psicoactivos de *vilca*, a la transformación ritual del chamán en felino y al sacrificio de decapitación ritual<sup>54</sup>. Todo indica que esta ritualidad fue trasladándose hacia el sur, junto con los instrumentos y su sonido, adaptándose a cada una de las situaciones culturales existentes, hasta alcanzar un clímax, en términos sonoros, organológicos y orquestales, en la región Aconcagua<sup>55</sup>, donde conserva hasta hoy esas características

FIG 7

*Flautas de piedra con influencia del Complejo Cultural Aconcagua.*



A) “Antara” de piedra, de cuatro tubos complejos. Sus características revelan que es de confección Aconcagua, no local. Según el inventario del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, fue ingresada en 1883 como donación, y no queda claro si fue encontrada en Collipulli. En todo caso este es en el este modelo Aconcagua que se basarán todas las “antaras” de la región de araucanía. (MNHN 3516)



B) “Pifilka” de piedra encontrada en Vichuquén. Corresponde a un típico instrumento aconcagua, sin influencia de la tradición de araucanía. Este es el modelo que influenciaría la creación de todas las “pifilcas” de la región araucana. (MNHN 3806)

<sup>53</sup> la arqueología conoce como Complejo Cultural Aconcagua lo que los cronistas denominaron “picon” (Bibar 1558; Oviedo y Valdés 1557; Mario de Lobera 1580); “promaucaes” (Pedro de Valdivia 1545; Góngora Marmolejo 1575; Ovalle 1646; Gerónimo de Quiroga 1690, nombre que desaparece hacia XVIII) y “picunches” (aparece en 1775 en el mapa de Cruz Cano y Olmedilla y posteriores).

<sup>54</sup> Pérez de Arce 2004

<sup>55</sup> Esta región corresponde con la integración de señoríos que ocurre entre el Río Petorca (La Ligua) y Cachapoal (Rancagua) (Durán/ Planella 1989: 314)

sobresalientes. Una de estas flautas producidas por la cultura Aconcagua fue encontrado en Collipulli, según los archivos del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago <sup>56</sup>

El arte rupestre Aconcagua representa personajes con máscaras, tocados y atavíos, y sus tumbas son complejas, con indicios de sacrificio de camélidos<sup>57</sup>. Todo esto nos habla de una sociedad con un nivel de sofisticación que supone una cultura musical altamente desarrollada. Su asentamiento en caseríos relacionados entre sí por lazos de parentesco permite postular un sistema de fiestas rituales muy semejantes a los actuales “bailes chinos”, cofradías de pescadores y campesinos que siguen usando el mismo tipo de *pifilka* de sonido rajado<sup>58</sup>. La influencia musical de esta ritualidad en el área mapuche la reconocemos en la *pifilka* cuyo sonido rajado marca con intensidad el paisaje sonoro ritual y apoya directamente la obtención del trance del *machi*.

Cuando esta tradición ingresó a la araucanía se encontró con la preexistente, dotada de un arsenal de flautas de sonido agudo, fuerte, todas distintas, autónomas e independientes. El esquema orquestal de la región Aconcagua, muy estructurado en conjuntos de flautas, no tuvo resonancia en la araucanía, donde siguió imperando el criterio de independencia de voces, que mezclaba instrumentos distintos. Pero la *pifilka* ingresó manteniendo su sistema pareado, reducido a solo uno o dos pares, los que actuaron como un instrumento colectivo entre los demás instrumentos individuales, integrados todos en el gran conjunto cambiante, heterogéneo y cacofónico<sup>59</sup>. La irrupción de la *pifilka* y la *antara* y el concepto de “armonía surandina” con sus masas tímbricas de tremendas potencialidades para lograr estados especiales de conciencia, debe haber influido poderosamente en la capacidad de expresión musical y de definición de la identidad sonora grupal de la sociedad El Vergel. La efectividad del sistema de “armonía surandina” frente a las necesidades sociales, estéticas y religiosas de los pueblos de Los Andes sur explica su enorme difusión y desarrollo. La intensidad y potencia emocional que generaba esta música en el pasado es imposible de imaginar para nosotros; la cultura estaba más cohesionada en torno a sus valores (incluyendo los valores sonoros) y además se recortaba limpiamente contra el profundo y enorme silencio del entorno. De este modo, hasta el día de hoy podemos ver en la *pifilka* mapuche este rasgo de origen picunche, que conserva su uso y función,

---

<sup>56</sup> Este dato ofrece algunas dudas: en el inventario del MNHN, bajo en N° 3516, aparece que fue entregado por Enrique Dillinguer en 1882, pero el 26 IV de 1925 sale que “no aparece sino el facsímil, el original existe” y Collipulli como referencia de origen (del hallazgo? del antiguo propietario?)

<sup>57</sup> Durán/ Planella 1989: 314 a 325.

<sup>58</sup> Una descripción de esta ritualidad musical en el Cap. III.

<sup>59</sup> Cacofónico = muchas voces independientes, sin coordinación tonal, armónica o rítmica.

estrechamente ligado a la obtención de estados de conciencia, que se destaca en el conjunto de rasgos más arcaicos.

Durante este período probablemente se produjo la introducción de una serie de flautas provenientes del norte cuyos nombres se basan en el término *pinkullu*, nombre aymara dado a las flautas de caña: el *pinkullu* (probablemente una flauta de caña) el *piwikawe* (prob. una flauta de piedra) y el *piwillwe* (prob. una flauta globular). La flauta de pan de piedra modificó su nombre *tutuka*, adquiriendo el prefijo *pi-* y la terminación *-we* de las otras flautas, transformándose en *Pi-tuka-we*. Los otros instrumentos, el tambor, el timbal, la flauta de hueso y la trompeta de caña continuaron bajo la denominación *tutuca*. Tal vez la trompeta adquirió su embocadura terminal. Probablemente también existieron los idiófonos *wada*, *chunan*, *waiki*, *palituwe*, *kada kada*, las trompetas *kunkul* y *ñolkin* y el cordófono *kunkulcawe*. La tecnología de la construcción de instrumentos de piedra, originada en la zona, se extendió a su vez hacia el norte, donde decrece en intensidad hasta Bolivia.

Mientras ocurrieron estos cambios, hubo sectores de la sociedad que permanecieron apegados al estilo Pitrén.

#### F) PROTOMAPUCHES (1.300 d.C).

Hacia el 1.300 d.C. nos encontramos con una sociedad que antecedió directamente a los mapuches históricos<sup>60</sup>. La población, estimada en 500.000 habitantes<sup>61</sup>, poblaba densamente la Cordillera de Nahuelbuta y se extendía hasta el río Itata y el río Cruces. Cultivaban diversos vegetales y se dedicaban a la caza y la pesca<sup>62</sup>. Tenían pocos animales domésticos: aparte del escaso *chiliveke*<sup>63</sup>, un bien de prestigio y objeto de intercambio ritual, criaban perros de la raza *thregua*<sup>64</sup> y *káitro*<sup>65</sup> y gallinas de huevos azules en tres variedades; *trintre*, *collonca* y *francolina*, descendientes de *gallus inauris*<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> La tesis de Ricardo Latcham, que pasó a los libros escolares de historia gracias a Antonio Encina, postula que los mapuches provenían de la pampa y de la zona guaraní, pero ha quedado descartada totalmente por los conocimientos posteriores (Bengoa 1998: 12, 13).

<sup>61</sup> Bengoa 1998.

<sup>62</sup> Jeria 2000: 5. La caza mayor se reducía al pudú, al guanaco y al huemul. El zorro, el puma y el gato montés no fueron animales de caza, salvo en casos de absoluta necesidad (Ancan 2002: 127, 131, 133).

<sup>63</sup> Probable especie de guanaco silvestre en proceso de domesticación hacia la llama. Ver una discusión acerca de este tema en Lenz 1986-87, Benavente 1985.

<sup>64</sup> Febres 1764: 175. Latcham opina que *thregua* es el perro de caza que provendría de la domesticación del zorro *culpeu*, y tendría la forma policial que se conoce aún en los campos (cit. Bengoa 1998: 21).

<sup>65</sup> Pequeño perro lanudo con los ojos tapados por el pelo (*munutrú* o *munitetregua*) (Latcham cit. Bengoa 1998: 21), que luego daría nombre despectivo al perro que “no es de raza”.

<sup>66</sup> Núñez 1989:101.

El grupo principal mapuche eran los habitantes de la llanura central, uno de los paisajes más fértiles y hermosos del planeta, los *lelfunmapu* (*lelfun* = llanura<sup>67</sup>). Su sistema social incluyó procedimientos de alianzas y equilibrios mediante grandes rituales colectivos, como en el *guillatun*. Probablemente la sonoridad general de estos rituales era semejante a la actual, con masas instrumentales de *kultrun*, *trutruka*, *ñolkin*, *kull kull* y *pifilka* pero con más cantidad y variedad de flautas, formando en ocasiones cacofonías extensas, continuamente cambiantes, regidas en su forma general por el toque del *kultrun* del *machi*<sup>68</sup>.

Alrededor de los *lelfunmapu* vivían las cuatro familias históricas: los williche (gente del sur); lafkenche (gente del mar), ubicados al Oeste; pewenche (gente del piñón), ubicados al Este y pikunche (gente del norte). Los williche<sup>69</sup> habitaban al sur, desde el río Toltén hasta el Golfo de Reloncaví, y al sur de la actual provincia de Neuquén<sup>70</sup>, región de altas precipitaciones, bosque siempreverde, oscuro, húmedo, denso e impenetrable, poco apto para la ocupación humana. Tenían contacto con los chonos y grupos de las islas de más al sur. Sus diferencias regionales, que describe Hernández (2003) tienen que haber sido más acentuadas en esos tiempos. Los lafkenche habitaban el lafken mapu (*lafken* = mar), cordillera de la costa y litoral, integrando a su estilo de vida la caza del lobo marino, la pesca y recolección de algas<sup>71</sup>. Poseían botes con los que incursionaban en las Islas Santa María, Mocha y recorrían el litoral<sup>72</sup>.

Los pewenches habitaban la cordillera entre Chillán y Lonquimay<sup>73</sup>. Hablaban otro idioma y tenían una cultura con probable pervivencia Pitren adaptada al sistema ecológico del *Pehuén* (*Araucaria*)<sup>74</sup>. Mas allá estaba el inapiremapu (*ina-pire* = colindante con la nieve)<sup>75</sup>, el piremapu (*pire*= nieve)<sup>76</sup>, la tierra de los pasos, luego el puel mapu o

---

<sup>67</sup> Alvarado1988: 185.

<sup>68</sup> A lo largo del libro me voy a referir al *machi* como nombre genérico, en masculino; en la actualidad en su mayoría se trata de mujeres *machi*, pero en el pasado se dio a la inversa, en que la mayoría de los *machi* eran hombres. Para una discusión de este tema ver los trabajos de Bacigalupo, especialmente 2001.

<sup>69</sup> *builliche* Erize 1960.

<sup>70</sup> Respecto de los williche argentinos, Erize (1960) menciona dos ramas distintas: los *picibuilliches*, de baja estatura (*picibi* chico) y los *vutabuilliche* de estatura elevada (*vücha*, *vüta* grande), los cuales no eran mapuches, pertenecían a una rama *cheutilche* y hablaban su propio idioma patagónico. (cit Alvarado1988: 186).

<sup>71</sup> Aldunate 1989: 330 a 334. Lafquenmapu: *lafin* = ser plano, extendido, *que* = partícula afirmativa (= planicie, mar, lago), *mapu* = tierra, región (Alvarado1988: 188).

<sup>72</sup> Bengoa 1998: 20.

<sup>73</sup> Erize 1960 indica que su dispersión, según el mapa del Padre Gardiel (1745) comprendida entre el río grande Mendoza (*Vuta Coru Leunu*) y la ribera norte del lago Nahuel Huapi. Incluye como parcialidades pehuenches a los picunches del norte y los williches del sur y a los chiquillanes que poblaban las faldas de los Andes mendocinos (cit. Alvarado1988: 192).

<sup>74</sup> Aldunate 1989: 347.

<sup>75</sup> Alvarado1988: 185.

<sup>76</sup> Alvarado1988: 185.



waithif mapu, las pampas, habitadas por otros pueblos nómades; los puelches<sup>77</sup>, al sur los háuniken (tehuelches<sup>78</sup> o patagones), al nordeste los aucas o ranqueles, al sudeste los gununa kune y mas allá, a orillas del Atlántico, los pampas allentiac y pampas millcayaco, todos casi sin instrumentos musicales, con un estilo arcaico mas próximo al de los fueguinos.

Hacia el norte, entre los valles del Maipo y del Cachapoal, habitaban los promaucaes, que conservaban rasgos culturales arcaicos<sup>79</sup> y hacia la cordillera los huarpe<sup>80</sup>. Los pikunches no eran muy numerosos, habitaban los valles del Mapocho y Aconcagua, y hablaban la misma lengua que los mapuches<sup>81</sup>. Su música, tal como la describí en el capítulo anterior, había alcanzado un gran desarrollo y probablemente a través del recurso de las grandes fiestas rituales, impresionaba por su competencia sonora de gran intensidad, amplitud y continuidad, factores que las “antaras” y “pifilkas” aportaron a la zona de Araucanía.

Durante el siglo XV se dejó sentir una continua influencia del lejano imperio Inka de Los Andes centrales, la cual creció y terminó por imponerse a través de las armas a fines de ese siglo hasta la región del Maipo, donde se enfrentaron a los fieros pueblos promaucaes, que los rechazaron. No hay rasgos musicales detectables de influencia Inka en la región<sup>82</sup>.

En resumen, la zona de la Araucanía se presenta como un gran bolsón donde se conservaron rasgos arcaicos Pitrén, levemente influenciados por la corriente andina que se extendió hacia el norte, y a su vez está superpuesta a otra zona de rasgos más arcaicos, y sin instrumentos musicales (la zona fuego-patagonia), que se extendió más al sur y al oriente.

---

<sup>77</sup> Los puelches denominaban *ngulluche* “gente del oeste” a los mapuches de Chile (Erize 1960 cit. Alvarado 1988: 191).

<sup>78</sup> Erize (1960) opina que es *cheuñuche* (lit. “gente brava”, “gente esquiva”) y no *tehuelche* el nombre con el que deben designarse, basándose en la forma cómo pronuncian CH en vez de T.

<sup>79</sup> Sánchez / Pavlovic 2003: 475.

<sup>80</sup> Vignati 1982: s/n.

<sup>81</sup> Según Sánchez / Pavlovic (2003: 475) en el curso sur del Aconcagua coexisten varios grupos locales, quedando la denominada Cultura Aconcagua circunscrita mayoritariamente a la cuenca del Maipo-Mapocho.

<sup>82</sup> Una variante del estilo cerámico denominada Valdivia caracterizada por una decoración pintada bícroma rojo sobre blanco aparece hacia 1.400 d.C. y perduró hasta 1.900. Quiroz / Sánchez 2003: 370 ubican el estilo Valdivia como colonial y republicano temprano, s. XVII – XIX. Junto a ella perduraron los estilos anteriores El Vergel y Pitrén, repartidos diferentemente en la región y en el tiempo (Aldunate 1989: 341).

## G) LA LLEGADA DEL ESPAÑOL (1535)

En 1535 salió la expedición de Diego de Almagro hacia el sur, llegando hasta la región del Maule. Este primer encuentro entre los grupos locales y los invasores europeos, no tuvo mayores consecuencias, ya que los españoles se retiraron al norte. Once años más tarde se produjo el segundo encuentro, esta vez con Pedro de Valdivia, en donde la situación fue distinta: vinieron a quedarse, eliminando si era necesario a quien se opusiera. El español era un triunfador sobre los moros de su país, lo cual lo convirtió en un vehículo de la guerra santa, que intentaba imponer una voluntad divina a través de las armas.

El choque fue violento: en 1550 Valdivia, con 200 jinetes, fundó Tucapel, Purén, Angol, Imperial, Villarrica, Valdivia y Osorno y de inmediato comenzó el sistema de esclavizaje y trabajos forzados en las minas y encomiendas. Luego de un primer momento de estupor ante el caballo y el arcabuz, se inició la rebelión, primero con los pikunches que destruyeron Santiago y luego los mapuches que mataron a Pedro de Valdivia (1553), derrotaron al gobernador Oñez de Loyola y destruyeron todas las ciudades españolas al sur del Bío-Bío (1598). A partir de entonces y hasta el día de hoy, el destino de este pueblo tomó el giro de la guerra permanente provocada por la cultura occidental (primero expresada en el español y luego por el chileno). A raíz de la guerra se produjo una cohesión que impone la defensa, y surgió la cultura mapuche propiamente tal, que integra rasgos pitrén y vergel con etnias transcordilleranas e influencias hispanas<sup>83</sup>.

Los años siguientes fueron de una ferocidad sin límites. Aparte de la guerra, que produjo pérdidas permanentes entre mapuches y españoles, se añaden los estragos de las pestes traídas sin proponérselo por los españoles: entre 1554 y 1557 el *chavalongo* (tifus), mató un tercio de la población mapuche (aproximadamente 300.000 personas), en 1563 la viruela mató a un quinto de la población restante (ap. 100.000 personas), y la sífilis hizo estragos entre 1570 y 1580, sobre todo entre los pikunches, que tenían más contacto con los españoles<sup>84</sup>. A pesar de esta pérdida enorme, se estableció un equilibrio gracias a la enérgica acción mapuche la cual logró frenar la conquista española, impidiéndole el recurso del oro sureño, y obligándolo a mantener, con fondos del Rey de España, el mayor ejército profesional del continente. Además, muchos indígenas del norte se refugiaron en la araucanía, con el consiguiente despoblamiento del valle central, todo lo cual debilitó la posición española.

---

<sup>83</sup> Aldunate 1989: 346.

<sup>84</sup> El gobernador Oñez de Loyola en una carta a Felipe II el 1 de Enero de 1598: (la costumbre de capturar indios para esclavos es tan extendida)... se ve en este reino multitud de indios cojos, mancos, sin manos o con una sola, ciegos, desnarizados o desorejados...” (San Martín 1999: 121).

Durante este breve período, los mapuches adoptaron tres animales nuevos: el caballo, la oveja y el vacuno, que se multiplicaron muchísimo, en un ambiente casi desprovisto de animales domésticos. La cerámica se hizo más grande, con nuevos modelos (taza y plato) y con incrustación de loza europea, todo lo cual nos habla de un proceso acelerado de cambios<sup>85</sup>. Como en todo el continente americano, la historia de este pueblo sufrió un cambio drástico y violento con la llegada del europeo. No sólo cambió su cultura, sino nuestra percepción de ella, a raíz de la incorporación de la escritura. La llegada del europeo inauguró el testimonio escrito, y con ello, una guerra en dos dimensiones: una cruenta y feroz, con muertos y heridos, y otra guerra permanente del silenciamiento y la negación. Los temas musicales no existían: nadie estaba preocupado de describir sistemas estéticos de sonido cuando estaba en juego la supervivencia de la población. Los primeros relatos escritos por los cronistas españoles reflejan en gran medida la mentalidad del español imbuido en su papel heroico protegido por Dios<sup>86</sup>. Eran hombres de armas, con un claro sentido de superioridad frente al mapuche, y todos sus relatos giran en torno a temas militares y de conquista, desde la alabanza de las dotes guerreras del enemigo hasta el desprecio por su cultura. Muchos, como Pedro de Valdivia, no hacen ninguna mención a la música, ni española, ni indígena.

Los españoles traían consigo sus instrumentos de guerra, como el tambor de dos membranas con bordona<sup>87</sup> tocado con dos baquetas, el flautín y tambor tocado por una persona<sup>88</sup> y la trompeta metálica. También introdujeron el caballo, al que le colgaban sonajeros, e introdujeron el sonido aterrador de los arcabuces. Los instrumentos del culto católico eran la flauta dulce en la escala diatónica, la chirimía (una especie de oboe) y el órgano, junto a la escritura en partituras y la música de coro<sup>89</sup>. Las cuerdas (guitarra y arpa) eran usadas en las reuniones sociales. Nada de esto influyó

---

<sup>85</sup> Aldunate 1989: 343.

<sup>86</sup> El tema es más complejo: a América se venía a buscar fama, honores y riqueza. A Chile, llegaron mayoritariamente hijos segundones de familias venidas a menos. El hijo primogénito conservaba el nombre del padre; cuidaba la riqueza, la casa familiar, los escudos y el honor del linaje. El hijo segundón traía más frustraciones que recuerdos. Intentaron en forma obsesiva tratar de ser nobles con cartas al rey y juicios interminables (Bengoa 1996: 82).

<sup>87</sup> Se llama bordona a un cordel, generalmente con elementos metálicos, que esta tensado bajo el parche que no se percute, el cual añade un sonido especial a la membrana. Actualmente se hace de metal.

<sup>88</sup> Hay un solo ejemplo prehispánico (Ica; 900–1500) de flauta de pan y tambor tocado por un ejecutante (d'Harcourt 1958: 213–215; Jiménez Borja 1950/51; Moos 2000: 312; Hickmann 1990, 376). Los instrumentos hispánicos que ingresaron a los Andes son descritos por Poma de Ayala [1583-1615] 1980.

<sup>89</sup> La enseñanza de la religión católica a través de utilización de música fue una práctica común en todo el continente. Los nobles incas tenían a sus hijos en colegios católicos, donde aprendían música europea, con la específica misión de que olvidaran sus antiguos cantos y cultos (Moos 2000: 312).

en el mapuche, excepto la trompeta militar metálica, que fue usada por los guerreros mapuches en sus batallas, como trofeo de guerra, a partir de 1556<sup>90</sup>.

Gerónimo de Vivar en 1558 fue el primer cronista español. Su relato tiene el gran interés de estar escrito con la mirada del etnógrafo, en el sentido de que intentó describir las particularidades de otra cultura, otros paisajes, otros estilos de vida. En lo musical propiamente tal aporta poco: penas menciona una corneta<sup>91</sup>, pero nos entrega un cuadro pormenorizado de lo que encontró en este primer contacto con la población aborígen. De los pueblos que habitaban entre los ríos Itata y Cautín sólo menciona con detalle los atuendos de guerra: las elaboradas armaduras, los cascos de cuero y sus armas. Menciona también a los habitantes de la isla Anquecuy, muy adornados, diferentes al resto de los mapuches. Al referirse a los pikunche del valle del Mapocho bajo el gobierno dual de los caciques Tanjalongo y Michimalongo, describe un ritual con música: es el único registro de este tipo: los pikunches desaparecieron tempranamente durante la Conquista y la Colonia<sup>92</sup>.

Los otros cronistas de ese siglo, Alonso de Ercilla, Góngora, Lobera y Oña se dedicaron no a una mirada etnográfica, sino literaria, basada en el concepto de la epopeya guerrera, donde mencionan solo instrumentos bélicos utilizando términos españoles. Cuando aparecen los “bárbaros instrumentos” de los mapuches son homologados a sus semejantes españoles, es decir, se trata de descripciones de sus instrumentos españoles, tal como los veían reflejados en el indígena. Se inauguró así un fenómeno que podemos llamar el “indio invisible”, cuyas repercusiones llegan fuertemente hasta nuestros días; la cultura indígena y sus manifestaciones no son dignas de ser descritas, y en caso de serlo, es para reflejar lo propio español, ya sea como homologable (el heroísmo, por ejemplo) como para destacar la inferioridad del bárbaro. Este fenómeno será, respecto del mundo sonoro, una postura radical en los siglos siguientes.

La influencia de los conquistadores sobre el pueblo mapuche en el aspecto musical se reduce a la introducción del clarín de guerra español<sup>93</sup>, el primero de los cuales la

---

<sup>90</sup> Góngora [1575] 1960: 120, 121, 163. Ver detalles en Cap. III, “trompeta metálica”.

<sup>91</sup> “Comenzaron a tañer sus cornetas, porque otros instrumentos no usan. Con estas cornetas se entienden...” Menciona también un “atambor” así como una “flecha silbadora” más al norte, en el valle del Mapocho.

<sup>92</sup> Ver Cap. II “El ritual social”.

<sup>93</sup> El clarín fue obtenido como trofeo de guerra. Góngora menciona el uso por parte de Lautaro en 1556, de una “trompeta que traía de las que en la guerra había ganado” y, en 1562, nombra a un grupo de indígenas que “atronaba la comarca tocando grande número de cornetas y una trompeta que habían ganado a los cristianos” (Góngora [1575] 1960: 120, 121, 163).

leyenda lo asocia a Lautaro (*lefraru* = trazo veloz<sup>94</sup>) que se usó junto a las *trutrukas* de tamaño pequeño. Eran aptos para las maniobras y el rápido desplazamiento propio de la táctica guerrera mapuche (la larga y pesada trompeta grande, en cambio, sólo puede ser ejecutada sin moverla de su sitio). El otro instrumento introducido fue el cascabel metálico que el español usaba como objeto de intercambio<sup>95</sup>, el que tal vez reemplazó al *chunan* (caracoles sonajeros). La influencia española es claramente identificable debido a sus rasgos distintivos con respecto a lo mapuche. Poco después, el *kullkull* (trompeta) de cuerno desplazó al de hojas enrolladas. La trompeta confeccionada con cuerno vacuno, se originó luego de la llegada de estos animales a la zona. Ya a principios del S. XVII, los mapuches tenían ganado<sup>96</sup>. Las campanas, introducidas tempranamente por los españoles, no fueron incorporadas a la organología mapuche<sup>97</sup>.

No solo los españoles intervinieron en la cultura musical mapuche. También se produjo la influencia de otros grupos indígenas andinos. Los españoles llevaban, en calidad de esclavos, a cientos de indígenas provenientes en su mayoría del Imperio Incásico (Norte de Chile, Noroeste Argentino, Bolivia y Perú<sup>98</sup>). En ocasiones, estos indígenas desertaban de tal servidumbre, yéndose a vivir entre los mapuches. Es difícil definir su incorporación a esta cultura: muchas de las influencias andinas observadas pueden provenir de este contacto. Se trata sin duda, de aquellos elementos culturales que no atentan contra ese carácter “arcaico” que hemos mencionado.

En resumen, las influencias europeas son mínimas. Hay que recordar que el choque entre la cultura mapuche y la española fue parte del enfrentamiento más intenso, violento y asimétrico que ha existido en la historia humana. Su violencia fue tal que logró que un grupo realmente pequeño de españoles sometiera a todo un continente. Ante esta realidad, los mapuches resaltan como el único grupo indígena que logró enfrentar el avance español hasta el punto de hacerse reconocer como un dominio independiente por España. Esta firmeza no fue solo guerrera, como se ha insistido hasta el cansancio. Fue también cultural. Hubo una resistencia profunda, inteligente,

---

<sup>94</sup> Aillapán 2001: 12.

<sup>95</sup> A mediados del S. XVI eran utilizados por los españoles en sus cabalgaduras. Ercilla menciona un regalo de cascabeles a un cacique.

<sup>96</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 170. En toda América casi sin excepción se produjo este fenómeno para sustituir trompetas más o menos semejantes hechas con otros elementos. Es posible, por lo tanto, que su origen se deba a una invención local, pero no puede descartarse un origen foráneo, introducido por los yaconas o negros.

<sup>97</sup> No fueron confeccionadas por artesanos mapuches y tuvieron escasísima repercusión como un refuerzo al cascabel metálico.

<sup>98</sup> Peralta 2004:01.

que dominó el futuro desarrollo de esta cultura<sup>99</sup>. La ausencia de influencias europeas no se debe a falta de contacto: entre los españoles hubo cautivos y fugitivos que vivieron e intercambiaron conocimientos con los mapuches desde muy temprano. De todos los instrumentos españoles tan solo la trompeta metálica fue adoptada como parte de los recursos de guerra de los españoles, junto al caballo y las tácticas de guerra. Apenas producido el impacto, el pueblo mapuche reaccionó y se apoderó de estos elementos, logrando rechazar al invasor. Bibar en 1558 menciona únicamente un instrumento musical de guerra, Ercilla en 1569 y los cronistas posteriores señalan varios. Es posible que estas menciones no reflejen fielmente el panorama real, pero también es posible que el ejemplo español influyera en un aumento de los instrumentos mapuches asociados a la guerra.



FIG 8  
 Escena de una danza con un trompetista o flautista al centro, sobre un poste, rodeado de hombres que beben chicha en jarros. El grabado fue hecho en Holadnad por De Bry en base a los relatos de la flota holandesa que desembarcó en la Isla Mocha el 3 de Marzo de 1600. (Encina- Castedo 1954: 192; [www.historical-prints.co.uk](http://www.historical-prints.co.uk)).

## H) EL SIGLO DE LA GUERRA (S XVII)

Durante el s. XVII continuó la guerra sin cuartel. El ejército español, conquistador de los imperios Azteca e Inka, a pesar de todo su esfuerzo, se demostró incapaz durante todo el siglo de conquistar a los mapuches, desnudos y con armas simples<sup>100</sup>. Luego de *La araucana* de Ercilla, la epopeya mapuche se ha transformado en un tema literario de gran interés, lo cual se refleja de una u otra forma en las crónicas, llegando incluso a dar origen al *Arauco domado* de Lope de Vega en 1616, que apenas guarda relación con la realidad histórica<sup>101</sup>. Pero, paralelamente, en este siglo se inauguró el interés por

<sup>99</sup> Hasta el día de hoy siguen empeñados en mantener el carácter de su cultura. Pero no se trata de sostener el carácter “arcaico” del pasado, como ha insistido en ver la cultura occidental (y continúa interpretándolo así) sino de mantener un punto de equilibrio con la naturaleza que inevitablemente se perdió cuando se cayó en el esquema occidental. Muy recientemente han surgido posiciones pro-conservación de la naturaleza de parte de occidentales que han entendido esto, pero son sumamente criticados por quienes defienden la visión económica imperante.

<sup>100</sup> Carlos Menchaca calcula que la conquista de América, desde California hasta Tierra del Fuego, (exceptuando la araucanía) le costó a España unas 300 ó 400 vidas, en cambio la araucanía, que nunca conquistó, le costó unas 50.000 vidas (cit. San Martín 1999: 66).

<sup>101</sup> *La araucana* de Alonso de Ercilla apareció, una primera parte en 1569 en Madrid y el resto 1578 y 1597. Luego se publicó el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596), el *Purén indómito* de Fernando Álvarez de Toledo (1599) y el *Arauco domado* de Lope de Vega.

describir, entendiendo los significados desde la perspectiva del otro. El primero en hacerlo fue el jesuita Luys de Valdivia, imbuido en los principios de humanidad que se revelaban frente al genocidio cometido por los españoles. Trató de llegar a las paces con los mapuches, viajó por el territorio, los conoció y llegó a tener una respetuosa admiración por ellos<sup>102</sup>. Respecto del idioma, dice que “en todo el reino de Chile no hay más de esta lengua, que corre desde la ciudad de Coquimbo y sus términos hasta las islas de Chiloé, y mas adelante por espacio de casi de cuatrocientas leguas de norte a sur, que es la longitud de Chile”<sup>103</sup>. Publicó un diccionario con licencia en Lima en 1606 donde menciona varios instrumentos. Otro ejemplo es el holandés Elías Herkmans, de regreso de su frustrado viaje en busca de oro entre 1642 y 1643 llevó consigo una breve lista de nombres mapuches con su traducción, entre ellos algunos instrumentos musicales<sup>104</sup>.

Alonso Gonzáles de Nájera, quien estuvo en Chile entre 1601 y 1606, nos ha dejado una descripción, si bien cargada de calificaciones despectivas (“no son aficionados a música: cantan todos generalmente a un mismo tono, más triste que alegre; no se aficionan a instrumentos de placer, sino a bélicos, funestos y lastimeros, que son roncocos tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles y de otros indios sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor”<sup>105</sup>) nos permite entrever un tipo especial de celebración guerrera, donde describe el modo de cantar, bailar y tocar los instrumentos en sus interminable fiesta que incluía un árbol en el que colocaban las cabezas de los españoles muertos. Al mismo tiempo, demuestra un cierto conocimiento e interés por la música al describir instrumentos de los españoles, de los indios y de los negros esclavos. Es interesante constatar que la descripción de estos últimos es positiva, al revés de lo que ocurre con los mapuche: “inclinados a cantar [...] y entre ellos se hallan muy buenos tonos bajos, y a tocar instrumentos alegres como sonajas, tamboriles y flautas, y aficionadísimos a guitarras”<sup>106</sup>.

De gran interés es la crónica de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan<sup>107</sup>, quien fue

---

<sup>102</sup> Bengoa 1998: 32, 33. Luys de Valdivia planteaba que los mapuche eran dueños de las tierras y de su libertad. En España convenció a la monarquía de que él era capaz de traer la paz a Chile, proponiendo un plan de guerra defensiva. Logró ser nombrado Visitador General de la Provincia de Chile por el virrey del Perú, a pedido del rey (San Martín 1999: 124).

<sup>103</sup> San Martín 1999: 26.

<sup>104</sup> Schuller 1906. Se han perdido los diccionarios del P. Gabriel Vega [1567 - 1605], de Pedro Nolasco Garrote y un calepino escrito en Chiloé por el P Gaspar López, a principios del siglo XVIII.

<sup>105</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1889: 265.

<sup>106</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1889: 266.

<sup>107</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873.

capturado por los mapuches el 15 de mayo de 1629 en la batalla de las Cangrejeras (Yumbel) y estuvo cautivo durante seis meses. Tiene la gran importancia de ser el único relato presencial de la vida mapuche del siglo XVII, el primero en describir de un modo más o menos objetivo su cultura y el único en poseer un narrador criollo<sup>108</sup>. El autor no era aficionado a la música ni al baile, de lo cual entrega citas breves y desprovistas de profundidad, a diferencia por ejemplo, de la comida, de la cual hace prolijas y extensas descripciones. Durante las fiestas reiteradamente se negaba a bailar y, cuando finalmente accedía, obligado “con regalos, con cortesías y agradados a hacer lo que no sabía [...] me mostraba con ellos alegre, placentero y agradable; aunque el corazón y el espíritu (sic) se hallaba repugnante a aquel ejercicio”. El resultado de este desagrado es una descripción casi inexistente de la música. En cambio, pone interés en definir y describir los versos cantados, destacando su estructura como no lo hace con ningún otro elemento de su extensa crónica. A pesar de eso, podemos sacar varias conclusiones de su lectura, sobre todo acerca de la intensa vida musical, la fiesta habitual, la reunión social siempre acompañada de baile, canto, comida y bebida, que ocupa varias páginas de su crónica. Detalla con profusión los festejos de todo tipo que ocurren, desde en la vida cotidiana hasta una gigantesca fiesta que hacen en su honor, con miles de mapuches haciendo música y bailando<sup>109</sup>.

Hace mención a la historia de Pedro de Valdivia, que entre los mapuches se había transformado en mito: “a quien la mayor parte del ejército (mapuche) seguía, deseosa de beber chicha en su cabeza y hacer flautas de sus piernas, que dicen que era bien dispuesto”<sup>110</sup>. Encontró en sus viajes al interior del territorio mapuche a varios españoles que vivían hace años entre los mapuches, sin querer volver a sus tierras, lo cual significa que el mestizaje ya había comenzado. También conoció, por boca de los caciques, el lado oculto de la conquista, el que los españoles callaban; el esclavizaje, los trabajos forzados, las matanzas, y en especial los maltratos de las mujeres españolas para con las mujeres mapuches. Repite la descripción que le hicieron de un antiguo tipo de sacerdote ermitaño llamado *reni*, diferente del *machi*, y finalmente relata su

---

<sup>108</sup> En esa época ser criollo era el opuesto al español: mientras los segundos traían el don de mando, la filiación con la tierra del Rey, de la cultura y de la religión, los criollos no tenían un status definido ni afianzado. Años más tarde, al comentar esta obra, Barros Arana estaba tan imbuido del concepto de superioridad racial que incluso criticó a Núñez de Pineda, argumentando que el autor “había leído algunos poetas de la antigüedad y creía como cosa verdadera los cuentos de la edad de oro de las sociedades primitivas”, a pesar de ser el indio grosero, feroz, falso, embustero y ladrón (Bengoa 1998: nota 31).

<sup>109</sup> Ver capítulo II.

<sup>110</sup> Describe el relato mítico de su muerte con un tormento que consistía en ir llenándole la boca de oro molido, mientras con un garrote se lo iban entrando por el gástrico adentro. Lo más probable es que la muerte de Valdivia siguiera los rituales de sacrificio humano descritos más abajo, en el Cáp. II.

<sup>111</sup> El 29 de abril de 1643 una cédula real de Felipe IV aprobaba y ratificaba “las paces” y prohibía terminantemente fundar pueblos en la tierra mapuche (San Martín 1999: 129).





FIG 9  
*Mapuche tocando una trompeta de guerra, posiblemente un "kunkull". Dibujo hecho por Francisco Núñez de Pineda y Bascañan que describe la batalla de las Cangrejas, de el 15 de mayo de 1629, titulado "derrota en que fue preso (sic) el autor y muertos cien hombres" (detalle).*

regreso donde los españoles que lo recibieron “con joviales entretenimientos, luminarias, repiques de campanas, estruendo de cajas y trompetas y aplausos ... al son de la caja y otros instrumentos bélicos” y posteriormente, en la iglesia, al son de las campanas y cantos, en que el sacerdote “hizo en voces altas, y después siguieron los cantores con las letanías de la Virgen Santísima en canto de órgano repetidas, a que ayudamos todos con devoción cristiana y todo afecto”. Esta última descripción (que he transcrito íntegra) demuestra el escaso interés que demuestra Pineda al relatar los hechos musicales, no importa cuan queridos fuesen para él.

En 1641, a 91 años de comenzada la guerra, se reunieron por primera vez españoles y mapuches en el Parlamento de Quilín (en la confluencia de los ríos Chol Chol y Quilín), donde se reconoció la frontera en el río Bío-Bío y la independencia del territorio mapuche<sup>111</sup>. Poco cambió, en la práctica: los españoles continuaban ingresando al interior de la araucanía, ya para escarmentarlos por algún supuesto atropello, o simplemente para hacer “piezas” (cautivos), que eran vendidos como esclavos en Santiago o al norte<sup>112</sup>. En 1646 el padre Alonso de Ovalle<sup>113</sup> describió las fiestas mapuches, con sus “costosos tejidos” de finas lanas, sus turbantes de lanas de colores con pájaros y plumas y se refiere a un ritual comunitario donde vemos el mismo tipo de festividad relatada por Bibar y Núñez de Pineda. También señala un ritual con canto intercalado con flautas, similar al observado en Santiago<sup>114</sup>.

En la *Historia* de Diego de Rosales, escrita aproximadamente entre los años 1652 y 1673, la descripción de los *machi* (que para él son “agentes del demonio”) incluye

<sup>112</sup> Bengoa 1998: 33, 34.

<sup>113</sup> Ovalle [1646] 1969:113, 114.

<sup>114</sup> Ver mas abajo, Cap. III “Pifilka”.

elementos muy semejantes a los descritos por Pineda. Ignoro si son datos nuevos o sacados de aquel, pero en algunos casos complementa los primeros con detalles de interés. A pesar que el afán de Rosales es acentuar el aspecto bárbaro y pagano del ritual, trasmite el carácter de la curación. Describe también el ritual de sacrificio humano hecho con un prisionero de guerra, similar al descrito por Pineda<sup>115</sup>.

Por mientras, la cultura mapuche se había hecho más poderosa, apoyada por su feliz actitud victoriosa frente a la invasión española, y su influencia comienza a hacerse presente en las regiones vecinas. A partir de 1650 los pehuenches fueron “araucanizados”, adquiriendo su lengua, transformándose en parte de la gran nación mapuche<sup>116</sup>.

En el aspecto musical, durante este período probablemente se introdujo el *llo-llo* (campanitas de plata) como parte del influjo de los indios yanaconas esclavos que acompañaban a los españoles. Además, podemos suponer que el uso de caracolillos conocidos en tiempos precolombinos como adorno fue sustituido por los sonajeros cónicos de origen Inca. Es poco probable que esta influencia se haya efectuado con anterioridad a la llegada de los españoles; más lógico parece que se haya llevado a cabo a través de los numerosos artesanos traídos por los conquistadores desde el Perú para su servicio. Los Pehuenches utilizaban “cascabeles” colgados alrededor de la cabeza, como parte de su atuendo, según el testimonio de Molina. Madrid, hace una relación entre estos tocados y los utilizados por los chiquillanes en Chile central<sup>117</sup>. Por mientras, los instrumentos prehispánicos continuaban en uso con sus antiguos nombres: *tutuca* (la trompeta de caña y la flauta de hueso) y *pitucabue* (flauta de pan). El tambor de uso no ritual varió a principios del siglo XVII a *cultunca*. Probablemente, como consecuencia de la guerra, nació o se acrecentó de un modo significativo el uso de la *tutuca* (flauta de hueso humano). Es posible que sea de este tiempo una flauta de piedra excavada en un fuerte cerca de Pitrufrquén.

## D) EL TIEMPO GANADERO (S XVIII y XIX)

Durante todo el siglo XVIII continuó la resistencia de guerrillas mapuches a la hostilización española, con la plena incorporación del caballo. Pero luego del

---

<sup>115</sup> También informa que los adornos cefálicos usados durante las fiestas, que refiere Nájera eran también confeccionados a veces con pieles de españoles: “la cabeza la desuellan y hacen de el pellexo un apretador o guirnalda para la que llaman *Mañague*, y le suelen hacer de los pellexos de las zorras y de las aves, y de otros animales, dexando la cabeza del animal o de el ave en el pellexo, la qual en la guirnalda que hazen cae en la frente por gala con el pico de las aves y los dientes de los animales y esta misma gala hazen del pellexo de la cabeza del cautivo que matan. Y el casco le cuezen y le quitan la carne y los sesos y luego beben en él los caciques más principales” (Rosales cit. Oyarzún 1917: 72).

<sup>116</sup> Bengoa 1998: 52.

parlamento de Negrete (1726) se logró un período de relativa paz, lo que trajo como consecuencia un aumento de la población mapuche, que llegó a alcanzar unos 200.000 individuos a fines del siglo. Ocurrieron cambios importantes en el estilo de vida: los mapuches se volvieron agricultores sedentarios y ganaderos. Desapareció el *chillimeke*, reemplazado por vacunos y ovejas. El comercio aumentó y se transformó en una actividad muy importante: la palabra *cullín* (ganado) se traduce como “dinero”<sup>118</sup>.



FIG 10  
Grabado de la obra de Frezier (1716) en donde se ve a un mapuche jungando a la chueca (A), una mujer mapuche (B), una fiesta o cavén (C), donde se alcanza a divisar el estrado de madera, el alférez con la bandera, al centro, y al parecer un trutrukero, y cerca un guardia español (D); una extraña pifilka (E), una paccha (jarro ceremonial inca) (F); un extraño cultrín (G) y una trutruka (H). La inexactitud en el dibujo de la pifilka y del kultrín pueden deberse a que los grabados eran hechos en Europa, de acuerdo a las descripciones orales o bocetos.

En 1717 M. Frezier, ingeniero en orden del Rey de Francia publica sus impresiones del viaje que realiza entre 1712 y 1714 por las costas de Perú y Chile, donde incluye algunas citas a música e instrumentos, acompañado de un grabado donde muestra varios instrumentos. Hacia 1725 la lengua *mapudungun* se había establecido definitivamente en las pampas de la Patagonia, en un grupo conocido genéricamente como Puelches, pero con muchos orígenes diferentes, conocidos como ranqueles, pampas, salineros, manzaneros y tehuelches. Compartieron territorio con comunidades tehuelches que conservaron su lengua y tradiciones, los denominados Genena-Kenk, Chehuache-Kenk y Aoni-Kenk de acuerdo a la región que ocupaban. La rama mapuche que entró más en contacto con Neuquén es la williche (mapuches del sur), lo cual se revela en la gran similitud de formas culturales que mantienen hasta hoy, ambas parcialidades<sup>119</sup>. Para los mapuches del lado chileno el viaje a la pampa se transformó en una especie de ritual de iniciación de los jóvenes guerreros, en busca de la piedra de poder: “Hermano mi querido hermano vamos a *Gurumala*, vamos

<sup>117</sup> Molina 1795: 223; Madrid 1983: 3.

<sup>118</sup> Bengoa 1998: 47.

<sup>119</sup> Silva 2000b: s/n. Ver mas adelante, Hernández 2003.

a sacar remedio de la piedra, entonces seremos valientes”<sup>120</sup>. La sociedad mapuche controlaba uno de los territorios más grandes que ha poseído grupo étnico alguno en América Latina. Sin embargo, entrado el siglo XIX, a pesar de la araucanización, aún continuaban presentes diferencias lingüísticas y, podemos suponer que también culturales, entre los diferentes sectores de la araucanía. Mayo Calvo<sup>121</sup> recoge el testimonio de Don Rosamel Antimilla, pewenche, que le cuenta que “El finao de mi aguelo decía que con lo williches que son de otra raza, que tienen otro idioma” y el testimonio de Don Prosperino, quien no se aviene bien con los de la costa (Carahue) “se tratan haciendo amistad pero idioma no es lo mismo, tienen distintas palabras para mentar cosas”.

A mediados de siglo XVIII tenemos dos diccionarios: el de P. Bernardo de Havestadt, quien estuvo en Chile entre 1746 y 1757, publicó en Viena en 1777 un diccionario *mapudungun*, y el del Padre Andrés Febrés, quien escribió en Chiloé a principios de siglo y publicó en Lima en 1765 un diccionario con varias menciones musicales<sup>122</sup>. Asimismo, los científicos Feullié en 1725 y Juan Ignacio Molina en 1782 describen especies vegetales con nombres asociados a instrumentos. Molina también narra la cultura, incluyendo la descripción de un *machitun* casi igual al observado por Nájera en 1629. Al referir su música dice que “apenas merece este nombre, no tanto por la imperfección de sus instrumentos... cuando por su canto que tiene por lo común un no se qué de tétrico y desagradable al oído, cuando este no está acostumbrado a él desde algún tiempo”<sup>123</sup>. A pesar de su erudición y de su carácter científico no puede evitar un enfoque emocional que le cierra el paso a la sensibilidad sonora mapuche.

Gómez de Vidaurre en 1789 señala que “se deleitan también con el canto y con el baile. Su música no es falta de armonía y tienen muchas canciones muy afectuosas y que con el tono de las voces exprimen el dolor o la alegría y los otros afectos del ánimo. Su lengua, como queda demostrado, es propísima para la poesía y muy suave a la pronunciación, lo que constituye no poco a hacer agradable al oído estas sus canciones. Los instrumentos musicales son los mismos que sirven para la guerra, como son, el tambor, los pífanos y las medias flautas. Cuando ellos cantan cosas lúgubres no usan estos instrumentos, porque dicen que el ánimo, divertido con la armonía de los instrumentos, no puede concebir el dolor y afecto compasivo que se pretende con las canciones melancólica y lo juzgan una contradicción”<sup>124</sup>. También describe el *machitun*, nombrándolo así por primera vez.

---

<sup>120</sup> Bengoa 1998: 44, 53, 102, 104.

<sup>121</sup> Calvo [1968] 1980: 77, 84.

<sup>122</sup> Los apuntes del P. Diego Amaya sirvieron al P. Andrés Febrés para componer su diccionario. (Echeverría i Reyes 1889: sn.)

<sup>123</sup> Molina 1795:124.

<sup>124</sup> Cit. Molina 2006: 17.

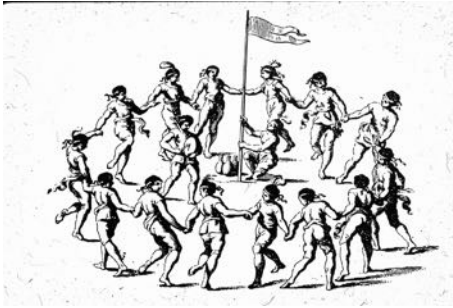


FIG 11  
Baile en ronda alrededor de un “alférez” con la bandera, mientras otro toca kultrum. Grabado del libro de Juan Ignacio Molina, 1782.

A comienzos del siglo XIX la guerra había bajado su intensidad, aumentó la población y creció el comercio con los españoles. El desarrollo de la ganadería en conexión con las extensas pampas patagónicas enriqueció a los “arribanos”, que habitaban entre el Malleco y Temuco, transformándolos en la facción más fuerte del mundo mapuche, y generando una división con los “abajinos”, habitantes de la Costa, los cuales tendieron a asociarse con el gobierno español<sup>125</sup>.

En el ámbito musical, durante este período se produjeron, al parecer<sup>126</sup>, varios cambios en los nombres de los instrumentos musicales. El tambor de *machi* cambió de *tutuka* a *tultunka*, mientras el tambor de uso no ritual mantuvo el nombre *kultunka* y su variante *kultun*. El timbal, que compartía nombres con el tambor, se le empieza a distinguir como *ralikultun*. El *pinkullu* se transformó en *pinkullwe*; el *pivillkawe* en *pivillka*; el *pivulwe* en *pivulve*. Probablemente, como consecuencia de la relativa paz desapareció la *tutuca* de hueso humano y la costumbre de entrechocar las lanzas en los rituales de guerra. El clarín metálico continuó ingresando al territorio mapuche, principalmente a modo de obsequio hecho a los caciques por el gobierno chileno, y el cascabel metálico de bronce, de fabricación industrial, junto con el trompe, como uno de los elementos de intercambio utilizados por los comerciantes chilenos. Las antiguas *pivillka* y *pitucawe* de piedra, fueron paulatinamente reemplazadas por instrumentos similares de madera. La fecha en que se produjo este cambio es difícil de precisar. La mención más antigua de *pivillcas* de madera pertenece a Frezier en 1716 y su uso continúa sin cambios hasta el presente. Febrés, al mencionar al *pitucabue* (flauta de pan) en 1764, lo describe como una “tablilla con muchos agujeros”, alusión que repite más tarde Augusta<sup>127</sup>. En esa descripción está implícito el empleo de la madera en la confección del instrumento.

Otro cambio, atribuible a influencia de los militares, se nota en los rituales funerarios, que en un principio se realizaban sin intervención de instrumentos y poco a poco

<sup>125</sup> Bengoa 1998: 43, 44, 80.

<sup>126</sup> Cabe la duda de que algunos de estos cambios reflejen solamente maneras de escribir o de pronunciar (dialectos).

<sup>127</sup> Febrés [1764] 1765: 397, Augusta 1966: 119.

fueron musicalizándose hasta que en la época de apogeo, probablemente en el siglo XIX, incorporara todos los instrumentos del ritual comunitario<sup>128</sup>.

## J) LA GUERRA CONTRA CHILE (1810 – 1881)

En 1810 se celebró el que sería el último parlamento con los españoles, donde los mapuches se comprometieron a ser aliados del Rey. Ese mismo año, Chile se independizó de España, con lo cual los mapuches, debido a su compromiso, se sintieron obligados a pelear contra los chilenos en la llamada “guerra a muerte”. Los criollos, nacidos y criados en Chile, en un comienzo vieron en Lautaro y Caupolicán un símbolo libertario heroico, pero en la práctica se los combatió como rémora pernicioso del pasado y de la barbarie. La igualdad formal ante la ley, fruto de la tradición iluminista francesa, en la práctica fue la ley del criollo. En la primera mitad del siglo desaparecieron los “pueblos de indios” y todo vestigio de su existencia. Los chilenos comenzaron una “colonización hormiga” que avanzó silenciosa sobre las tierras indígenas al sur del Bío-Bío, junto con comerciantes y viajeros, lo que trajo como consecuencia un ambiente de continua violencia. El gobierno chileno, preocupado de consolidar al país en el centro del territorio, estaba ausente de este proceso<sup>129</sup>.

Empezaron a llegar colonos alemanes atraídos por Vicente Pérez Rosales. Varios de ellos nos han dejado algún testimonio referente a la música mapuche. Eduard Poeppig, que estuvo en Chile entre 1827 y 1828, publicó en Leipzig (1835) sus impresiones, donde dice del pewenche que “parece que carece de afición por la música, pues jamás se descubre un instrumento sonoro en sus chozas”<sup>130</sup>. Ignacio Domeyko destaca por sus interesantes notas de 1845 acerca de aspectos



FIG 12  
*Pijilka de madera  
obsequiada por Pablo  
Trentler al MNHN  
en 1860. Proviene de  
Contulmo, y está recubierta  
de cuero. (MNHN 5 573)*

---

<sup>128</sup> Alejandro Leninao, de la comunidad Leninao, cerca de Temuco, describe las ceremonias funerarias de antaño, tal como se las contó su padre (Kuramochi/Huisca 1992/II: 197): “todos los instrumentos: *tru-truca*, *cul-trun*, acordeón, le tararean como romanceando. También está allí los rezadores”. Schindler (1998: 174) menciona que en Sahuelhue el rito funerario con instrumentos musicales se organiza solamente para caciques en la actualidad.

<sup>129</sup> Bengoa 1998: 34, 35, 114, 135, 142, 143.

<sup>130</sup> Poeppig [1827-8] 1960: 404.



físicos, geográficos y sociales, pero respecto de la música mapuche solo dice: “el indio araucano es un ser antimusical y 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 y monótono” y menciona un solo instrumento musical<sup>131</sup>. Sin duda conocieron el aspecto desconfiado y huraño de su cultura invadida y amenazada, no su faceta festiva y alegre. Por otra parte esta actitud es la habitual en los intelectuales de la época, seguros de su superioridad racial y cultural<sup>132</sup>.



FIG 13  
*Escena de machitun, primera mitad del siglo XIX. Una persona junto al enfermo sostienen una wada, mientras otra sostiene un kultrun (de Gay 1854)*

El alemán Paul Treutler, entre los años 1851 y 1863 describe el aspecto del paisaje que rodeaba al Lago Calafquén (en ese entonces llamado Trailafquén): “encendieron una gran fogata, en la que asaron al palo pequeños cerdos, mitades de cordero, cuartos de bueyes y caballos, y no me cansaría nunca de describir el interesante golpe de vista que se ofrecía, apropiado para un pintor: acababa de salir la luna detrás de Los Andes e iluminaba con luz mágica las oscuras selvas vírgenes, reflejándose en las olas del lago; el Volcán Villarrica, frente a nosotros lanzaba enormes masas ígneas al cielo, que caían como una lluvia de

fuego, iluminando los alrededores. En torno a la fogata estaban sentadas o reposaban pintorescamente las diabólicas figuras de los salvajes pintados de colores chillones, con las bellísimas mujeres y muchachas entre ellos, mientras mis hombres y yo tocábamos acordeones y cantábamos canciones populares”<sup>133</sup>. Otro alemán, Theodor Schmidt, que luego estuvo a cargo de la división y mensura de toda la araucanía, escribió en 1850 sus memorias, en las que menciona el trompe como el “instrumento nacional de los mapuches, tal como es la guitarra de los españoles”<sup>134</sup>. También nos ha llegado el primer relato de un mapuche, el *Lonco* Pascual Coña de la zona del Lago Budi, quien dictó al padre Ernesto Wilhelm de Moesbach, misionero capuchino de Puerto

<sup>131</sup> Domeyko [1845] 1971: 83.

<sup>132</sup> Compárese con el estudio de Plesch (1999: 55) en argentina del S. XIX, donde el gaucho fue, después del indio, el otro por excelencia, el locus de la barbarie, constantemente vinculado a la guitarra desafinada, rota, discordada, sucia, de mala calidad y a una música tediosa, aburrida, horrible.

<sup>133</sup> Treutler, cit. Hernández 2003: 18.

<sup>134</sup> Smith 1855: 170, 189, 246, 247.

Domínguez, su larga vida, su educación, sus viajes a Santiago y Buenos Aires, su participación en fiestas, ceremonias y *malones*, sus costumbres y su modo de vivir. Es uno de los documentos más completos que se conocen en una lengua sudamericana<sup>135</sup>.

En esta época podemos identificar algunas influencias musicales de poca trascendencia, como el tímbal de cerámica, un efímero aporte tehuelche, y los aportes de los esclavos africanos: el *cuivitung*, la *tranatrana*, la *wada* de cestería y quizás el *charrango*. Todos ellos de poca raigambre en la cultura mapuche, relegados a funciones no rituales<sup>136</sup>. De los instrumentos introducidos por los comerciantes, el *trompe* alcanzó una enorme difusión, en cambio la armónica de boca apenas fue incorporada. Durante el siglo XIX desapareció el *pitukawe* y la *pifilka* de piedra. Los nombres variaron poco: la trompeta *tutuka* cambió a *thuthuka* y luego *trutruka*<sup>137</sup>, el tambor *kultun* a *kakekultrun*, el tímbal *ralikultun* a *rali* o *kultrun* y la *pivilka* a *pifilka*<sup>138</sup>. El *pitukawe*, casi extinguido, adquirió un nuevo nombre, *piloilo*. El *trompe* fue sustituyendo al *kinkelcave* (en el que la producción de sonido obedece al mismo principio), ayudando a su extinción.

Una imagen captada por el fotógrafo Roberto Marks, (c. 1877) muestra a un explorador, con cucalón, haciéndoles escuchar a un grupo de 7 mapuches en fila una gran máquina (probablemente un gramófono de cilindro). Su actitud es la de estar quietos frente a la foto, obedeciendo una orden, más que de gozar por la experiencia. Esta imagen trae a colación el panorama de constantes desencuentros debidos a



FIG 14  
Foto tomada por el fotógrafo Roberto Marks (c. 1877). Se observa, sobre la mesa, un aparato grabador de cilindros de cera, y a un costado una jaula de pájaros.

<sup>135</sup> Bengoa 1998: 106.

<sup>136</sup> No conocemos la data exacta de su introducción, pero la deduzco porque, al parecer, se extinguieron a mediados del siglo XX. Los esclavos negros fueron introducidos por los españoles desde los primeros años de la conquista. En 1550 Pedro de Valdivia solicitó el envío de 2.000 negros a Concepción, y en 1630 había más de 2.500 en Santiago, provenientes de Angola en su mayoría. Nájera menciona en 1607, las cualidades musicales de los negros y los instrumentos que utilizaban: sonajas, tambores, flautas y guitarras “de extrañas formas y manera de tocarlas” (González de Nájera [1601-7] 1889: 265). No dejaron huella visible en la organología local. Los negros, al igual que los indígenas, huían al territorio mapuche para escapar a la esclavitud. La introducción de esclavos africanos cesó a partir de 1810.

<sup>137</sup> En realidad, mantuvo el mismo nombre, ver comentario de Valdivia en Cap. III “Introducción”.

<sup>138</sup> También pueden ser dialectos; la “v” en la costa de Cañete es “f” en Temuco (A. Marileo al autor).



la diferencia de significados atribuidos a la música entre europeos e indígenas de los cuales sólo conocemos una mitad, la reacción del *winka*. La otra mitad, la reacción de los indígenas hacia la música europea nos es casi desconocida. Para el mundo mapuche no conozco ninguna mención al respecto<sup>139</sup>, en cambio para los tehuelches conozco al menos dos: una es la del P. Moreno, en su viaje hacia Patagonia del sur, relata la impresión que un pequeño organillo causó a los tehuelches de los alrededores del Lago Argentino<sup>140</sup>: “extraños sentimientos despierta en ellos la música. Esta expresión musical de la cultura humana gustó extremadamente a los tehuelches. Los cuatro que en este momento estaban presentes, no sabían como demostrar su satisfacción, cuando escucharon los alegres aires franceses. De la alegría de nosotros, los viajeros, ni siquiera quiero hablar; la música de *La fille de Madame Angot* y delante de nosotros los trozos de hielo flotando”. Por otra parte está el relato del capitán inglés Fitz-Roy, quien muestra a los tehuelches “una caja de música para rapé, la que había adquirido expresamente con el fin de provocar su asombro, pero quedé sorprendido que una de las pipas ordinarias causó una impresión diez veces mayor en ellos. Esa indiferencia frente a sonidos musicales no la había esperado, ya que ellos cantan con frecuencia”<sup>141</sup>. Estos dos ejemplos aislados y contrastantes nos hablan de un universo estético sonoro diferente y mutuamente desconocido. La expectativa, por parte de los europeos, de que los indígenas reaccionen del modo “correcto” presupone una cantidad de presupuestos estéticos, valóricos y culturales enormes, y explican la incapacidad histórica de percibir la música del “otro”.

La segunda mitad del siglo genera una espiral de violencia en la que intervienen muchos factores. El naufragio del bergantín “Joven Daniel” en 1849, en las cercanías al lago Budi dio pie para reforzar el estereotipo de bárbaros que gozaban los mapuches: sin organización, leyes ni autoridades, en permanente estado de guerra, semihumanos, salvajes<sup>142</sup>. En 1850 llegó un primer grupo de alemanes a colonizar tierras mapuches<sup>143</sup>, generando conflictos entre el Bío-Bío y el Malleco que llevaron a

---

<sup>139</sup> A nivel mundial parece no haber muchos ejemplos. Kopiez (2004: 11) cita un experimento hecho por E. Hornbostel en 1906, con un grupo de indígenas Hopi de Norteamérica en Berlín, con resultados inconsistentes acerca de la apreciación de conceptos musicales occidentales. También cita el experimento de R. Schumacher quien, al tocar una sinfonía de Beethoven a los empleados de su hotel en Indonesia, la reacción espontánea fue de apreciar algunas lindas melodías, pero no entender por qué las tocaban todas al mismo tiempo.

<sup>140</sup> Moreno [1876-1877] 1879: 366, 445, 385.

<sup>141</sup> Lehmann Nitsche 1908: 922

<sup>142</sup> Bengoa 1998: 22. Santiago reaccionó con espanto, Monvoisin pintó un dramático cuadro y Vicuña Mackenna escribió un libro sobre los hechos.

<sup>143</sup> Bengoa 1998: 156.

un alzamiento en el que los mapuches destruyeron varias ciudades<sup>144</sup>. La aparición de la navegación a vapor en 1869, al permitir la exportación de trigo a todo el mundo, aumentó indirectamente aún más la presión sobre las tierras mapuches para aumentar la capacidad de producción agrícola<sup>145</sup>. Por otra parte, el gobierno chileno quiso unir el territorio partido en dos por la araucanía y creó una estrategia paulatina con sus aliados argentinos. Los mapuches a su vez buscaron alianzas en contra del gobierno chileno; con los rebeldes de Concepción en la guerra civil de 1851, y en 1859 con Orellie Antoine de Tournens, ciudadano francés, el cual proclamó el Reino de Araucanía y Patagonia, prometiendo modernas armas de repetición del Emperador Napoleón III<sup>146</sup>. Por mientras, continuó la hostilización material y de opinión por parte del gobierno y los patriotas<sup>147</sup>. En 1867 comenzó un alzamiento general de los arribanos y en 1868 el ejército, a cargo de Cornelio Saavedra, aplicó la política de “tierra arrasada”, quemando casas, y sementeras, asesinando mujeres y niños y arreando animales como botín de guerra<sup>148</sup>. En Argentina el panorama era similar. Los indígenas, al “mapuchizarse”,

---

<sup>144</sup> Bengoa 1998: 157, 162. De nada sirvió el intento del gobierno por dividir la araucanía en cuatro gobernaciones, nombrando gobernadores a cuatro caciques amigos (Jeria 2000: 10). La violencia y el despojo mediante el engaño fueron la tónica; en el diario *El Meteor* del 8 de noviembre de 1868 se lee “los indios llegaron a Malven, a una casa donde a la sazón se velaba un cadáver. En efecto, la rodearon por todas partes, no dejaron salir a nadie y le prendieron fuego. Sin aprobar este acto de ferocidad, sólo diremos que días antes nuestra gente había hecho una cosa igual con unas *chinas*, a quienes se quemó vivas dentro de un rancho” (Bengoa 1998: 220).

<sup>145</sup> Bengoa 1998: 156.

<sup>146</sup> Se basó en que la Independencia de Chile no había afectado la independencia de la araucanía (Bacigalupo 2004:536; Bengoa 1998: 186, 187). Alentó un plan de guerra para desalojar definitivamente a los chilenos de sus territorios obligando al ejército chileno a concentrarse en detener esta guerra. (Jeria 2000: 10). Orellie fue capturado por Saavedra en 1862 y enviado nuevamente a Francia. Consiguió apoyo, volvió a Chile el ‘71, pero al ver que se había desatado la guerra, volvió a cruzar la cordillera y no regresó más (Bengoa 1998: 187).

<sup>147</sup> En 1862 *El Mercurio* difundió la imagen del indio salvaje, cruel, inculto, limitado, astuto, feroz, vengativo y cobarde: “pensar en domesticar al indio poniéndole en contacto pacífico con el hombre civilizado, es otro bello ideal que sólo puede tolerarse a las dilataciones generosas del sentimentalismo y de la poesía” (Bengoa 1998: 178, 179). Domesticar significa obligar a obedecer, a asumir la conducción de la conducta por un amo: el europeo era experto en domesticación hace muchos siglos, el mapuche recién estaba aprendiendo. El despojo era visto por muchos como algo natural y necesario: Hermógenes Pérez de Arce, gobernador de Lebu, escribe “los indios han de llegar precisamente a quedar sin propiedad, es decir, bajo la superioridad de la raza europea, esta es una condición total de la inferioridad de su raza: i esto a de cumplirse por mas leyes benéficas se dicten para favorecerlos” (Jeria 2000: 12). En 1867 el diputado Gallo, actuando en defensa de los mapuches pedía “que traten el asunto de los indígenas como se tratan los negocios de los dementes, i de los menores de edad i de aquellos que no tienen la inteligencia necesaria para administrar sus intereses” (Bengoa 1998: 180).

<sup>148</sup> Bengoa 1998: 208. Los beneficios para los chilenos son cuantiosos y reflejan la riqueza de la zona: los partes de los militares chilenos dicen “todos están alegres y contentos, haciendo una vida de festín, con la abundancia de víveres y forrajes que en todas partes se encuentra. Nuestros soldados desprecian ya la vaca y carne de castilla, pues piden las aves y legumbres que por todo este territorio son abundantes ... hemos reunido más de 500 cabezas de ganado vacuno, 2.000 ovejas, y una buena parte de caballos”. Los partes cuentan botines de miles de vacunos, caballos y ovejas. Al entrar en 1868 al *malal* de Quilapán encontraron 40 enormes rucas, lo que habla de una población de más de 800 personas; les fue imposible quemar todas las sementeras y señalan la gran cantidad de animales que aún quedaban, a pesar de los que se habían llevado (Bengoa 1998: 87, 210, 211)

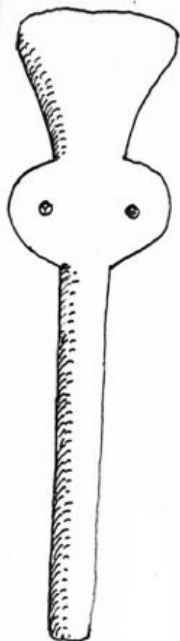


FIG 15

*Pifilca de madera ingresada al MNHN en 1888 (MNHN 5 574). A partir de 1882 comienzan a entrar innumerables objetos mapuches a las colecciones de museos de Chile.*

se unieron en el ánimo de derrotar al invasor. El cacique Calfucura era el “Rey de las Pampas”, con asiento en Salinas Grandes, tierra de los chadiche<sup>149</sup>. Entre 1872 y 1879 el general Roca emprendió la llamada “Campaña del desierto”<sup>150</sup>, incorporando miles de kilómetros cuadrados de territorio y exterminando a los mapuches. El mismo año de 1879 Saavedra y la mayor parte del ejército chileno debieron dirigirse al norte a la Guerra del Pacífico, durante dos años. Los argentinos empujaron a la población mapuche hacia el lado chileno, generando aún más tensión en la zona<sup>151</sup>.

Todo esto culminó con la sublevación mapuche en 1881, en la que se alzaron prácticamente todos los grupos mapuches, incluso los que nunca habían participado en las guerras anteriores. Una inmensa vocería de miles de “lanzas” y un fenomenal sonido de *kullkull* sobresaltaron a los moradores de Temuco, Traiguén, Lumaco y toda la frontera<sup>152</sup>.

#### K) LA DERROTA (1881 - 1920)

La respuesta a la sublevación se produjo en los meses siguientes, de una forma insólita para los mapuches. No fue la represalia brutal a la que estaban acostumbrados, esta vez avanzó una enorme columna de soldados con carretas y caballerías fundando fuertes y pueblos, sin ataques ni enfrentamientos. Era un ejército diferente, que volvía victorioso de entrar triunfante en Lima, de lograr una espectacular expansión territorial, transformado en una máquina de guerra eficaz, apoyado por toda una nación de chilenos embriagados de entusiasmo y nacionalismo, un ejército deseoso de completar la obra de unificación territorial y de definir los límites con Argentina. Las tropas avanzaron, los ingenieros tendieron las líneas del ferrocarril y del telégrafo por un territorio considerado

<sup>149</sup> Lit. “sal-gente” (Erize 1960 cit. Alvarado1988: 183).

<sup>150</sup> La palabra “desierto” hace alusión a una tierra vacía, al igual que lo fue para los chilenos. La negación del indígena toma aquí una forma muy cruel.

<sup>151</sup> Mientras, una oscura negociación de Barros Arana, en 1876, había cedido la Patagonia, que consideraba sin interés comercial, a cambio del Estrecho de Magallanes. Los argentinos demarcaban sus nuevas fronteras y Chile quedaba desguarnecido.

<sup>152</sup> Bengoa 1998: 171 – 261, 276 - 285, 318; Jeria 2000: 11.

desocupado y virgen y se entregó primero a colonos, y posteriormente a compañías forestales. Los mapuches fueron relegados a reservaciones pequeñas en terrenos de mala calidad que rápidamente se erosionaron<sup>153</sup> y un tercio (alrededor de 40.000 personas) no obtuvo ninguna tierra. Fueron forzados a trabajar como peones en sus antiguas tierras, o emigrar a las ciudades, al estrato social más bajo<sup>154</sup>. Este panorama de despojo y persecución, de imposición de lengua, leyes, religión y cultura extranjera junto con la prohibición de cultivar la propia, constituyó la tónica común para todas las comunidades indígenas de América Latina durante ese siglo y el siguiente<sup>155</sup>. En la araucanía adquirió un especial dramatismo debido a lo sorpresivo y tardío que ocurrió.

Se produjo la paradoja de que, mientras las nuevas tierras expropiadas fueron sobreexplotadas, transformando la zona en “el granero de Chile”<sup>156</sup>, una parte de la sociedad mapuche comenzó a morir de hambre, y como consecuencia se provocó en 1884 una epidemia de cólera, en la cual murió un 15% de la población mapuche, y en 1889 otra de viruela, que mató un quinto de la población restante<sup>157</sup>. En buena parte de la provincia de Arauco, de Malleco y posteriormente de Osorno y Llanquihue donde no actuaron las leyes de protección, la propiedad indígena y con ella los mapuches desaparecieron<sup>158</sup>. La opinión pública sintió que era el fin de la raza mapuche, que debía integrarse a la sociedad chilena renegando la suya, actitud compartida en buena medida por los propios mapuches<sup>159</sup>. En esa época el “salvaje” era visto como un motivo de curiosidad, y se comenzó a llevarlos a Europa para exhibirlos en ferias y zoológicos<sup>160</sup>. El etnocentrismo



FIG 16  
Trutruka de hierro que perteneció a Domingo Paineo fallecido en Pucuno (Cañete) hace cien años mas o menos. Metal y cuerno. (MMJAR: C)

<sup>153</sup> Esto ocurrió por sobre explotación y mal manejo, obligados a cambiar sus hábitos de producción sin ninguna capacitación.

<sup>154</sup> Bengoa 1998: 173, 250, 356, 357, 360; Bacigalupo 2004a: 503.

<sup>155</sup> En 1968, una comisión del gobierno corroboró que el área originalmente ocupada por la comunidad indígena Ebera-Chamí de Cristianía, Colombia, de 1.515 hectáreas, se había reducido a sólo 140 (Londoño 2000:19).

<sup>156</sup> Sobreexplotación que provocó una extensiva erosión, que luego extendería las industrias (especialmente del carbón, en la costa) y los monocultivos de pino y eucaliptos, que siguen expandiéndose, cubriendo y erosionando el paisaje hasta hoy.

<sup>157</sup> Su mundo cultural se transformó en una sociedad de campesinos pobres e ignorantes frente a la sociedad *winka* que se le impuso. La dispersión en tres mil comunidades incomunicadas los convirtió en minoría, aunque fueran mayoría numérica. A los mapuches considerados rebeldes, ladrones o peligrosos, se los marcó en el cuerpo (por ejemplo, corte de oreja), de modo que fueran reconocidos por los demás colonos (Bengoa 1998: 330–378).

<sup>158</sup> El antiguo nombre de Osorno era Chaura Kawin (Fiesta de las Flores) (Vicuña 1998: 147).

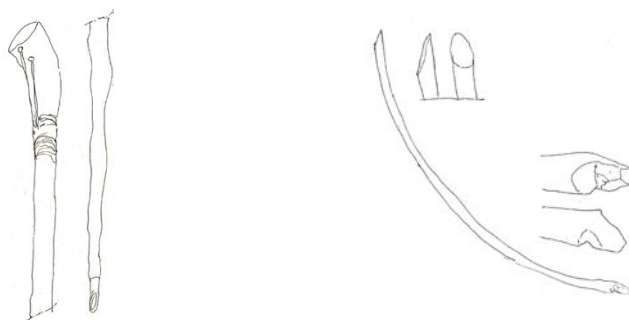
<sup>159</sup> Bengoa 1998: 343, 344.

<sup>160</sup> Báez / Mason (2006) repasan esta trágica y elocuente visión de la relación entre los europeos y los pueblos “no civilizados”.

Europeo ha ido cambiando de lógica, de argumentos y de expresión a medida que pasa el tiempo. Esa actitud no responde a una actitud racional, sino a una respuesta automática, generada tras siglos de elaboración de códigos de conducta en que la superioridad europea se ha ido asentando, primero en la autoridad de la Biblia, luego en la Evolución Darwiniana. Lo que para el primer español era obra del demonio, para el republicano era signo de atraso e inferioridad cultural y superchería<sup>161</sup>, y posteriormente, era una ignorancia de la “verdadera” ciencia<sup>162</sup>. A pesar de esto, porfiadamente los científicos siguieron asombrándose ante la “confianza ciega en los éxitos felices del *Machitun*”<sup>163</sup> y la sociedad perpetuó ciertos arcaísmos notables, como el que atribuyó a los mapuches el carácter de bárbaros sin ley, sin sentimientos y hasta antropófagos.

En 1920, en Chile terminó la radicación y se remató toda la tierra restante. Pero de las ya escasas tierras entregadas como reducción casi un tercio fue robado, mediante engaños o mediante la fuerza<sup>164</sup>: “el tiempo extranjero, con su oleaje de sangre, de

FIG 17



A) *Trutruka* de caña, forrado en tripa con entorchado de lana y tiras de cuero. San Martín de los Andes, Neuquén 1916. (MET 22 191)

B) *Quinquelcabue* (arco musical) de madera, San Martín de los Andes (Neuquén) 1916. La cuerda se perdió. (MET 22 139)

<sup>161</sup> “Y con estas apariencias del demonio e ilusiones de la vista están todos admirados y el médico queda con grande opinión de sabio y gana con el oficio, porque de todas partes le llaman y le pagan con gran liberalidad [...] en estos embustes e ignorancias se funda la ciencia que aprenden estos médicos” (Rosales cit. Gusinde 1917: 114, 115).

<sup>162</sup> Gusinde (1917: 104) dice que “ignoraban en absoluto las verdaderas causas de las enfermedades; observaban solamente las manifestaciones directas del malestar, es decir, los síntomas”. Apreciaciones como esta son comunes referidas a la medicina mapuche.

<sup>163</sup> Gusinde 1917: 117.

<sup>164</sup> El caso es recurrente: ante un conflicto por deslindes de tierras, el latifundista o colono daba aviso a los guardias rurales, acusando al indígena de cuatrero o de criminal. El mapuche, si se defendía, era muerto o herido, y si era dócil, iba a parar a la cárcel. Cada mapuche en particular entendió que la relación con el blanco era peligrosa y asimétrica. Nuevamente aparecieron los despojos, asesinatos de familias enteras, quema de casas y juicios viciosos (ver Bengoa 1998: 374 - 379).

contratos, de leyes y de ideas ha ido haciendo arena nuestra fe [...] perseguidos por todas partes, exterminados por la espada, por la tinta, la pólvora o la ambición de los extranjeros, *winkas*<sup>165</sup>.

No es raro que durante este período el tema musical esté ausente. Sin embargo, algunos estudiosos se interesaron por registrar las últimas evidencias de una cultura que para ellos pronto iba a dejar de existir. Hacia finales de siglo, Rodolfo Lenz (1895-1897) y Tomas Guevara (1899) hicieron una labor etnográfica en la que entregaron algunas descripciones detalladas de ciertos instrumentos. Notamos la introducción esporádica del *banjo* como un aporte de misioneros y el uso del *vampo* (canao para moler manzanas, usado rítmicamente), la *trutruka* y *ñolkin* de metal y posteriormente de cañería plástica o de goma (que tuvieron bastante arraigo), del *kultrun* metálico (usado en reemplazo de la madera, cada vez más escasa e inalcanzable), y damos cuenta a la desaparición del *llo-llo-llo* (campanitas de plata), del *kunkulkawe* (arco musical de hueso) y del *kunkul* (trompeta corta vegetal). La música mapuche se había crecientemente relegado al *machitun* y al *guillatun*, lo cual significó que instrumentos que eran tocados solo para el esparcimiento o en pequeñas celebraciones, como el *pinkulwe*, el *piloilo* y el *ñolkin*, se volvieron escasos. Se introdujo el acordeón (que no era fabricado en la zona) como acompañante en el conjunto williche.

Por mientras, entre los tehuelches araucanizados en las pampas argentinas del sur, los viajeros habían seguido recopilando datos. En 1905, Lehmann Nitsche conoció en La Plata a un grupo de tehuelches que volvían de ser exhibidos en la Exposición Mundial de Saint Louis y publicó en 1908 una amplia recopilación bibliográfica del siglo XIX de testimonios que incluyen el de tehuelches “mapuchizados”. Uno de los documentos consignados es el del capitán inglés Georges Chaworth Musters (1873), quien describe un ritual de la primera menstruación de una niña, donde tocan un tambor y una flauta de hueso de guanaco, y danzan el *choike purrun*. Él encuentra su música suave, triste y tranquila, no así sus cantos que compara con “el croar de las ranas en los pantanos europeos antes de una lluvia”. Este canto, más próximo al estilo tehuelche que al mapuche, se caracteriza por una estructura básica, repetitiva, con voces roncadas y poco meliosas (en el sentido de afinación precisa, intervalos y tiempos nítidos).

---

<sup>165</sup> Mariano Cheuqueefilo, cit. Kuramochi 1992: 139.

## L) LA REESTRUCTURACION (1920 – 2007)

A pesar del pronóstico de que la sociedad mapuche no resistiría el impacto de la derrota y desestructuración cultural posterior, ocurrió algo diferente. Al interior de sus reservas cambiaron sus tradiciones y costumbres, y se adaptaron a las nuevas condiciones. Los mapuches adquirieron conciencia de ser una minoría segregada y explotada y fortalecieron su identidad étnica que rechazaba la transculturización<sup>166</sup>. Una generación después de la derrota, los hijos criados en la nueva situación reduccional o en la ciudad *winka* tomaron la conducción del pueblo. Nacieron movimientos indigenistas y el pueblo mapuche se reorganizó lentamente<sup>167</sup>. Todo esto terminó bruscamente con la irrupción del gobierno militar en 1973, momento en que comenzó una nueva desarticulación, con matanza de líderes, eliminación de las organizaciones, nuevas disminuciones de reservas<sup>168</sup> y obligación de abandonar su cultura, su idioma y sus creencias. Contrariamente a lo esperado, como ha ocurrido durante los últimos 500 años, los mapuches reaccionaron generando una protesta que aún no termina<sup>169</sup>.

Por mientras, continuaban las descripciones de su cultura que perpetuaban la ancestral opinión despreciativa hacia “el salvaje”, y ahora, además, reflejaba la profunda desesperanza que vivía el mapuche durante ese período. A principios de siglo, Tomás Guevara<sup>170</sup> publicó extensos trabajos donde permanecen las descripciones peyorativas sobre su música. Para él: “una música tan pobre se concibe que concuerde con instrumentos muy sencillos i destemplados”<sup>171</sup>, opinión que recoge en 1930 Wilhelm de Moesbach, quien agrega que “la mentalidad del araucano, hombre taciturno y grave, como encerrado en el estrecho círculo de las cosas tangibles y profundamente materialista en todas las manifestaciones de su alma, es contrario a esa soltura espiritual e imaginación creativa que pide la música. Es por eso que los cantos mapuches son un temple monótono y triste: sus melodías parecen flotar en un aire gembundo, casi lúgubre”, para terminar diciendo que “el bullicio del conjunto de instrumentos bien merece ser tomado de prototipo de algunos de los jazz, rumbas y zambas de la música moderna”<sup>172</sup>.

---

<sup>166</sup> Bengoa 1998: 369, 382, 383. Bacigalupo 2004a: 534.

<sup>167</sup> Procurando encontrar una unidad en torno a la tierra. Apoyaron la expropiación de latifundios por Allende y crearon el ADMAPU para resistir la ruptura de sus tierras comunales (Bengoa 1998: 390, 391).

<sup>168</sup> En 1979 se dictó una ley para eliminar la calidad de “tierras indígenas” como medida de acelerar el proceso de asimilación.

<sup>169</sup> Campos 2003.

<sup>170</sup> Guevara 1916, 1926 y 1927.

<sup>171</sup> Guevara 1927: 373.

<sup>172</sup> Moesbach 1976: 252, 254.

Luego comenzaron a aparecer algunos trabajos descriptivos sobre música e instrumentos mapuches. Amberg, en 1920 describe una flauta de pan antigua de piedra y Joseph en 1930 hace lo mismo con una colección de instrumentos arqueológicos. Entre 1932 y 1938 apareció una serie de trabajos en torno a la música e instrumentos mapuches realizados por Isamit<sup>173</sup>. Él es el primer autor capaz de sentir un genuino interés por la música mapuche, encontrando claridad, belleza melódica y variedad rítmica en su música. Incluso su celo en este sentido le hace ver una fantástica serie de doce semitonos en una *pifilka*<sup>174</sup>.

A partir de entonces se inició una sucesión de trabajos cada vez más profundos acerca de esta cultura, en los cuales poco a poco comenzó a dejarse de lado el prejuicio cultural para cambiarlo por un auténtico interés en la cultura mapuche. Faron, entre 1956 y 1964, publicó distintos estudios acerca de la sociedad, la moral y el ritual mapuche donde casi no menciona la música o el sonido. Mayo Calvo publicó en 1968 los relatos que recogió en el Lago Calafquén, entre los cuales hay datos interesantes, como una ceremonia de iniciación de *machi* en 1930 y el testimonio de un sacrificio humano, de dos niños, una generación atrás. También relata un *machitun*, donde pone en evidencia la barrera que le imposibilita penetrar en la música mapuche a pesar de revelar una fina sensibilidad, un cariño y una gran empatía para con la cultura mapuche: “la curandera toma su cultrún: canta con voz lastimera y monótona, mientras agita sus manos de las que penden cascabeles. A una señal suya todos los visitantes entrechocan colihues sobre la enferma y gritan formando un verdadero chivateo. Tengo que hacer un gran esfuerzo para no gritar, porque toda la ceremonia produce un efecto hipnótico sobre los asistentes”. Su contención es propia de una dama chilena; gritar habría sido aceptar, participar, reconocerse parte de, y eso es algo que aún no es posible.

Posteriormente, salieron varios trabajos interesantes, que incluyen los de Grebe, que publicó en 1973 y 1974, sobre el *kultrun* y sobre los instrumentos prehispánicos y el de Merino en 1974, sobre una revisión histórica. En 1975, Clair-Vasiliadis, Rodrigo Medina, Adalberto Salas y Mirka Stratigopoulou editaron la primera edición sonora, en disco de vinilo, con grabaciones recogidas en un curso de capacitación patrocinado por la Iglesia Católica en Temuco y Rengalig (Cautín). En 1979, Samuel Claro publicó un libro con un cassette que incluye tres grabaciones de música mapuche, realizadas

---

<sup>173</sup> Sobre el canto mapuche (Isamit 1932a, 1932b, 1932c, 1933a, 1933b, 1934a, 1935\*) y luego una serie de trabajos en torno al machitun (1934b), los cantos mapuches y la *trutruka* (1935), la *wada*, el *kunkulkawe*, el *trompe* y la corneta (1938).

<sup>174</sup> Isamit 1937:59 - 61 ver Cap. III “Pifilka”.



entre 1958 y 1969. En 1982, González publicó una acuciosa revisión etnomusicológica en tres comunidades, con abundante información, y acompañada de grabaciones y material fotográfico de gran calidad. Ese año, yo también inicié una serie de publicaciones sobre el tema arqueológico y etnográfico de la araucanía, que culminan en este libro<sup>175</sup>. Entre 1994 y el 2006, junto con Claudio Mercado, publicamos algunos trabajos en los que describimos la música de flautas en los bailes chinos de Chile central, donde descubrimos los nexos con sus antepasados prehispánicos, lo que nos permitió tener una visión del conjunto de lo que ocurre en Los Andes sur en términos musicales. Schneider en 1993 publicó un corto ensayo acerca del *ñolkin*.

Por mientras, a partir del golpe militar de 1973, la experiencia de pérdida de libertad y de derechos básicos golpeó a un sector importante de la sociedad *winka*, que aprendió en carne propia lo que esto significa. A medida que el país recuperaba la democracia, a partir de 1988, la situación mapuche fue lentamente ganando terreno en la opinión pública, pero la situación del mapuche cambió poco; sigue siendo la clase social más pobre y denigrada<sup>176</sup>, sigue siendo presionada por las grandes empresas, sobre todo las forestales<sup>177</sup> e hidroeléctricas<sup>178</sup>. Recién en 1992 fueron reconocidos étnicamente por la ley<sup>179</sup> y el censo asombró al país al mostrar más de 1.000.000 de mapuches (un 10 % de la población), una de las mayores comunidades indígenas de Sudamérica<sup>180</sup>. La mayor parte (80%) era *wariache* (urbana). La mitad vivía en Santiago y el resto dispersos en pequeñas comunidades en Arauco, Bío-Bío, Malleco, Cautín, Valdivia, Osorno y Chiloé en Chile y en Chubut, Río Negro, Neuquén, La Pampa y provincia de Buenos Aires de Argentina<sup>181</sup>. Avanzaba muy lentamente el restablecimiento de

---

<sup>175</sup> Ver “Introducción”.

<sup>176</sup> Aún hay historiadores, como Sergio Villalobos (*El Mercurio* 14 de Mayo 2000 Pág. A2), que mantienen que los mapuches son bárbaros y afeminados porque practican la homosexualidad, la brujería, las prácticas de venganza y la poligamia. O como Irma Acevedo Llanos (1989), quien opina que los mapuches históricos carecieron de sentimientos de piedad y solidaridad grupal, que practicaban regularmente el infanticidio, que cazaban seres humanos como bestias y los devoraban como “algo usual en los aborígenes de América. No solamente de los araucanos”. Por otra parte, la discriminación social sigue siendo frecuente, y un argumento muy utilizado para rechazar indígenas es la falta de “buena presencia”.

<sup>177</sup> Bengoa (1996: 157) cita el caso de Tirúa, que aumentó cinco veces su población en cinco años con gente que vendió sus tierras a las empresas forestales, transformándose de campesinos en pobladores cesantes y pobres, mientras el desarrollo forestal mostraba cifras macroeconómicas espectaculares. Una parte importante de la araucanía está cubierta de monocultivos de pino y eucaliptos, empobreciendo todo el ecosistema, y su expansión continúa.

<sup>178</sup> La central Ralco se construyó a pesar de que se sabía que afectaría la cultura pewenche de un modo irreversible. El daño provocado por estas obras ha sido objeto de muchos debates en los últimos años.

<sup>179</sup> Bacigalupo 1997: 08.

<sup>180</sup> Campos 2003.

<sup>181</sup> Silva 2000b: sn, Bacigalupo 2004a: 502.

una institucionalidad que los representase<sup>182</sup> a pesar de que continuaba el generalizado desconocimiento, resumido en la opinión de un joven mapuche de Santiago: “yo no sé por qué los *winkas* insisten en vernos como éramos hace 500 ó 400 años: con lanzas y flechas, en *rucas* [...] nosotros no los vemos a ellos con armaduras, caballos y arcabuces”<sup>183</sup>. La mayoría de los chilenos sigue pensando que lo que necesitan es modernización o desarrollo, palabras mágicas que significan occidentalización (“europeización” y “estadounidización”) y olvido de lo propio, que representa lo bárbaro e inculto. El sistema también empujó a la desaparición de la cultura mapuche: “toda la gente esta creyendo más en los médicos de los hospitales, porque los obligaron también, porque si hay una señora partera que sea en el campo, que se le llegara a enfermar la paciente, la señora esa va presa. Entonces son los doctores los que dan el visto bueno. Entonces por ese motivo no quieren haber más *machi* nueva. Solamente las viejitas que van quedando [...] las otras *machi* son ya de sesenta y cinco años, de ochenta años algunas que están viviendo todavía, pero todas son *machi* de edad ya”<sup>184</sup>.

Ana Mariela Bacigalupo inició una nueva forma de acercarse a esta cultura, participando activamente en ella junto a la *machi*. Entre 1991 y 2002 trabajó con 25 *machi* en comunidades de Temuco, Quepe, Freire, Nueva Imperial, Lumaco, Puerto Saavedra, Labranza, Carahue, Chol-Chol, Villarrica, Imperial y Santa Bárbara. Su experiencia como *yegulfé* (ayudante del *machi*) le permitió participar en distintos tipos de rituales de diagnóstico (*penwutun*, *saabatun*, *willentun*), de curación (*machitun*, *ulutun*, suerte y amor), de iniciación (*machilmwun*), de renovación (*ngeikurewen*), colectivos (*gillatun*), y otros. Una parte importante de las descripciones chamánicas usadas en este libro están basadas en sus observaciones. Al relatar desde adentro, es la primera en definir conceptos, métodos, conocimientos e interpretaciones del mundo mapuche como modelos válidos, ausentes en las culturas literarias, en vez de presentar meros “datos” para ser teorizados por los paradigmas arbitrarios occidentales. Describe minuciosamente el mundo de la *machi*, su habilidad con el *kultrun*, el canto y el control de los estados de conciencia, además de sus rituales, sus ayudantes, sus atributos, sus símbolos, y sus diferencias individuales.

---

<sup>182</sup> En 1993 se creó la Corporación Nacional del Desarrollo Indígena (CONADI). La constitución chilena, sin embargo, continúa sin reconocer el carácter pluriétnico y multicultural de Chile, el gobierno aún no ha ratificado el Tratado Internacional sobre Pueblos Indígenas y la concepción judicial del tema mapuche sigue siendo considerada como un tema de seguridad nacional del Estado (Campos 2003, Bacigalupo 2004a: 532, 503, 504).

<sup>183</sup> Cit. Hernández 2003: 13.

<sup>184</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Recién a partir del siglo XXI comenzamos a conocer directamente el pensamiento de escritores mapuches<sup>185</sup>. Lionel Lienlaf (2002) usa la escritura para expresar un hermoso universo poético, transmitiendo la sensibilidad mapuche. Nos cuenta acerca de los tipos de *machi* y de *kalku*, con una visión muy distinta a la entregada por los *winka* del pasado, y canta, resumiendo, el sentir de su pueblo: “volveré a decir que estoy vivo / que estoy cantando / cerca de una vertiente / ¡vertiente de sangre!”<sup>186</sup>. Elicura Chihuailaf, Lorenzo Aillapán (2002) y José Ancán (2002) entregan una visión muy diferente a la de siglos anteriores acerca de su cultura, rica en significados, espesor y dinámica. En todos ellos resuenan las mil voces del agua, como el canto ancestral de su tierra. Graciela Huinao<sup>187</sup> nos dice: “yo quisiera hablar la lengua, pero ya no la hablo. Me obligaron a hablar el castellano. Recuerdo cuando mi padre me hablaba el *tse dungun* y yo le contestaba en castellano. Lo escuchaba cantar en su lengua. ¡Como me hubiera gustado aprender! Pero incluso, si pudiera hablarla ¿cómo podría escribirla? ¿En qué alfabeto?”.

También comenzaron a circular CD con recopilaciones y trabajos sonoros, como los de Silva (2000), recogidos en la patagonia argentina, donde incluye testimonios y música mapuche. Su tradición de canto se acerca a la tradición tehuelche, dentro del gran ámbito fueguino: pocos instrumentos, canto de pocas sílabas, repetitivo, asimétrico, con voces roncadas y rítmicas. La tradición chamánica aparece muy disminuida, sin *machi*, con recuerdos de los rituales<sup>188</sup>. Estos datos se complementan con los de Robertson, quien aclara que los viejos conservan la lengua ranquel o tehuelche, si bien la comunicación ritual se hace estrictamente en mapudungu<sup>189</sup>. Hernández publicó en 2003 un CD con abundante información recogida entre 2000 y 2001 en las comunidades williches del Lago Maihue. Las notables semejanzas entre estos dos testimonios nos revelan la relación que tuvieron en el pasado los williches chilenos y los mapuche argentinos, gracias al fácil tránsito entre Chile y Argentina en esa zona. Hernández nos cuenta su experiencia la primera vez que participó en un *kamaruko* o *guillatur*: “quedé absolutamente impresionado por la devoción y respeto expresados por sus participantes. Fueron cuatro días seguidos en que la lluvia amainó sólo en pocas ocasiones [...] en ningún momento pensaron en detener o interrumpir la ceremonia [...] ver orando (*ngillatucando*) a don Joaquín Santibáñez, un hombre de

---

<sup>185</sup> En realidad los primeros textos escritos por mapuches aparecieron en 1939, pero es recién hacia fines de 1980 que Chihuailaf y Lienlaf comenzaron a ser conocidos, y a partir del 2000 son reconocidos por la sociedad *winka*.

<sup>186</sup> Lienlaf 1998: 76.

<sup>187</sup> Huinao 1998: 121.

<sup>188</sup> esta desaparición es confirmada por otros datos, como la extinción del *kamaruko* o *guillatún* en Pichi Cayín en 1939 (José Aigo a Borrugat 1967: 418).

<sup>189</sup> Robertson 1977: 68

más de setenta años, bajo una lluvia ineludible que no perdonaba ni su edad ni sus pies desnudos [...] ver a personas de todas las edades levantándose o esperando hasta las dos y las cinco de la mañana para el *purutun* o baile ceremonial, sobre un barro heladísimo con sus pies desnudos y bajo una lluvia igual de interminable, bailaban en círculos una y otra vez en honor a *Ngünechen*, como si la música les hiciera olvidar estas incomodidades y les animara a superar toda adversidad. Estas imágenes se repitieron con la misma intensidad durante los cuatro días que duró dicho evento. Participar de esta ceremonia significa una experiencia y un honor indescriptibles. La sensación que recorre el cuerpo y el espíritu es algo impresionante, e independiente de las creencias particulares de cada persona, existe la certeza de estar en presencia de una profunda manifestación de humanidad ante la cual el concepto de cultura mapuche toma una forma concreta y al mismo tiempo alucinante. Si agregamos a ello el componente sonoro y su sacralidad, podremos imaginar el por qué de la insistencia de este pueblo por defender sus creencias y formas de entender y sentir el mundo<sup>190</sup>. Es notable el contraste entre este testimonio y los que se escribían no hace tantos años atrás.

Alfredo Molina, en 2006, presenta una tesis de antropología en torno a la función del sonido en el *guillatun* y en la labor del *machi*, con datos recogidos en comunidades de Pudahuel y Quebrada de Macul (Santiago); Juan de Dios Colihuinca (Lautaro); Quen-Quen y sector del Naranjo (cordillera de Lonquimay). Es el primer trabajo serio hecho por un músico sensible a temas como el trance y las músicas no occidentales, lo cual le permite incorporar en su descripción, además de los instrumentos musicales y las voces, los sonidos del entorno. Su participación como *pifilkatrufe* (tocador de *pifilka*) le permite observar y contar sus experiencias respecto de la participación de este instrumento en el trance chamánico<sup>191</sup> y describe la función que cumple el sonido en el *guillatun*.

No parece haber habido cambios notables en las prácticas musicales del pueblo mapuche durante estos años, aparte del uso del plástico y de la goma para fabricar *trutrukas*, costumbre que ha permitido reemplazar la caña, cada vez más difícil de obtener, al tiempo que permite tener instrumentos más resistentes y transportables, adaptables al nuevo tipo de vida cada vez más imbricado en lo urbano.

---

<sup>190</sup> Hernández 2003: 26, 27.

<sup>191</sup> Ver infra. Cap. "Pifilka".

Finalmente hemos aprendido que “integrar a la sociedad” no significa, como en 1900, integrarse a la cultura occidental olvidándose para siempre de la propia, sino que significa integrar dos culturas. Sin embargo, todavía el 90% de los jóvenes mapuches en las ciudades niega su origen y su idioma para sobrellevar la discriminación racial en Chile<sup>192</sup>. En términos generales, el mapuche ha mantenido su esencia cultural durante los últimos siglos de continua hostilización y lucha. Se trata de una cultura viva<sup>193</sup>, fuerte, capaz de resistir el feroz impacto que significó el encuentro con el español, sobreponerse, rechazarlo y mantener su independencia a costa de una batalla que dura hasta hoy. Aillapan<sup>194</sup> ironiza con el *titiſken*, (pájaro reloj): “dicen que los pueblos originarios estamos atrasados, ¡ahora me voy a poner a la hora!”. Los pueblos originarios funcionaron con el ritmo de la naturaleza hasta que esta desapareció.

---

<sup>192</sup> Encuesta hecha por la UNICEF en Santiago y la IX región a 240 jóvenes entre 12 y 17 años (*El Mercurio* A13, 7 Diciembre 2006).

<sup>193</sup> Ha sabido incorporar nuevos conceptos a su cosmogonía: el caballo transporta espíritus entre mundos, la Virgen María se funde con *Kuse Domo Ngümechen* (vieja *Ngümechen*), Nuestro Señor Jesucristo con *Chau Ngümechen* el Sagrado Corazón con el ritmo del *kultrum* y la bandera chilena es emblema de poder (Bacigalupo 2004a: 521, Hernández 2003: 23).

<sup>194</sup> Aillapan 2001: 25

## CAPÍTULO II PANORAMA ETNOMUSICAL

Para entender la cultura musical mapuche es preciso tomar en cuenta que tradicionalmente sus aspectos auditivos son más desarrollados que los nuestros, ya que es una cultura oral que vive inserta en un entorno natural cuyo sonido necesita conocer para su supervivencia. Por otra parte, la relación entre los distintos aspectos sonoros de la cultura, como son el habla, el canto y la música instrumental, así como los de la naturaleza, es más estrecha que en nuestra cultura occidental: las barreras se hacen más difusas y los sonidos se permean mutuamente.

### A) PAISAJE SONORO

Dentro del mundo sonoro mapuche la sonoridad natural del entorno es muy importante. El primer ejemplo de la música asociada a un paisaje sonoro concreto lo describe Hernández<sup>1</sup> durante el momento del *nachakar*, la primera acción ritual de la ceremonia *lepun* de los williches del Maihue. Se trata de la limpieza o santificación del sitio sagrado, de expulsar los malos espíritus del lugar. Para ello, cada persona toma un palo y lo golpea firme y constantemente contra alguna viga o tronco. Al mismo tiempo, un tropel de caballos liderados por los dos *piuchenes* (dos hombres jóvenes con banderas azules), dan 4 vueltas en círculo rodeando el terreno sagrado en oportunidades precisas, especialmente al momento del sacrificio, cuando se extraen los corazones que serán ofrendados a *Ngjimechen*, donde se mezclan los sonidos de la percusión de los palos y el galopar de los caballos con los constantes gritos de todos los asistentes (“*yaooo, yaooo*”). Según Hernández: “El paisaje sonoro asociado a esta manifestación es de una expresividad muy particular, pudiendo ser considerado música concreta con una potencia indescriptible”<sup>2</sup>.

Molina<sup>3</sup> da otro ejemplo: “Con respecto a los sonidos de la naturaleza me di cuenta que ellos aportan para darle *newen* (energía) a los participantes y para sentir una relación directa con la Tierra. Por ejemplo, cuando en pleno *guillatun* la luna esta presente se siente la energía de ella hacia la ceremonia, la gente la mira, la observa y la bendice. Lo mismo sucede con el viento al momento en que se esta bailando frente al *rewe*, mueve fuertemente las banderas, lo que provoca un ruido peculiar de fuerza y energía. Los animales también tienen una función en el ritual. En varias ocasiones me tocó ver un

---

<sup>1</sup> Hernández 2003: 22.

<sup>2</sup> Hernández 2003: 22.

<sup>3</sup> Molina 2006: 123.

vuelo de un pájaro en el momento en que el *machi* estaba orando frente al *rewe*. Eso se veía como buena suerte, como un buen *nepen* que andaba por el lugar. Todos estos elementos de la naturaleza se ven como respuestas a la presencia del gran espíritu y ancestros en el lugar de ceremonia.”

El tercer ejemplo lo entrega también Hernández<sup>4</sup>: “Al cuarto día, al término del mismo *lepun*, salen todos los participantes del sitio sagrado bailando aún en forma de círculo y avanzando en espiral hasta la orilla de un cerro ubicado hacia el Este. En el camino, y especialmente al llegar al lugar escogido, tocan todos sus instrumentos conjuntamente, sumándose a ellos el sonido estridente de los saltamontes (que son muchos porque es verano), las aves, los gritos de los asistentes, el galopar de los caballos, el murmullo de las oraciones, etc., todo lo cual genera un ambiente sonoro realmente impresionante por su belleza, corporeidad y fluidez completamente aleatoria para crear un paisaje sonoro con una connotación simbólica particularmente profunda y reconocida por la comunidad”.

Esta unión entre los sonidos naturales y culturales nos refiere a la cultura en estrecho contacto con la naturaleza, al pasado cazador recolector, donde el saber escuchar la naturaleza es una de las herramientas de supervivencia más importantes. El universo sonoro del mapuche prehispánico era de mejor calidad en términos de recepción, definición, diversidad y significado que el nuestro, urbano y occidental<sup>5</sup>.

La región de la araucanía es una de las más fértiles del planeta, tanto en tierra como en el mar. La zona de Concepción es un territorio de transición que reúne la mayor cantidad de vegetación de Chile, con cientos de especies de árboles, arbustos y formas menores. Asimismo, reúne la mayor cantidad de fauna (se calcula que el 50% de la fauna de Chile está representada aquí)<sup>6</sup>. Las aguas en las zonas de afloramiento de las corrientes marinas de la costa de Arauco están entre las más productivas de la Tierra<sup>7</sup>. En tiempos prehispánicos esta situación privilegiada permitió al hombre una

---

<sup>4</sup> Hernández 2003: 22, 26.

<sup>5</sup> Reznikoff (2002: 40): *To certain extent it can be asserted that the more 'primitive' the society, the higher the quality of sound perception and intonation (the 'classic' example being that of the Indian listening to vibrations on the ground).*

<sup>6</sup> Juan Franklin Troncoso al autor, 2006

<sup>7</sup> Valdovinos 2000. Esta área aporta anualmente 2.500.000 toneladas de pesca, que equivalen a un 3% de la producción de todas las aguas del mundo (Turistel 2006).

abundancia de recursos para alimentación, medicina y materias primas<sup>8</sup>. Esta situación forjó la cultura de los antecesores de los mapuches, de modo que toda su tradición tenía como referente el extenso y variado mundo natural. Las implicancias de esto, sin embargo no son fáciles de detectar, debido a que de la enorme riqueza natural poco queda: la fertilidad del sector fue determinante en la presión por parte de la cultura dominante, primero para desplazar al mapuche de ella y apropiársela, y luego para explotarla, situación que ha llevado al empobrecimiento de toda la región terrestre en base al monocultivo de pino y eucalipto, lo cual ha extinguido gran parte de la flora y fauna nativa, y de la región marítima en base a la contaminación urbana e industrial y la sobreexplotación de recursos marinos. Jaime Luis Huenún<sup>9</sup> canta al bosque que se extingue, aniquilado por los intereses de las corporaciones que lo convierten en astillas, canta a las “aguas, buenas, aguas lindas, ay pero violadas”.

Del *ngulumapu* cubierto de selvas enormes y espesas, hoy queda muy poco en el paisaje de carreteras y poblados que lo cubren<sup>10</sup>. El *lafkenmapu* (tierra cercana al mar) actualmente apenas subsiste en manchones relictos que algunas comunidades indígenas aún preservan de manos de empresas forestales<sup>11</sup>. El *lelfunmapu*, la zona boscosa, se ha reducido a pocos sectores, cada vez más aislados<sup>12</sup>. Es difícil para un no-mapuche dimensionar lo que significa esta pérdida. Elicura Chihuailaf<sup>13</sup> canta: “en la energía de la memoria la tierra vive / y en ella la sangre de los antepasados / ¿comprenderás, comprenderás - me dice / porqué aún deseo soñar este valle?”.

Los contrastes ecológicos entre las distintas zonas imprimieron un carácter distinto a los pueblos que las habitaron. Sabemos poco de las diferencias culturales de estas parcialidades del mundo mapuche. Las comunidades *lafkenches*, al lado del mar, dedican una parte especial del *gillatun* al mar<sup>14</sup>, y Armando Marileo nos revela la

---

<sup>8</sup> Para las poblaciones costeras El Vergel se ha detectado la utilización del jurel (*trachurus symmetricus*), corvina (*Cilus Gilberti*), róbalo (*Eleginops maclovinus*), congrio (*Genypterus sp.*), cabrilla (*Sebastes capensis*), tomollo (*Labrisomidae*), pejesapo (*Sisyases sanguineus*), / camélidos, zorro chilla (*pseudolopex griseus*), coipo (*Myocastor coipus*), roedores pequeños, cetáceos/ jergón chico (*Anas flavirostris*), jergón grande (*Anas georgica*), (*Sterna trudean*), (*Phalacrocorax brasiliannus*), varios paseriformes, gallina araucana (*Gallus sp.*)/ rana grande chilena (*caudivbera caudivbera*) / quínoa (*chenopodium quínoa*), verdolaga (*Portulaca oleracea*), batro o totora (*Thypa angustifolia*), frutilla silvestre (*Rubus sp.*), peumo (*Criptocarya alba*), maíz (*Zea mays*) (Contreras et al 2003: 361, 362).

<sup>9</sup> Huenún 1998: 90.

<sup>10</sup> Ancan 2002: 102.

<sup>11</sup> Aldunate 2002-2003: 110.

<sup>12</sup> Jeria 2000: 10.

<sup>13</sup> Chihuailaf 1998: 28.

<sup>14</sup> Después de la rogativa principal al amanecer, una delegación baja a la playa a entregar ofrendas a *Nguelafken* (dueño del mar) o *lafkenwelro* “para que vayan a sacar el permiso en el mar [...] se hace una hilera larga, cada cual con su concha de loco, *ngillatunakando* y gritándole a *Ngueuchen*, que les dé marisco, que les dé todo lo que hay en el mar” (Jeria 2000: 24, 25).





FIG 18  
Armando Marileo con una planta de ñolkin que ha logrado cultivar en su casa, en Cañete.

cultura lafkenche de la zona de Pocuno, los williches del Lago Maihue y los pewenches de la cordillera presentan varios rasgos específicos que son relatados por Henríquez y Molina respectivamente a lo largo de estas páginas. Los pewenches de antes celebraban el *püntebun*, en honor al *pewen* (araucaria), hoy celebran el *guillatun*<sup>15</sup>. La desaparición de especies vegetales conlleva la desaparición de los instrumentos musicales fabricados con esas especies, y por lo tanto, la desaparición de formas musicales específicas. La planta *ñolkin*, por ejemplo, solo se da en ciertos lugares, con ciertas condiciones: “en todas partes se daba antes, pero ahora no hay en ninguna parte, donde hay eucalipto y pino, todo esto murió”<sup>16</sup>.

Al desaparecer especies desaparecen también sus cantos asociados. Jeria<sup>17</sup> recoge de un anciano mapuche el recuerdo del “grano salvaje que crecía en abundancia en

la zona [...] el ganado lo tiene erradicado con la pastura [...] cuando muchacho yo ayudé a sacar las espigas de estos granos fuera de los tallos y los trillábamos con nuestros pies [...] los extendíamos en la tierra dura y por la noche nosotros bailábamos sobre ellos con una canción que todos cantábamos [...] a los niños mas altos (nueve años) se les permite bailar [...] nosotros cantábamos: *golpea con los pies, tu y el jilguero, rompan estas costillas*”. El zorro, que era considerado un maestro de canto, ha desaparecido. “Ahora no anda mucho zorro tampoco porque por todo esto, sí, todos los árboles autóctonos no están, todos los animales de campo han muerto y quedan muy pocos en alguna parte, así como están los matorrales, y como los matorrales son chicos ya, entonces ahí van los perros y se cazan los zorros”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Jeria 2000: 18.

<sup>16</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>17</sup> Jeria 2000: 11.

<sup>18</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Estos cambios, a su vez, repercuten en las fuentes de la cultura. Los *machi* no pueden conectarse con la naturaleza, el mapuche pierde su referente de conocimiento, de habilidad y de cultura, y como consecuencia desaparece una cultura para ser reemplazada por otra. Luego que Forestal Mininco erosionó las tierras de la comunidad de Lukutunmapu, cuenta una *machi*: “el *ngenko* (espíritu dueño del agua) y *ngenlawen* (espíritu dueño de las plantas medicinales) se han ido. Solo hay pinos. No hay plantas medicinales, no hay agua. No puedo sanar más a nadie, estoy muy enferma”<sup>19</sup>. “Por todos los árboles que ellos han plantado aquí, el pino y el eucalipto, han terminado todas las plantas autóctonas, se ha terminado el remedio que tiene el mapuche para mejorarse en yerbas autóctonas [...] entonces todo eso ha muerto [...] porque eso no solamente puede estar en la loma, en parte pareja; tiene que ser en cerro también porque hay yerbas que crecen en las faldas, en los cerros, no en la loma. Y en los cerros tiene que haber agua y parte de loma también donde salen los otros que no salen en el cerro, porque cada hierba tiene su lugar donde sale [...] aquí ha desaparecido todo, aquí no hay en ninguna parte un pedazo de terreno, con decir unas diez hectáreas, veinte hectáreas, para mantener todas las hierbas nativas que le sirven al pueblo mapuche para su medicina. No hay nada en ninguna parte. Se acabó, no hay en ninguna parte [...] entonces las mujeres siempre salen a buscar su remedio por acá, las *machis*, pero escasamente se encuentra. Ya no queda *machi* por esta zona. ¿No ve que ahora no se han hecho *machi* nueva?”<sup>20</sup>.

Una de las relaciones mas fuertes con la naturaleza se da a nivel de plantas medicinales; “la menta para el estomago, el toronjil para la pena, el matico para el hígado y para las heridas, el coralillo para los riñones - iba diciendo ella - bailan, bailan los remedios de la montaña - agregaba él - haciendo que levantara las hierbas entre mis manos”<sup>21</sup>. El mundo vegetal se relaciona con la música. Por medio de dos tipos de conocimiento: una es la inteligencia que debe existir para transformar una madera en un instrumento musical, para usar la madera de un modo plástico, y la otra es el aspecto visionario que otorga un tipo muy especial de vegetales, usados en rituales específicos. La vida en la naturaleza implica su conocimiento acabado, no solo a nivel racional, sino a través de una fuerte percepción de sonidos, colores, sabores, texturas y olores<sup>22</sup>. Del total de 750 especies de la flora nativa de la zona que el padre Moesbach registró, más de 620 tienen asignados nombres propios en lengua mapuche<sup>23</sup>. En la elección de las maderas para fabricar instrumentos musicales, herramientas rituales y otros objetos

---

<sup>19</sup> Bacigalupo 2004c: 516.

<sup>20</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>21</sup> Chihuailaf 1998: 46.

<sup>22</sup> www.museomapucl

<sup>23</sup> Jeria 2000: 12.

no solo se aprecia su utilidad, sino que además se toma en cuenta el *nepen* del árbol, se elige el *foye* (canelo) o el *trive* (laurel), símbolo de benévola y pacífica intención, y en ciertos casos el *kelon* (maki). Don Armando Marileo usa el laurel para hacer el *kultrun*, el *hualli* con *pellin* para las *piwikas*, el *koliu* para las *trutrukas*, el *ñolkín* y la *ñocha*. “Cada madera tiene una función que cumplir en el pueblo mapuche [...] cada árbol tiene su vida. El mapuche nunca llegaba y cortaba un árbol. Siempre hacía un *ngellipun*, como ser, saludar a *ngechen* y pedirle una parte de un árbol, la parte que uno necesita para trabajarlo. ‘Buenos días señor’ - dice uno - ‘necesito una parte de la madera, quiero hacer un trabajo que nosotros necesitamos. Con su ayuda voy a hacer un buen instrumento de esta madera. Es todo lo que yo le estoy pidiendo, y acépteme en todo lo que yo le he dicho’. Entonces ahí uno ya corta el pedacito de madera que necesita [...] ya ahí uno ya se nota que está con permiso y puede cortar lo necesario. Esa era la forma de pedir antiguamente... Entonces cada vez que uno necesita un arbolito, una planta, uno hace un *ngellipun*, un pequeño *nguellipun*”<sup>24</sup>.

Antiguamente, el *labual* (alerce) les entregaba a los antiguos conocimiento a través del *chillkalawall* (signos o letras en el alerce), en las que podían interpretar las “rajaduras” de su superficie, como recuerda Don Ignacio Quintunawell, muerto en 1990<sup>25</sup>. Durante la noche de luna, observaban esos signos, y si eran “unas rajaduras largas, de arriba a abajo eso era *kume chillka*, buena señal [...] y al amanecer, cuando veían unos cortes chicos atravesados [...] eso era *weda chillka*, mala señal. Es que a los árboles “los de arriba” los usan como pasadizo para bajar y traernos noticias de lo que no se ve” cuenta don Ignacio. Hoy casi no quedan alerces <sup>26</sup>.

Con respecto a las plantas visionarias, es poco lo que sabemos. El uso de este tipo de vegetación para obtener estados de conciencia es muy frecuente en el ámbito indígena sudamericano, pero apenas lo conocemos entre los mapuches. Antiguamente los chamanes<sup>27</sup> se llamaban *boquibuyes*, señores del *foye* (canelo), el árbol sagrado por excelencia de los mapuches. *Foye* es benevolencia, justicia y paz. Actualmente, a veces la *machi* ingiere savia de *foye* para entrar en trance y comunicarse con *nguehechen* y los

---

<sup>24</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>25</sup> Jeria 2000: 15. Se refiere a la corteza del alerce: bajo la piel exterior existe un tejido muy fibroso y normalmente su corteza presenta un patrón igualmente fibroso.

<sup>26</sup> El alerce, que puede vivir más de 3.000 años, es incorruptible, y de ahí la explotación de que ha sido objeto. Hoy quedan poquísimos en el interior de algunas reservas forestales.

<sup>27</sup> El chamanismo es la forma más extendida y antigua de curación mental y corporal conocida por la humanidad. El término *shaman* se origina en la voz tungusía *saman* (Bacigalupo 1994:5).

espíritus, y se usa como calmante del dolor<sup>28</sup>. En el pasado, los *kalku* eran especialistas con un conocimiento acabado de todas las plantas, sobre todo las venenosas y las *perrimontuelawen* (*perrimontun* = otra realidad, donde los espíritus entregan visiones importantes, que pueden cambiar la vida; *lawen* = planta, “plantas medicinales visionarias”), entre las cuales se reconocen las *weshalawen* (*wesha* = mal, separar, dividir), y el *peumawelawen* (*peuma* = sueño, “plantas que curan a través de los sueños”) usadas para recibir los mensajes de los antepasados, y las *trafunmawelawen* (*trafun* = encuentro casual con un espíritu que roba la energía vital y toma posesión de su víctima) que se usaban para contrarrestar estos encuentros malignos, entre las cuales está el *foye*, el árbol chamánico<sup>29</sup>. El *kalku* era una especie de soldado que se preparaba para causar daño al enemigo. En tiempos de la guerra fueron muy importantes, pero con la introducción del cristianismo y la derrota del pueblo mapuche entraron en decadencia y se dedicaron a males menores<sup>30</sup>. Ellos deben haber actuado según el antiguo conocimiento de plantas de poder, compartido con toda América del sur<sup>31</sup>, cuyo uso está enmarcado en contextos rituales en los cuales la música juega un papel central<sup>32</sup>. Hoy en día, el uso de las *perrimontuelawen* ocurre en un ámbito doméstico, preferentemente dadas a niños por sus madres y abuelas<sup>33</sup>.

El aspecto espiritual de la naturaleza es el que más lo distingue del concepto occidental. Animales, plantas y otros elementos de la naturaleza, incluidos los seres humanos, son parte de lo sagrado y tienen un espíritu, el *pullu*, dotado de *newen*, energía, que los conecta e integra. Debido a esto, existen reglas que deben observarse al manipular el mundo natural, cuya infracción puede provocar que su *newen* dañe a quien usa estos

---

<sup>28</sup> Armando Marileo al autor, 2007. “El canelo es el árbol sagrado del mapuche, el canelo ha servido mucho en los enfermos graves que llegaban antes a donde una *machi* [...] cuando llegaba muy grave, con dolores fuertes que lo hacían gritar, entonces la *machi*, tomaba una hoja de canelo, la pasaba por agüita caliente y le sacaba una gotita de la hojita de canelo. El agua es bien picante esa del canelo [...] calculando una gota [...] en una copa de agua y hace que la persona enferma tome. Y eso es para amortiguar la enfermedad, lo mantiene sin dolor. Por eso es el árbol sagrado del mapuche. Y es el árbol que uno busca siempre para hacer los altares. Y donde hay una fiesta mapuche esta el canelo”.

<sup>29</sup> Aldunate 2002-2003: 103, 105, 117.

<sup>30</sup> Lienlaf 2002: 07.

<sup>31</sup> América del sur es, después de México, la zona del mundo con mayor número y variedad de plantas alucinógenas utilizadas culturalmente (Schultes/Hofmann 1982:27).

<sup>32</sup> Sin embargo, este tema específico (su relación con la música) ha sido poco estudiado. Para los shuar, de Amazonia, las alucinaciones producidas durante los ritos de ingestión de alucinógenos sólo son reales cuando van acompañadas de sonido. Para nuestra cultura, en cambio, alucinación es sinónimo de “no-real”, de demoníaco, de peligroso, pues nos aparta de “la realidad”. Esta diferencia revela una profunda discrepancia en torno a la percepción de esa realidad. Los *machi* basan su sabiduría en el conocimiento de los mundos internos de la mente, en donde ven reflejado el cosmos profundo, mientras nosotros creemos en la lógica cartesiana como representación del mundo exterior.

<sup>33</sup> Aldunate 2002-2003: 105.

elementos. Los espíritus con el prefijo *Ngen* son guardianes protectores. *Ngenko* o *Ñanko* es el dueño del agua, a él se recurre en épocas de sequía<sup>34</sup>, *Ngenmabuida*, es el del bosque. El chungungo<sup>35</sup>, conocido como *chinchimen*<sup>36</sup> o *Ñullñull*<sup>37</sup>, es una nutria dueña del mar causante del ruido de las olas<sup>38</sup>. *Aremko* es un sapo verde y rayado señor de agua de los pozos<sup>39</sup>. En la cordillera, *pewenbucha* y *pewenkuse*, anciano y anciana del *pewen*, la araucaria, cuidan estos árboles<sup>40</sup>.

El *newen* es el que le posibilita al mapuche establecer una comunicación con el mundo natural. “Cabalgo sobre el arcoiris / soy el agua que corre / dormido va el mar en mi / y despierta la montaña / porque la fuerza soy de lo innombrado - dice / corona del sol: tu canto”<sup>41</sup>. El mapuche tradicional, al igual que en otras culturas integradas con la naturaleza, habla con ella. Chihuailaf<sup>42</sup> cuenta que “sentado a las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente ‘nada más’, me decía, ‘hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento’. A veces lágrimas traían las noches de invierno al enseñarme a descifrar los cantos de la montaña, a comunicarme con los pájaros en su idioma infinito y a entender el mensaje del viento en remolino sobre el río”<sup>43</sup>.

Los seres de la naturaleza forman parte de la gran familia. Como dice la *machi* Astorga<sup>44</sup>: “este río no está solo, como nosotros, tiene hijos, tiene familia”. “Donde hay un salto, hay un sonido del agua [...] ahí esta el dueño del agua, el *ñenko* [...] entonces el *ñenko* lo ayuda para que pueda llover cuando uno necesita agua. Cuentan que cuando hubo esa sequía tremenda de hace treinta y siete años atrás, las *machis* que se juntaron dijeron ‘hay que juntar cerdo negro, hay que juntar oveja negra, tiene que haber caballo negro, tiene que haber gallina negra, pollo negro, un toro negro. El toro negro hay que llevarlo a la montaña, a la cordillera, donde esta el *ñenko*’. Entonces el toro negro lo llevaron al cerro arriba [...] Entre cinco personas dice que llevaron el toro laceado y lo fueron a huasquiar allá al pie del salto, hasta que bramó el toro. Cuando bramó el toro, empezó de a poco

---

<sup>34</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>35</sup> Problemente quechua (Moesbach 1959) *lutria felina*, llamado también nutria marina y gato de mar.

<sup>36</sup> Erize 1960.

<sup>37</sup> Escrito también *Lunllun* o *Ñullñullm* (Alvarado1988: 134, 135). Erize (1960) le da otro nombre: *nguenlavequen*.

<sup>38</sup> Alvarado1988: 149, 134, 135.

<sup>39</sup> Augusta 1966; Alvarado1988: 129.

<sup>40</sup> Jeria 2000: 18.

<sup>41</sup> Chihuailaf 1998: 30.

<sup>42</sup> Chihuailaf 2002:27.

<sup>43</sup> Huinao 1998: 130.

<sup>44</sup> Astorga 2002: 45.

a nublarse y en la tarde, cuando ya estaban preparando para irse a sus casas adonde hicieron el *guillatun*, comenzó la lluvia [...] en el bramido que pegó el toro el *ñenko* se asustó y ahí vino la lluvia”<sup>45</sup>.

Armando Marileo cuenta que en Carahue “dice la gente del lugar que a una hermosa niña llamada Calfucura le atraía el murmullo de la aguas del lago, y que en las tardes ella unía su voz a la del río que se iba cantando hacia el mar” hasta que, enamorada, se va a vivir a las profundidades<sup>46</sup>. El *tralcan*<sup>47</sup> (trueno) es potencia, fuerza y poder y “sus rayos se enterraban a 7 estado de la tierra y después de 7 años nuevamente afloraba a la tierra en forma de *tralcan-toqui* (hacha petrificada), que usaba el *lonko*”<sup>48</sup>. El *ciirev* (viento) hablaba anunciando el tiempo y otros sucesos<sup>49</sup>. El eco, llamado, *Aukinko*<sup>50</sup> es un duende imitador, gracioso e inofensivo que habita en las quebradas de los tupidos bosques. Es invisible, solo se escucha imitando los sonidos. El retumbar es *chivaun*<sup>51</sup>. *Chraichraitun* es hacer sonar a golpes<sup>52</sup>, *ofülketuyen* es tomar algo de manera muy ruidosa, *pafn* es reventar, *rarakün* es hacer ruido, el mar, el viento, el arroyo o mucha gente<sup>53</sup>. Como podemos ver, los diferentes elementos de la naturaleza se expresan al mapuche a través de sus sonidos, y esto se refleja en las palabras y significados que se refieren a este universo sonoro.

Los pájaros, animales, ríos y vientos, además de sonar como nosotros los escuchamos, resuenan en los cantos de los espíritus que los animan y protegen, y esos cantos son imitados por el hombre. Así, el canto es una llave para manejar las potencias de la naturaleza, y su uso requiere conocimiento y precaución<sup>54</sup>. Toda la naturaleza esta viva, y se relaciona de distintas formas con los hombres. Muchos animales, peces o piedras poseen el espíritu de sus antepasados trasmutados durante el diluvio<sup>55</sup>. Muchos

---

<sup>45</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>46</sup> cit. Kuramochi 1992: 153.

<sup>47</sup> *Talca* (Valdivia [1581-1606] 1887 s/n), *Tralka* (Alvarado1988: 173) o *Tralkan* (Todobariloche.com) Con el tiempo se llamó con el mismo nombre al arcabuz y a la escopeta.

<sup>48</sup> Alvarado1988: 173.

<sup>49</sup> Erice 1960.

<sup>50</sup> *Aukin*, *Aukiün*.(Todobariloche.com) o *Aukiñko* (Alonkeo 1985), *auquiñinco* (Erize 1960) si no *dunguula*, *quengüilla*. Los pampas decían *sugüy* (Rosas, todos cit. Alvarado1988: 130).

<sup>51</sup> Erice 1960:117.

<sup>52</sup> Erice 1960:125.

<sup>53</sup> Todobariloche.com

<sup>54</sup> Este es el principio que encontramos en los estudios de Feld (1994) entre los Papúa de Nueva Guinea, con la vocalización ritualizada de las voces de espíritus de los pájaros de la selva tropical o como describe Hodgkinson (2005) respecto de los músicos Yakut (Siberia): “no tenían problema en aplicar las irregularidades de la naturaleza en su música, en completo contraste con el axioma estético occidental de distinguir los sonidos musicales del ruido”.

<sup>55</sup> Erize 1960, Kuramochi 1992.

animales marinos no son sino hombres transformados luego del gran cataclismo que se produjo cuando el *Kaikai Vilu* se enojó y murió la gente en la inundación, “entonces de ahí se piensa que todas las cosas que existen en el mar, son cosas que sacaron de la tierra. Por ejemplo, cuando hay un pescado grande, un congrio, póngale un tiburón, ese ha sido un hombre guatón, un viejo; y los pescados chicos, las *guaguas* y las mujeres”<sup>56</sup>. Los animales también pueden ser brujos transformados: “la abuelita contaba que los zorros que cantan en verano no son tales, sino que son brujos metamorfoseados en zorros. Estos al gritar “*guan, guan*”, mueven hacia un lado y otro una trenza de fuego que llevan detrás de las orejas”<sup>57</sup>. “Antiguamente, ellos sin tener teléfono se comunicaban de un lugar a otro. Por eso aparecen esas figuras de ave nocturna, los *tue tue*, eso era para comunicarse de un lugar a otro, eso eran personas especiales para saber, por ejemplo, como estaban la gente de Santiago aquí, se demoraban una hora más o menos para saber la contesta. Hablaban rápidamente, hablaban sin maravillas de ese tiempo”<sup>58</sup>.

Pero, además de esta naturaleza que conocemos, existe otra naturaleza mágica, habitada por seres mixtos, como el *shumpall*, un hombre-pepe, el *chon chon* (hombre – pájaro), el *ngürivilu* (zorro-culebra), el *colo colo* (rata emplumada), el *pinichen* (serpiente alada), y el *nirivilo* o *ñirivilo* (zorro-culebra)<sup>59</sup>. El *maillipeñ* toma aspecto de cordero o de oveja con cabeza de ternero. El o la joven que lo ve o siente su balido, tiene alguna misión importante que cumplir en su vida<sup>60</sup>. Los *huiirhuiir*, según los mapuches sureños argentinos, es cierta tribu de Santa Cruz de idioma semejante al aonikenk (tehuelche), que eran muy ligeros porque tenían rodillas para atrás como el avestruz<sup>61</sup>.

Todos los diferentes espíritus guardianes de la naturaleza se agrupan, junto a la familia celestial, bajo el termino *Ngünechen*, que significa el sostenedor y protector del mundo mapuche. La división entre cultura y naturaleza como dos entidades separadas es bastante artificial<sup>62</sup>. *Füta Nemen*, la gran fuerza, poder o espíritu, es la totalidad y la esencia de la identidad mapuche. Los cuatro seres celestiales constituyen la primera familia Padre/Madre, Hijo/Hija que representa la dualidad masculino / femenino en sus dos aspectos: viejo (sabiduría) / joven (vitalidad). Son las cuatro personas divinas: *Kusbe Domo* (Mujer Vieja), *Fucha Wentrü* (Hombre Viejo), *Ülcha Domo* (Mujer Joven) y *Weche Wentrü* (Hombre Joven), los cuatro aspectos complementarios para alcanzar la

---

<sup>56</sup> Fuenzalida 1988: 12.

<sup>57</sup> José Huinchaleo. Temuco cit. Kuramochi 1992: 104.

<sup>58</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>59</sup> Moesbach cit. Alvarado1988: 148.

<sup>60</sup> Alonqueo cit. Alvarado1988: 157. Larraín 1988: 78.

<sup>61</sup> Erize cit. Alvarado 1988: 179.

<sup>62</sup> Bacigalupo 1997: 11, 12.

totalidad de *Ngünechen*. También son conocidos como *Feta Chachai* (vejez masculina, padre Dios), *Nuke Papai* (vejez femenina, esposa-madre-Diosa) *Weche Wentrú* (juventud masculina) y *Ülche Domo* (juventud femenina), respectivamente. El sol es el padre, la luna es la madre, el rayo es el hijo, la estrella es la hija<sup>63</sup>. La luna preside la fertilidad de la tierra, el nacimiento de los seres humanos, determina el sexo, impulsa la procreación animal, da vida, bienestar, salud y buena fortuna, y su ciclo sirve para medir el tiempo<sup>64</sup>. La relación diaria con el universo se da a varios niveles: “El mapuche siempre hizo su casa mirando hacia la salida del sol. Porque los ancianos antiguos todos los días tenían su *ngellipun*, su rogativa, a la salida del sol, se hincan al ladito afuera de su *ruka*, ahí empiezan a rogar por todo, por el sembrado, por sus animales, por su gente, por los árboles, por los pajaritos, que todos los pajaritos lo alegran a uno, entonces por todo. Todo ello siempre la rogativa se hace al *wallmapu* [...] lo que nosotros recibimos la mayor cooperación, la ayuda, es a la salida del sol, el *nepen*. Nosotros tomamos todos los días el *nepen* del amanecer y después miramos el *wallmapu*, que es el contorno de la tierra, hasta donde alcanza la vista. Pero le rogamos igual al *picunmapu*, que le decimos, al norte, *lafkenmapu* al oeste y *willimapu* al sur. Mi *nguellipun* lo hago todos los días en la mañana y en la tarde también toco el *kultrum* un poco y doy gracias por el día”<sup>65</sup>.

El conocimiento del medio ambiente mapuche se organiza a través de una triple dimensión del espacio sagrado y una cuádruple división del espacio físico. El espacio sagrado se divide en:

- 1) *Wenu Mapu*: lugar de los espíritus benéficos y ancestrales, los elementos sagrados, los *püllum* o cualidades sagradas atribuibles a cualquier elemento y los espíritus auxiliares positivos, asociado a los colores blanco, amarillo y azul, la luna, el sol, el arco iris, la estrella del amanecer, el relámpago y el trueno.
- 2) *Mapu*: lugar de los seres humanos y los opuestos complementarios, el lugar de encuentro y confrontación entre el bien y el mal, la salud y la enfermedad, lo propio y lo foráneo, donde coexisten espíritus malignos y benéficos; se asocia a verde y rojo.
- 3) *Münche Mapu*: donde habita el mal y la oscuridad, los *wekufe* o espíritus negativos, asociado al color rojo y negro, los remolinos y la actividad volcánica<sup>66</sup>.

Las cuatro divisiones del espacio terrestre *Meli Witran Mapu* son:

- 1) *Puel Mapu*: Este, positivo y benéfico, hacia donde rezan las *machis*, y también hacia donde habitan los Pehuenches.

---

<sup>63</sup> Bacigalupo 1997: 10, 11.

<sup>64</sup> www.museomapuche.cl *Pürcuyen* literalmente “luna teñida” significa luna llena.

<sup>65</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>66</sup> Armando Marileo plantea que esta división es una influencia del cielo, tierra e infierno cristiano. Armando Marileo y Martín Alonqueo ven cuatro dimensiones en el *Wenu Mapu* (cit. Molina 2006: 32).



- 2) *Willi Mapu*: Sur, relativamente bueno, donde viven los Mapuche, se enfrenta el bien y el mal, donde habitan los williches.
- 3) *Piku Mapu*: Norte, relativamente malo, por ahí llegaron los Incas y los españoles con sus enfermedades, habitado antiguamente por los pikunches.
- 4) *Lafkén Mapu*: Oeste, malo, lluvia, maremotos, temporales y terremotos, también lugar de los Lafquenches<sup>67</sup>.

Esta cuatripartición organiza la representación del *kultrun* (que veremos en el capítulo correspondiente), y forma parte integral de las formas rituales. La tripartición, en cambio, ordena el espacio interior, donde el ritual y sus sonidos se dirigen desde el *mapu* hacia el *wenu mapu*, separándose del espacio exterior, marcado por el *awuñ* como un círculo de sonido, donde se relega el *munche mapu*.

Todo este universo sonoro natural origina el telón de fondo sobre el cual se construye la experiencia sonora del pueblo mapuche. La base de esa realidad es lo que llamamos “silencio”. El silencio es la plataforma sonora, el nivel “cero” de toda audición. En realidad, el silencio absoluto no existe<sup>68</sup>: incluso en el ambiente más aislado acústicamente escuchamos los múltiples sonidos de nuestro propio cuerpo (latidos del corazón, respiración, articulaciones, etc.). El “silencio” en la naturaleza incluye múltiples sonidos del viento, las aguas, los pájaros, las ramas de los árboles y muchos otros, cuya mezcla sonora conforma una marca de identidad de cada lugar geográfico y de cada estación del año.

“La palabra “silencio” no existe en *mapudungun*. Si estoy en el bosque y está todo silencioso [...] no tengo nada para decir ‘*que todo esté en silencio*’ [...] pero ‘*dunke lin! keme allkuttull!*’ entonces eso quiere decir ‘*estemos en silencio, escuchemos bien*’. Pero no sale la palabra que dice “silencio” en otra forma. ‘*Kme allktumie*’ eso quiere decir ‘*quédese en silencio y escuche bien*’<sup>69</sup>.”

El nivel de ruido en la araucanía establecía un “silencio” mucho más bajo que el que existe en nuestra sociedad industrial, y eso marca una diferencia de base para todo el fenómeno, no sólo del sonar, sino sobre todo del escuchar. Sólo con ese silencio como telón de fondo se dan las experiencias de escuchar sonidos de la mente, como

---

<sup>67</sup> Molina 2006: 32, Bacigalupo; 2001: 17, 18.

<sup>68</sup> En las culturas andinas, al igual que en español, el concepto de “silencio” se asocia a la ausencia de vida. “The concept of ‘silence’ or *ch’in* in both *Quechua* and *Aymara* suggests not only lack of sound, but also lack of life. Thus a silent village is one which is deserted or abandoned” (Stobart cit. Gruszczyńska-Ziókowska 2000: 197). “Sound usually is identified with life, while silence means its absence” (Gruszczyńska-Ziókowska 2000: 197).

<sup>69</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

ocurre en el relato de Segundo Antimilla: “en las zonas altas de Palguín [Pucón] sólo se escuchan las voces que la naturaleza entona. Allí todo es armonía y el tiempo parece detenido, encantado por la luz verde intensa del bosque virgen y la fragancia de los árboles. Nada turba la paz de esos lugares. Un día [...] mi padre había sacrificado un cordero -estábamos preparando la comida- [...] cuando un largo silencio oprimió todo lo que nos rodeaba. Luego mi padre sintió galopar un caballo en su corazón y tuvo la visión de un jinete que huía. Presintió que era su hermano”, lo cual en los días siguientes confirmaría<sup>70</sup>. Sobre ese silencio resalta el súbito roble partido por el rayo en invierno que relata Elicura Chihuailaf<sup>71</sup>.

*Allkain* o *allkütun* (oír, aplicar atención)<sup>72</sup> es lo esencial para establecer la relación con el medio. Pero, como todas las cosas, el escuchar es también peligroso. *Pilim* (audición, oreja) es una voz que se aplica también al peligroso *chranko*, un duende muy simpático y enamorado que es el terror de las niñas solteras. Vive en la quebradas frondosas y verdes, donde canta el murmullo de las cascadas de agua<sup>73</sup>. Anuncia su presencia con sonoros hachazos<sup>74</sup>.

La palabra que traducimos como “sonido” recibe varios nombres, que probablemente significaron cosas distintas: *hualh*<sup>75</sup>, *nugolh*<sup>76</sup>, *them*<sup>77</sup>, *thinpin*<sup>78</sup>. Sonar campanas y otras cosas es *thaypin* o *gaypin*<sup>79</sup>. En Chiloé, *tralanquin* es un ruido confuso que se oye de noche<sup>80</sup>. *Cuwuwun* (sonar los pasos<sup>81</sup>) se transforma en *cümchriliin* al pisar la tierra o al correr<sup>82</sup> y en *yapen* o *yapepuullin* al zapatear con fuerza por la pelea, por la victoria, o en el juego de la chueca<sup>83</sup>. La mujer, en cambio, al caminar con sus joyas produce el *chillchillkiawn*<sup>84</sup>, *chiriliquiaun*<sup>85</sup> o *chiül*<sup>86</sup>. *Móthircún* o *traitraiko* es la voz del agua<sup>87</sup>; el

---

<sup>70</sup> Kuramochi 1992: 19.

<sup>71</sup> Chihuailaf 1998: 42.

<sup>72</sup> Todobariloche.com

<sup>73</sup> Tb. *trekanko*, Alonqueo 1985, Alvarado1988: 155.

<sup>74</sup> Erice 1960 cit. Alvarado1988: 136.

<sup>75</sup> Febres 1765:401.

<sup>76</sup> Febres 1765:569.

<sup>77</sup> Febres 1765:401.

<sup>78</sup> Febres 1765:401.

<sup>79</sup> Febres 1765:401.

<sup>80</sup> Lenz 1905-1910:731.

<sup>81</sup> Erice 1960:92.

<sup>82</sup> Erice 1960:100.

<sup>83</sup> Febres 1765: 524, 538.

<sup>84</sup> Moesbach 1976: 210.

<sup>85</sup> Erice 1960:138.

<sup>86</sup> Erice 1960:124.

<sup>87</sup> Febres 1765:401.

segundo era el nombre de Nueva Imperial. *Atuel leñfu me* son los “quejidos” que emite el agua al descender de las alturas montañosas<sup>88</sup>. *Dgun* es hablar y también el cantar de las aves, y el sonido de las campanas<sup>89</sup> y *revcún* es el zumbido de las abejas u otra cosa<sup>90</sup>.

Los sonidos animales han servido desde tiempos inmemoriales para detectar fenómenos que el hombre no alcanza a definir, como ha ocurrido antes de un terremoto. El relato de Alfredo Antimilla (Paguín) es un ejemplo de la importancia que adquieren los sonidos como expresión de la naturaleza: “era de noche, terminados los últimos silbidos de los pájaros, el silencio empezaba a enseñorearse de la tierra [...] fue entonces cuando empezaron a aullar unos perros interminablemente. Era como si se hubiesen concertado para sus largos y penetrantes lamentos. Los gemidos salían del centro del lago negro, por donde bramaban unas reses perseguidas por los ladridos de estos perros [...] El padre, decía la abuela, volvió a preguntarse por el significado de este lenguaje espectral de las visiones”. Al tiempo después viene un terremoto: “el espectáculo era terrible: bajo el cielo incendiado, la tierra se sacudía como si debajo de ella estuviera pasando una gigantesca serpiente [...] fuimos a soltar los animales del corral que enloquecidos sacaban su bramar y sus balidos desde sus mismas entrañas [...] nunca se había oído zumbido de los montes, era como si estuvieran aplastando grillos. El Mocho, que parecía resollar, empezó a rugir y sus fuegos se trenzaban en el cielo con los vapores que por sus hoyares resoplaba, rojo de furia, el Villarrica. Era un cornearse de bestias colosales hollando con sus cascos, al revés, los pastizales que se quemaban en el cielo. En su furor, el Mocho explotó y parte de él voló por los aires”<sup>91</sup>.

Los pájaros son la voz permanente del bosque. Cada cambio en esta continua orquesta es percibido con gran precisión y definición<sup>92</sup>. *Chollpiun*, el canto de la diuca<sup>93</sup> y muchos otros cantos son la voz de la naturaleza que se comunica. Hay pájaros *anüñman*<sup>94</sup>, agoreros de mala suerte cuando cantan sobre las casas, como el *pequen* (lechuza pequeña), *concon*<sup>95</sup>, *kilkilkil* (chuncho)<sup>96</sup>, *kümtrü* (rara),<sup>97</sup> *puntriuke*, (*tiuke* nocturno), *trënka* (tenca), *shillo* (perdiz)<sup>98</sup> y otros de buen agüero como el *witiftu*. En el silencio del

---

<sup>88</sup> Erize 1988, Latzina y Cuyanito cit. Alvarado1988: 160.

<sup>89</sup> Valdivia [1581-1606] 1887s/n.

<sup>90</sup> Valdivia [1581-1606] 1887 s/n.

<sup>91</sup> Kuramochi 1992: 42.

<sup>92</sup> Ver Krause 1997 para este tema.

<sup>93</sup> Valdivia [1581-1606] 1887 s/n.

<sup>94</sup> Erize 1960 cit. Alvarado1988: 129, 160.

<sup>95</sup> *kon gkeron, concón chiwüd* (Alvarado1988: 174).

<sup>96</sup> *kil kil* (Alvarado1988: 174).

<sup>97</sup> *juree* (Faron; 1964: 67).

<sup>98</sup> Faron (1964: 67, 68) nombra también los pájaros *buelen*, *wuthwuth*, *perimo*, *loika* y *pútrin*.

bosque el canto del *chukau*<sup>99</sup> sobresale con su grito penetrante que si canta a la derecha es de buen augurio, ya que dice “*chiduco*”, y a la izquierda, si suena como “*huitren*” es un mal vaticinio<sup>100</sup>. Otra versión dice que cuando canta “*wtroh, Troh; troh*” o “*gub, gub, gub*” es mal presagio, pero si canta “*tshüill*” es buen presagio para el viajero o enamorado, que debe contestar “*muchas gracias*”<sup>101</sup>. Las *machi* lo cazan, lo secan y adornan con un collar de flores de *copibue* para aplicarlo a los enfermos en la parte dolorida, llamándolo *cungaiquiñ*<sup>102</sup>. Un antiguo relato recogido por Bengoa<sup>103</sup> en la provincia de Arauco cuenta que el ruido de los *choroyes*, que nunca habían bajado de la cordillera, anunció la llegada de los españoles que llegaron poco después. En la cordillera de Calafquén, también es considerado de mala suerte el rugido del león o *puma*<sup>104</sup>. Ningún mapuche pronuncia su nombre porque puede atraerse su enojo: por ello y porque también es de la gran familia de los seres de la tierra, según su edad, los mapuches se dirigen al león, como “tío”, “*peñi*” “la esposa del viejo tío” u otra filiación parental<sup>105</sup>. A veces en el acampo, el león viene a tomar su parte en una oveja (el corazón, los riñones y una parte arriba del pecho) y dejan para su dueño la otra; ha hecho así un *konchomalle* (intercambio)<sup>106</sup>. Gracias a que han sido considerados como superstición primitiva, estos han sido los únicos reflejos del modo de escuchar mapuche que han quedado descritos.

Los pájaros son el modelo para la música y el baile ceremonial. El *treile purrun* es el baile del *treile*, “el caminar del *treile*, pasando bosques, pasando montañas, llegando a las partes parejas y siempre buscando alguna cosa para alimentarse y protegerse, todo eso es lo que estaba en el baile *tregel purrun* [...] que busque sus lombricitas para alimentarse”<sup>107</sup>.

---

<sup>99</sup> O *cukau* (Alvarado1988: 174), *pteroptochus rubecula* (Erize 1988).

<sup>100</sup> Alvarado1988: 166.

<sup>101</sup> Alvarado1988: 174.

<sup>102</sup> (Erize 1960) o *kumaikiñ* (Augusta 1966, cit. Alvarado1988: 165, 168).

<sup>103</sup> Bengoa 1998: 28: 7.

<sup>104</sup> “Aquí pensamos, señora, que cuando viene, nos anuncia una muerte. Cuando vino a morir el finao de mi padre, el león vino a comer una potranca de tres años. Con ser que vivimos en la Pampa, la arrastró hasta llevara la su cueva [...] y a mí, cuando murió mi hijo de veintitún años, vino al mismo corral a comer una oveja. Viene como anuncio. Y cuando va a una casa a aullar, es mal anuncio, pues son animales de montaña, que llegan hasta las casas” (Don Rosamel Antimilla, cit. Calvo 1968 [1980]: 77).

<sup>105</sup> *Vutabuenchru, vutabuenchru, vitabuenchru, vutaabuenchru* es el nombre que dan al tigre los mapuches argentinos (Erice 1960 cit. Alvarado1988: 156). El león toma diversos nombres, los que surgen de la relación entre el sujeto y el animal, por ejemplo *malle* o *Peñiom*. También se le llama *latrapai trapial* o *atapai* (Kuramochi 1992: 177).

<sup>106</sup> Alejandro Leninao, Lautaro cit. Kuramochi 1992: 167.

<sup>107</sup> Armando Marileo al autor, 2007.



FIG 19  
El choike es el modelo que los bailarines imitan durante el choikepurrun.

Lorenzo Aillapan, de Puerto Saavedra, es conocido como “el hombre pájaro”. Sabe imitar el canto de los pájaros admirablemente<sup>108</sup>, pero eso no es lo importante. Él usa un lenguaje poético para establecer un nexo con cada especie de pájaro, donde cada una representa un trozo del universo, que él sabe interpretar, traducir. Es *üñümche* (hombre-pájaro) que puede comunicarse con las aves, pero antes de hacerlo pide permiso a la Madre Naturaleza y a las aves para hablar de ellas y por ellas, y nos dice que “nuestras hermanas habitan tanto en sus propios lenguajes y cantos como en las múltiples lenguas y sueños de nuestra especie humana”. Él nos enseña que el canto retumbante del *pideñ* anuncia temporales y lluvias, el concierto estridente del *triuki* invoca la lluvia de día, *killkill* es agorero, asusta a la gente, casi siempre está dando extrañas noticias como visiones, *kongkong* es una alarma contra el robo de animales, *tregül* (queltehue) es alado guardián, corean largos cantos a manera de oración, *pitrü* avisa a los otros pájaros que viene el cazador y después que se ha ido, *traru* anuncia guerra cuando aparece en una bandada ruidosa, la *lloyka*, “sanador de tiempo completo”, cantando dice “*vendrán visitas y debes limpiar tu casa*”, *maykoño* muy triste llora la desgracia, el *okory* es visionario, buen augurio, *wilki* (zorzal) les silba a las guaguas todas las melodías y canciones de la tierra, *tütjken*, pájaro milenario que comienza dando la hora, *küreu* suele cantar melodía corta, desde temprano versa canción, lento, llamativo, *kaniñ* es aseador de la playa y del campo abierto, dos o cuatro *raki* andan como sabio consejero, con su sonido metálico en lenguaje canción, *kekereke* danza pajaril, onomatopeya, canción, silbido que contagia, tener una pluma de *ñamku* es signo de buena suerte, *chinkol* es llamado “hachita de mano”<sup>109</sup>. Muchos pájaros hoy se extinguen del territorio lafkenche debido a la desaparición de los bosques nativos.

El *ngürre* (zorro) es conocido como buen cantor. “Los gritos que pega son bonitos. Ellos dicen ‘*çua cuaa!*’. Los pajaritos sí, pero esos cantan distinto, pero nunca tomaron tan en cuenta los pajaritos como el zorro. Tiene que ser porque el zorro canta de día y de noche. Los pajaritos cantan solamente en el día y en la noche duermen. El zorro,

<sup>108</sup> Desconozco otros casos de imitación de los sonidos de la naturaleza entre los mapuches, sin duda debido a mi ignorancia. Apenas hay una mención al imitar el galope de los caballos, al modo de los tehuelches, según Lehmann Nitsche (1908: 936).

<sup>109</sup> Aillapan 2001: 9, 11.

si puede cantar las veinticuatro horas, duerme un poquito, se para, sale andando y de repente se sienta y se pone a cantar [...] se sienta igual como se sientan los perros [...] ellos cantan sentaditos ahí, entonces le sale el grito fuerte [...] siempre en la historia mapuche *ngjrru* quiere decir cantor. Entonces *ulkatume* ‘cantas canciones muy bonitas’ quiere decir, que tiene muy buena voz. Entonces, los zorros siempre en las casas engañan a las gallinas por el canto. Las gallinas novedosas salen a escuchar el canto del zorro. Entonces el zorro esta escondidito por ahí, entonces cuando ellos cantan se le tiran a la gallina y cazan una gallina [...] Antes el zorro se le reconocía como buen cantor [...] y tenía muy buena melodía. Entonces por eso las niñas se enamoraban de él. El zorro dice ¡*cuaa cuaa cuaa!*, pero le pone distintos tonos, distintos tonos le pone; más fuerte suena, y suena mas finito, a veces más ronco... Y cualesquiera persona de nosotros se puede decir, que sea conversista y amable y cantor, le dicen *ngjrru*. ‘*Este le esta imitando al zorro*’, le dicen, cantor, atrae la gente, muy bueno. Igual que los músicos, que de repente cantan muy bien, dice, entonces los mapuches le dicen ‘*ngjrru*’, le dicen, ‘*muy buen cantor*’. Y entonces el zorro cantor, nada que ver con el perro”<sup>110</sup>.

Los sonidos de animales domésticos eran escasos en el pasado. El perro acompañó al hombre probablemente desde su entrada al continente, hace más de 10.000 años. Su ladrido era alerta, era señal de la llegada de amigos o enemigos. El perro *keitro* o *tbregua*, y las gallinas *trintre*, *collonca* y *francolina* deben haber conformado un paisaje sonoro muy parecido al actual en el campo. El *chilimeke* casi no emitía sonidos<sup>111</sup>. Luego se añadió el *memekan* (balar<sup>112</sup>) y el *colcolún* (gruñir, reñir pavos y chanchos)<sup>113</sup>.

La experiencia sonora de la naturaleza está imbricada en la experiencia de la otra realidad. Flora Painequelo (comunidad Santa María, Lago Budi) cuenta cuando “caminando cerca de la montaña aulló repentinamente un animal mal agüero, mas allá se topa otro igual, próximo al cerro pasa a tener un *perimontun* y luego canta repentinamente el *treyle* y repentinamente aulló el zorro; la liebre no cantó”<sup>114</sup>.

Antiguamente, estos sonidos deben haber cumplido una función diferente en la sociedad, cuando las familias se unían en torno a clanes diferenciados por animales totémicos. Los españoles encontraron en las *rukas* tallas en madera representando aves,

---

<sup>110</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>111</sup> Las llamas y especies afines tienen poca actividad sonora. Sin embargo, para las tradiciones pastoriles andinas de Chullunkane (atiplano de Iquique, Norte de Chile) estos sonidos son conocidos y tienen importancia cultural, así como para el antiguo Inka, según la descripción de Guamán Poma.

<sup>112</sup> Todobariloche.com

<sup>113</sup> Febres 1765:354.

<sup>114</sup> Barrie 2002.

pumas y zorros a manera de emblema familiar<sup>115</sup>. *Vilu* (serpiente) fue un importante linaje de Maquehua<sup>116</sup>. *Vilu*<sup>117</sup> representa la astucia, y las más importantes son *Kaikai Vilu* y *Tenten Vilu*, mencionadas en el mito de origen. La primera se reconoce porque vive en el fondo del mar y su voz se asemeja al relincho del caballo<sup>118</sup>. Hay una comunidad lafkenche en el lago Budi que lleva el nombre del *raki* (bandurria)<sup>119</sup> y otra comunidad *trawatrava* (gentes de la *tagua*<sup>120</sup>), aves que “de tiempo inmemorial ayudan en la rogativa con su gran concierto”<sup>121</sup>. La *wala*<sup>122</sup> se conoce porque en su lastimero grito *ngüman*<sup>123</sup> anuncia que se murió su hijo y es el nombre de la heroína mujer del famoso cacique Cripino<sup>124</sup>. *Ngëru*, el zorro<sup>125</sup>, representa la astucia y está presente en los tocados que usaban en los grandes bailes que presencié Pineda en 1629. Algunos *leufuche* (vecinos de la corriente) tenían por elemento totémico un río o estuario<sup>126</sup> y ya hemos visto la importancia que tenía el agua en este húmedo ambiente.

Los hombres también se transformaban en animales, sobre todo para la guerra. Rosales, al relatar un baile guerrero, menciona un canto “*ya pe pullimen*, hazed temblar la tierra, valerosos soldados; tiemble el mundo de vosotros, paxaros cazadores, leones valientes rayos espantosos’ nombrándolos con el nombre *quedu quedu*, que es nombre de un paxaro muy veloz y ave de rapiña que con gran presteza coge y despedaza a los paxarillos, dando a entender que así son ellos, como aves de rapiña que cazan como a paxarillos a sus enemigos y los despedazan con sus uñas y su pico comiéndoselos a pedazos”<sup>127</sup>. *Achicheo* se llamaba la poderosa fuerza que transformaba a los guerreros en *Pangui*<sup>128</sup>, temible felino, astuto, sigiloso e invencible<sup>129</sup>.

Hay seres que no se ven, sólo se escucha su voz, como el *ngaquin*<sup>130</sup>, sapito inofensivo

---

<sup>115</sup> Jeria 2000: 5.

<sup>116</sup> Bengoa 1996: 105.

<sup>117</sup> Géneros *philodryas* y *tachymenis*.

<sup>118</sup> Alvarado 1988: 130, 144.

<sup>119</sup> Aillapan 2001: 43.

<sup>120</sup> *Fulica spp* (Alvarado 1988: 157).

<sup>121</sup> Aillapan 2002: 90.

<sup>122</sup> *Fulica chilensis* (Alvarado 1988: 157), *guala*, *buala* (*Aechmophorus major*) (Moesbach 1959).

<sup>123</sup> Llorar, llanto, también el gemir de los animales (Alvarado 1988: 149). *Müman*: llorar: dar su hijo la *guala*.

*Mümal i wala, lái ñi pañeñ*: lloró la *guala*, se le murió su hijo (Alvarado 1988: 172).

<sup>124</sup> Bajo la forma *Gualda* (Moesbach cit. Alvarado 1988: 140).

<sup>125</sup> Varias especies, *culpeo pseudalopex culpaeus*, chilla *seudalopex grise* y zorro de Chiloe *pseudalopex fulvipes*.

<sup>126</sup> Moesbach 1959; Alvarado 1988: 189.

<sup>127</sup> Rosales cit. Oyarzún 1917: 72.

<sup>128</sup> Es el león mítico que participa en tiempos de guerra y no el animal común o *puma* Kuramochi 1992: 177.

<sup>129</sup> Su espíritu complementario era *Calfu Malén*, la protectora y concededora (Mariano Cheuquefilo cit. Kuramochi 1992: 137).

<sup>130</sup> *Ngaquin* o *ponono* (Alvarado 1988: 129).

que ladra debajo de los cenagales como un perro recién nacido y que ellos imitan “ga...ga... ga”<sup>131</sup>, el *leufu treva*, cuya voz se oye “*ke ralak*”<sup>132</sup> o el *huallipeñ* que asusta con sus gritos a las mujeres en estado de gravidez y causa criaturas deformes<sup>133</sup>. El *guairavo*<sup>134</sup>, garza nocturna, es la materialización del *huichanahue* en servicio de las brujas<sup>135</sup>. También está el temido *choñchoñ*, que es la cabeza del brujo, la cual se desprende del cuerpo y vuela gracias a sus orejas: “Pronto graznará el cohonchon por el lado siniestro de la vida”<sup>136</sup>. Su graznido mientras vuela “*tué tué o choñ choñ, choñ... choñ, choñ, choñ... choñ choñ, choñ*” se repite 3 veces cada cierta distancia durante todo el trayecto y anuncia una muerte próxima<sup>137</sup>. “Matábamos con fuego al que mete *buecuve*, contra el cuerpo i contra el alma - ¡brujo diablo, anda vete! -decíamos escupiendo, i el monte mas espeso, escondía la lechuza”<sup>138</sup>.

El *pivichen*<sup>139</sup> es un ser ambiguo; en algunas regiones consideran que chupa la sangre de la gente secándole el cuerpo a sus víctimas, y que su canto es anuncio de muerte segura (salvo si se lo mira antes de ser visto por él). “El *pivichen* dicen que chupa la sangre. El *piwichen* silba en la noche ‘*wuiuuu, wuiuuu*’ [un sonido sordo, como distorsionado] y dicen que cuando pasa cerca de una persona, la persona se enferma [...] andan por la orilla del río, y cuando pasa cerca de una persona, entonces en mapuche *perrimontu*. Ese *pivichen* es malo, no es bueno. *Wecuve* le dicen [...] puede hacer el bien y puede hacer el mal, pero más le tienen miedo. Antes las personas se volvían *pivichen* también cuando querían hacer el mal, los malos espíritus. También hacían volverse *pivichen* para acercarse a una casa para hacer el mal, pero eso era antiguamente, ahora ya no sucede eso”<sup>140</sup>. Otros lo consideran un ser ayudador de los *machi*. En la zona de Temuco y la costa es una especie de culebra grande; de adulto le crecen alas sin plumas con las que vuela lanzando un estridente silbido muy particular “*piuriüt, piuriüt*”<sup>141</sup>. Su canto es parecido al del *piden*, con la única diferencia de que el *piden* canta al atardecer y el *pivichen* lo hace desde el anochecer en adelante. Lienlaf<sup>142</sup> recuerda a un tío abuelo: “no le dirigía la palabra a nadie. Tenía además un zorro y un *pivichen*, Estos animales

<sup>131</sup> Erize 1966; Alvarado 1988: 148.

<sup>132</sup> Augusta 1966: 119.

<sup>133</sup> Alvarado 1988: 140.

<sup>134</sup> *Guayravo, huairavo, huaqda (myctiorax)* Moesbach 1959.

<sup>135</sup> Alvarado 1988: 140.

<sup>136</sup> Huenún 1998: 110.

<sup>137</sup> Latcham, Erize 1960; Alonqueo 1985 cit. Alvarado 1988: 135.

<sup>138</sup> Huenún 1998: 114.

<sup>139</sup> Probablemente compuesto de *piwn* y *che* (Augusta 1966). También escrito *Pihuichen, pinuichen, pihuichen,*

*piquichen, piuchen, pivüchen* (Alonqueo cit. Alvarado 1988: 150).

<sup>140</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>141</sup> *Piuriüt, piuriüt* (Alonqueo cit. Alvarado 1988: 135).

<sup>142</sup> Lienlaf 2002: 08.



siempre se escuchaban antes de que él pasara por el camino”. Las *machi* nombran tres especies: el *cumpiwichen* (*cum* = carmesí) el *ibai piwichen* (*ibuai* = serpiente) y el *llaituquintuipiwichen* (*llaitu* = fijarse en algo, vigilar; *quintu* = buscó)<sup>143</sup>. Entre los mapuches argentinos, los *piwichenes* (“niños santos”) son dos hermanos jóvenes, ángeles del cielo que dieron origen al mundo, representados en el *guillatun* por dos jinetes jóvenes montados en un caballo alazán y otro blanco<sup>144</sup>. Para los williches del lago Maihue, las *piuchenes* son niñas elegidas para representar a la *machi* en el *guillatun* (no hay *machi* en tal comunidad), son las únicas que tocan el *kultrun* “igual que los ángeles con sus trompetas [...] representan a su pueblo ante *Chau Ngjinechen*”<sup>145</sup>.

## B) ESCRITURA Y ORALITURA

Otro aspecto que caracteriza al mundo sonoro mapuche es todo lo que implica ser una cultura oral frente a una escrita como la nuestra<sup>146</sup>. Para la cultura mapuche tradicional, el someterse al sistema de escritura que le impone el “progreso” le significa una pérdida esencial. Tan imbuidos estamos en nuestro sistema cultural gráfico, que no nos damos cuenta de lo difícil que es para un cuerpo educado para habitar la naturaleza el someterse al esfuerzo físico de leer. La demostración de esto la encontramos en la historia de muchas futuras *machi*, para quienes la lectura fue una valla insuperable por problemas tales como dolores de cabeza y mareos. *Machi* Leonor dejó la escuela porque, según cuenta: “no me podía mover, la cabeza me daba vuelta y me caía cuando me hacían leer”. *Machi* Marta abandonó la escuela cuando niña porque su vista se hizo borrosa, se sentía enferma y las letras “bailaban por toda la página”. *Machi* Fresia se sentía mareada cuando leía o escribía, y abandonó la escuela también.<sup>147</sup> Al abandonar la lectura y la escuela evitaron adentrarse en la visión *winka* del mundo, aspecto que muy probablemente haya posibilitado su futura formación de *machi*. Lienlaf<sup>148</sup> opina que en la sociedad chilena “la necesidad de expresión se canaliza en la escritura porque no hay interlocutores con los que puedas desarrollar la poesía. En mapuche al decir ‘suspirar’, efectuamos el movimiento respiratorio *truke tupiuke*. Tenemos la expresión física y también el concepto. Cuando dejas el *mapudungun* estampado sobre un papel, se convierte en algo duro que está como asustado, sin permitir a las palabras seguir su rumbo. La oralidad te permite variar el sentido, la escritura no”.

---

<sup>143</sup> Erize 1960, Alonqueo cit. Alvarado 1988: 150, 151.

<sup>144</sup> Pérez B. 1985A 19.

<sup>145</sup> Hernández 2003: 45.

<sup>146</sup> Los antiguos tenían su propia escritura, en la corteza del *labual* (alerce) que hemos descrito antes. Sabían “leer” en la naturaleza, pero no de la manera estructurada que implica el sistema español.

<sup>147</sup> Bacigalupo 2001: 138, 243.

<sup>148</sup> Lienlaf 1998: 61.

La cultura oral no es una cultura que “carezca de escritura” como majaderamente se dice, sino que esta basada en otro medio de comunicación, que es más antiguo y es sonoro. La oralitura<sup>149</sup> se desarrolla por medio de encuentros cara a cara. Incluye mucho más que el texto: incluye las inflexiones de voz, los gestos, los sonidos, se engarza sensiblemente con el entorno de la vida. Es, en resumen, un sistema dinámico abierto, opuesto al sistema rígido y cerrado propio de la escritura. “Los cantos de mi padre, cuando borracho de sueños en el país de mi infancia, me enseñaba la ruta que siguen las estrellas [...] La primera escuela de mi raza es el fogón en medio de la ruca, donde arde la historia de mi pueblo”<sup>150</sup>. “Por las noches oímos los cantos, cuentos y adivinanzas a orilla del fogón, respirando el aroma del pan horneado por mi abuela, mi madre o la tía María, mientras mi padre y mi abuelo - *lonko* de la comunidad - observan con atención y respeto. Hablo de la memoria de mi niñez y no de una sociedad idílica. Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía”<sup>151</sup>.

El que la cultura mapuche sea oral no implica que carezca de rigor, como lo comprueba la existencia de especialistas, los *bueipife*, que se preparaban largos años<sup>152</sup>. A fines del siglo XVIII, Fray Antonio Sors, que pasó más de cuarenta años entre los mapuches, comenta que, a pesar de no saber leer ni escribir, conservan la historia con todos sus detalles, por medio de estos especialistas de particular memoria. En una ceremonia con un gran círculo de personas el *bueipife* “va refiriendo la más mínima noticia desde la creación del mundo; pero particularmente desde que los españoles entraron a sus tierras [...] si el suceso es alegre, con palabras alegres, y si es funesto, con un tono muy lastimoso y fúnebre, y entonces lloran. Se agarran el pelo y hacen otros ademanes en señal de sentimiento”<sup>153</sup>. Los abuelos hablaban en sus parlamentos de “cómo se formo la tierra, quién los puso en esta tierra, a quiénes tenemos que orar, a quién tenemos que mirar: de qué familia es uno, de dónde nació esta familia [...] Ellos lo sabían todo y ¡así los creían ignorantes!”<sup>154</sup>. Guevara (1899 a: 537) menciona al *cuivituve*, historiador o cronista, que se acompañaba del *kultrun* para comunicar sus relaciones a la comunidad. Esto lleva la intervención oral a un plano musical, que es muy probable que estuviera presente en siglos anteriores. La educación de los hijos de los caciques consistía preferentemente en ejercitar la memoria, el culto por los detalles; debían memorizar un mensaje, el tono de voz, movimientos y otros matices dados por el cacique, para luego transmitirlo sin perder ningún pormenor<sup>155</sup>.

---

<sup>149</sup> Concepto creado por el poeta Elicura Chihuailaf.

<sup>150</sup> Graciela Huinao 1998: 130.

<sup>151</sup> Elicura Chihuailaf 1998: 42.

<sup>152</sup> Bengoa 1998: 11.

<sup>153</sup> Cit. Bengoa 1998: 11.

<sup>154</sup> Rosamel Antimilla, cacique de Coñaripe cit. Calvo 1980: 63.

<sup>155</sup> Bengoa 1998: 66.

El acto de hablar y dar voces distingue múltiples matices, como *caucun* o *kafkëün*, *kalkü dëngun* (hablar al oído)<sup>156</sup>, *inádëngun* (rezongar, interrumpir la conversación), *kejëll* o *ketro dëngun nguen* (balbuciente, tartamudo), *taltaln* o *kafir nguen* o *kafim* (enronquecerse)<sup>157</sup>, *müthumm* (gritar o llamar)<sup>158</sup>, *huaruhn*, *huarulün* (gritar o vocear)<sup>159</sup>, *quebuencün* (dar alaridos y voces)<sup>160</sup>, *quiquircün* (chillar), *huarun* (dar alaridos)<sup>161</sup>, *afafan* (grito de aliento en ceremonias)<sup>162</sup>, *chivateo* (griterío entusiasta)<sup>163</sup>, *kefafan* (gritar con palmoteos en la boca)<sup>164</sup>. A esto se suman diversos sonidos como *ayén*, *ayé* (la risa), *paivan* (reírse a carcajadas), *mëtrëmtun* (vocear), *karkáriün* (jadear), *echiun* (estornudar)<sup>165</sup>, *caüilentun* (gargajear), *qlcaanpeln* (hacer gargarismos)<sup>166</sup>, *dugun* (sonar los labios chupando)<sup>167</sup>, *afkëiduamn*, *afkëiduamn* (suspirar)<sup>168</sup>, *etecun* (gemir), *etuñitun* (quejarse el enfermo)<sup>169</sup>, *nobhualen* (ronquido que produce la persona al morir)<sup>170</sup>.

Este universo sonoro forma parte del sistema oral cuyo eje es el idioma *mapudungun*. Para el mapuche no existe una separación nítida entre lo que llamamos “música” y el resto de sonidos, como tampoco entre el lenguaje hablado y el lenguaje musical<sup>171</sup>. El habla es considerada música por los *williche*<sup>172</sup> y, a la inversa, para los mapuches la música, incluso instrumental, es una manera de hablar, ya que por lo general los instrumentos “cantan” canciones cuya letra está implícita en el sonido. La lengua mapuche influye por lo tanto en toda su musicalidad, no solo por el canto, sino en su ritmo y su prosodia, que sirven de patrón para tañer los instrumentos<sup>173</sup>. El

---

<sup>156</sup> Valdivia [1581-1606] 1887 s/n, Todobariloche.com.

<sup>157</sup> Todobariloche.com

<sup>158</sup> Febres 1765:168.

<sup>159</sup> Febres 1765:168, 354; Valdivia [1581-1606] 1887 s/n.

<sup>160</sup> Valdivia [1581-1606] 1887 s/n.

<sup>161</sup> Febres 1765: 324, 304.

<sup>162</sup> Aldunate / Lienlaf 2002: 143.

<sup>163</sup> Calvo [1968] 1980: 183.

<sup>164</sup> Aldunate / Lienlaf 2002: 143.

<sup>165</sup> Todobariloche.com

<sup>166</sup> Valdivia [1581-1606] 1887 s/n.

<sup>167</sup> Febres 1765:401.

<sup>168</sup> Todobariloche.com

<sup>169</sup> Valdivia [1581-1606] 1887 s/n.

<sup>170</sup> José Huichaleo cit. Kuramochi 1992: 110.

<sup>171</sup> Esto es habitual a las culturas indígenas; como ejemplo, los indios cuna, en vez de separar canto de habla, usan tres “maneras de hablar”, al menos una de las cuales es identificada por extraños como canto (Marcia Herdon / Norma Mc Leod 1979: 4).

<sup>172</sup> Hernández 2003: 21.

<sup>173</sup> Como en la comunidad indígena ebera-chamí de Cristianía, Colombia (Londoño 2000:57, 58) en que el canto parece estar condicionada por la nasalidad de la lengua. No encontramos entre los mapuches que el ritmo de los cantos obedezca al ritmo de la palabra hablada (con multiplicidad de cambios métricos o “heterotomía”) como en los ebera, sino que la palabra obedece a un ritmo parejo como el que impone el *kaltrum*.

rico mundo de lenguas del pasado se ha perdido. Jaime Luis Huenún<sup>174</sup> reflexiona: “huilliche hispano hablante como soy... la poesía, esta vieja y desesperada paciencia, no duda en empujarme hacia los bosques y los ríos del *tse dungun* (el perdido dialecto huilliche, variante del *mapudungun*)”. Elisa Loncón Antileo observa que es posible combinar tres idiomas: el *ce dungun*, lengua de la gente, el *kayitñ newen dungun*, lengua de los poderes de la tierra, y el *ce dungun/newen dungun*, conversación de la gente con los poderes de la tierra<sup>175</sup>. Entre las comunidades de Neuquén distinguen *dugún* = palabra, *dungun* = conversar establecer un diálogo, *dungunwenpín* = debate común a las reuniones de ancianos, *dungulún* = hablar introspectivamente, *dungunpewín* = rogar en postura de suplicante<sup>176</sup>.

La importancia de la lengua, el idioma, radica en que es el principal sistema de identidad cultural. Es mucho más que una forma de pronunciar los nombres de las cosas; es una forma de pensar el mundo, de dar existencia al mundo<sup>177</sup>. Como bien lo definen los mapuches de Loncoche<sup>178</sup> “Sin la lengua enmudecen las cosas, se va el sentido de los hombres, no hablan con los espíritus, se esfuman los ancestros, Dios se calla. El hombre se vuelve sin pasado, en un mundo sin color, vive sin tener tampoco una huella para ir al futuro en el presente”. La música, en cambio, permite comunicar emociones, y es aun más específica y variada culturalmente que el habla. Los mapuches, a diferencia nuestra, consideran tan necesario el canto como el habla para poder expresar infinitos matices emocionales<sup>179</sup>. Ambos sistemas de comunicación sonoros<sup>180</sup>

---

<sup>174</sup> Huenún 1998: 89.

<sup>175</sup> Vicuña 1998: 18.

<sup>176</sup> Robertson 1977: 69.

<sup>177</sup> El idioma mapuche excede todos los otros, en la absoluta regularidad de sus funciones morfológicas y sintácticas, en su inimitable exactitud y concisión de la que es capaz gracias a sus elementos transicionales y sus partículas intercaladas de tiempo, estado, afirmación, duda y dirección (Bernardo de Havestadt cit. Vicuña 1998: 17).

<sup>178</sup> Víctor Huisca, Julio Caquilpan, Chaura, y Changleufu, Loncoche, cit. Kuramochi 1992: 75.

<sup>179</sup> La civilización occidental ve la música como un sistema de comunicación secundario, frente al habla (ver Will 2004: 173), pero en el pasado remoto fue al revés. Las evidencias antropológicas, biológicas y neurológicas apuntan al canto como el sistema de comunicación más cercano al pre-homínido, que le permitió expresar emociones fuertemente. Después, desarrolló el habla como un sistema más efectivo para comunicar representaciones explícitas del mundo exterior, ante las complejidades crecientes de su organización social (ver Altenmüller 2004: 3).

<sup>180</sup> Sus diferencias estructurales a nivel de sonido son muy pequeñas: el habla usa muchas variabilidades rápidas rítmico-tímbricas, continuamente cambiantes (fonemas), en cambio el canto usa cambios tonales y rítmicos más lentos y repetitivos (melodías). Sin embargo, sus funciones son muy diferentes. A través de una diferenciación fina en el habla del castellano distinguimos en el argentino, chileno, peruano, mapuche o aymara distinciones poco significativas como comunicación de contenidos racionales, pero de enorme significación social. Las diferencias musicales, en cambio, indican estilos culturales diferentes. Ambos (canto y habla) usan la voz, pero solo la música utiliza instrumentos musicales.

permiten compartir conceptos racionales (habla) y emocionales (canto): mientras el habla permite la organización racional, la música sirve para hacer más efectiva la conexión del grupo, y lograr así una organización más eficaz de la vida social<sup>181</sup>. La música es un sistema basado originalmente en el canto; es, en definitiva, una forma de nombrar, y el nombre es una magia poderosa<sup>182</sup>.

Todo lo anterior ocurre en el ámbito de la voz. El sonido de la voz en una cultura oral es la comunicación misma, y su dinamismo, presencia y ausencia, son las del conocimiento. El hablar es una acción que se sostiene en sí misma, en el sonido que va formando las ideas, al tiempo que se desvanece. En la voz resuena todo el entorno, como la doncella Calfu Malén que le habló en sueños al Cacique Caquilpán “con una voz dulce, en la que gorgojeaban los pájaros<sup>183</sup>”.

Por último, no debemos olvidar que lo sonoro de una cultura no se caracteriza sólo por la emisión de sonidos, sino también por el escuchar. Cada cultura implica una actitud diferente para oír. En efecto, voz y oído operan como un sistema diseñado para escuchar con mayor especificidad la voz humana, y para comunicarse con otros seres humanos a través de códigos sonoros. En el mapuche tradicional, en contacto con la naturaleza, la voz y el oído se integran en un medio sonoro muy amplio en ámbito y significado. Además de esto, el aparato fisiológico del oído incluye el sentido del equilibrio que complementa la relación con el entorno. Los antiguos cazadores recolectores operaban con este sistema plenamente integrado, y con capacidades muy superiores a las nuestras<sup>184</sup>.

Todo lo anterior nos plantea un universo sonoro que opera en el espacio cognitivo de un modo muy diferente a medida que nos alejamos de la sociedad mapuche actual – forzada a ser “letrada” – hacia la sociedad del pasado, oral y en contacto con la naturaleza.

---

<sup>181</sup> Altenmüller 2004: 3, 4, 6.

<sup>182</sup> Ver Sullivan 1988:278, 285.

<sup>183</sup> Víctor Hisca Chaura, Villarica, cit. Kuramochi 1992: 78.

<sup>184</sup> Los habitantes urbanos de la cultura occidental estamos mucho más sordos que nuestros antepasados, ver Pérez de Arce 2006.

### C) MUSICA



FIG 20

*Partitura incluida en el libro de Frezjer (1717), con una melodía mapuche muy básica y repetitiva, probablemente la que quedó grabada en su mente luego de su viaje, al trasmitirla al grabador en Francia.*

En lengua mapuche no existe el equivalente a “instrumento musical” ni a “música”<sup>185</sup>. Para los mapuches, la música existe dentro de un continuo, es parte de un todo donde los diversos ámbitos de la cultura están interconectados entre sí, siendo cada uno indispensable para el otro. Música, instrumentos musicales, baile, canto, poesía y sonidos ambientales forman una unidad de sentido que es nombrada de acuerdo a la ocasión y función. De esto se deriva la no existencia de músicos o especialistas a la manera occidental. A pesar de eso, lo que denominamos música mapuche es igual o más compleja que la música occidental, debido a que está entrelazada con un gran campo de significados y sentidos que no se pueden disociar entre sí<sup>186</sup>. En esta música aparecen fundidas la poesía, la danza, la representación dramática, las creencias mitológicas, la medicina empírica y una visión cosmológica del universo<sup>187</sup>. Don Carlos Huencho señala que “La música es un elemento fundamental para nosotros, porque el mapuche es intrínsecamente músico, porque nuestra expresión es todo canto. Por tanto, es encontrarse y despertarse a sí mismo, es una forma de llenar nuestros propios espíritus [...] para nosotros es propio de nuestra vida, por ejemplo nadie dice que canta bien ¡bravo!, porque es nuestra forma de ser, no hay novedad, no te van a decir ¡oye que cantai bien!, porque es una expresión de lo que quiere decir en palabras pero lo dice en música. Le pone una tonalidad musical”<sup>188</sup>.

Como la música implica un hablar, y su uso principal está al servicio del ritual, el conjunto de música, voz e instrumentos musicales son considerados antes que nada

---

<sup>185</sup> González 1982:56; Hernández 2003: 12, 16. Esto ocurre por lo demás en todas las culturas tradicionales. Cuando los antropólogos occidentales comenzaron a visitar y estudiar culturas tribales alrededor del mundo casi invariablemente encontraron que mostraban un comportamiento musical, pero no tenían un término para ello. Podían tener palabras para identificar tal o cual actividad musical con funciones específicas, pero no para la música como categoría diferenciada (Van Peer CD La Selva). Sin embargo, el descubrimiento de ciertas relaciones y agrupaciones en la nomenclatura mapuche antigua permiten dudar de este hecho (ver Cap. III). La complejidad de este tema se enlaza con el discutido tema de los “universales” de la música que, desde un punto de vista científico, ofrece pocas evidencias convincentes (ver Kopiez 2004: 11).

<sup>186</sup> Hernández 2003: 12; Molina 2006: 38, 39, 40.

<sup>187</sup> [www.museomapuche.cl](http://www.museomapuche.cl)

<sup>188</sup> Cit. Molina 2006: 43, 120.

como “sonoridades sagradas”. Son una expresión del espíritu musicalizada. La *trutruka*, el *trompe*, el *ñolkín* y el *kullkull* cantan canciones con letra en el instrumento: “la gente entiende lo que tú le estas diciendo a la otra persona... Por ejemplo, un mapuche crea una canción en *mapudungun*, y luego la traspasa a la *trutruka*, *ñolkín* o el *trompe* que va cantando esa letra”<sup>189</sup>.

La música es una parte esencial de la comunicación con la divinidad y los antepasados “porque el mapuche cuando se arrodilla delante de Dios tiene una [...] como una melodía su manera de *ngillatukar* (orar) [...] y con el instrumento sale bien porque uno le va buscando a la manera que él vaya hablando, pidiéndole a Dios”<sup>190</sup>. Como explica el *machi* Juan Curaqueo a Molina (2006): “Al momento en que los sonidos comienzan a sonar *Nenechen* y los espíritus bajan a través de los sonidos a la ceremonia y se juntan con los cuatro vientos y todo el *nepen*. Casi todos los instrumentos de los williches del Lago Maihue que estudia Hernández (2003) eran utilizados sólo para la ceremonia del *gillatun* y fueron construidos especialmente para dicha ceremonia. La única excepción se presenta cuando los jóvenes intentan aprender a interpretar las melodías rituales en los días previos al *gillatun*. “Este sentido sagrado transforma la audición de los instrumentos musicales en un momento particularmente sublime”<sup>191</sup>. En este sentido, son también importantes los gritos *afafan* que le dan fuerza y energía al *machi* durante la oración y animan a los asistentes. “Es como una cadena de energía que se va expandiendo para luego contraerse en una unificación de *nepen*”. Según el cacique don José Panguilef, el grito “*Yaaaooo*” (durante el *wachakear* del *guillatun*) significa “Aleluya; Gloria a Dios”<sup>192</sup>.

Como en toda cultura, el canto es el elemento más importante de la música. *Ül* significa canto y poesía, y abarca numerosos subgéneros, incluyendo el *machi ül* (canción de machi), *kawill ül* (canto festivo), *kolon ül* (canto de disfraz). Puede incluir el *konaq ül* (canto sublime), cantado para entusiasmar la sanación del enfermo<sup>193</sup>. Los *lafkenches* de Lago Budi distinguen el *fejentudunu ül* (creencias religiosas: diagnóstico, invocación, canto funerario), *aukantundungu ül* (juego y deporte: habas, chueca, personaje con máscara), *küdawün diñgu ül* (labores cotidianas: construcción de casa, desgrane de cereales, invocación al ser del agua, molienda de trigo tostado), *ayekan diñgu ül* (recreación: risa, dicharachero, travieso), *pojewün diñgu ül* (sentimientos de afecto), *rakiduwün ül* (pensamiento sobre la vida y valores)<sup>194</sup>. El canto *ülkantum*<sup>195</sup>,

---

<sup>189</sup> Don Carlos Huencho cit. Molina 2006: 39, 40, 120.

<sup>190</sup> Guillermo Santibáñez cit. Hernández 2003: 21.

<sup>191</sup> Hernández 2003: 22.

<sup>192</sup> Hernández 2003: 22

<sup>193</sup> Vicuña 1998: 15.

<sup>194</sup> Barrie 2002.

<sup>195</sup> Cantar es *pramin* o *ülkan* (*ül* = canción Valdivia [1581-1606] 1887).

llamado “romance” por los españoles, consiste en una expresión de un sentir, de alguna vivencia o de algún contenido específico. Fue observado en 1629 por Pineda, mientras bailaban “cantando un romance a mi llegada, diciendo, que allí estaba el hijo de Álvaro, que lo mirasen bien y lo conociesen, pues para ese efecto se habían juntado todos aquel día, y respondían afuera los circunstantes con el mismo romance, cantando y bailando”<sup>196</sup>. El verso era aprendido o improvisado según la ocasión. “Los que llegamos repetimos un romance que a mi despedida había compuesto (según supe) mi amigo y camarada Quilalebo, en nombre de su hija: que estando de la mano con ella, me dijo haber sido la compostura de la letra suya, porque mi ausencia le era de grande pesar y sentimiento”. Pineda se esfuerza en explicar su estructura poética: “algunos de sus romances constan de medidas sílabas, pondré adelante la letra que cantaban, con división de sílabas con sus sinalefas que es como se sigue:

*“ab, cu, du, am, in e, ma*

*“amo, tua, lu, gui, tu, Pi, chial, va, ro, e, mi,*

*“cha, lí, tu, a, mi, a,*

*“gui, ma, ia, guan, mai, ta, pe, gue, no, el, mi.*

“Esto cantaban con sus repeticiones y pausas, al son de sus instrumentos; que porque se reconozca son versos medidos, a imitación y semejanza de nuestros líricas endechas, están divididas las sílabas en los antecedentes versos, que vuelvo a ponerlos en el lenguaje corriente para que los lenguaraces criollos que la entienden, más bien comprendan y penetren el sentido de el romance:

*“abcuduum in, ema*

*“amotualu gatu, pichi Alvaro emi*

*“chali tuaci mi a*

*“güi maya guan mai ta pegue, no el mi.*

“y para los ayunos del lenguaje me pareció explicarlos en castellano idioma, y a su imitación en medida lira, que es como sigue:

“mui lastimado tengo

“y triste el corazón porque me dejás

“a despedirme vengo

“Álvaro de tu vista, pues te alejas,

“Y a decirte cantando,

“que he de estar en no viéndote llorando

“Este es en suma el literal sentido de este chileno mote, que unos con semblante tristes, por acercarse mi ausencia, y otros con los licores suaves placenteros, cantaban y bailaban con desmedidas voces”<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 205.

<sup>197</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 476, 477.



En el texto que acompaña la partitura que publicó Frezier en 1716 se lee: “como bestias cantando sin interrupción y todos juntos, pero con un canto tan poco modulado, que tres notas sirven para interpretarlo entero. Las palabras que cantan no tienen ni rima ni cadencia, ni otro sujeto que aquel que se les ocurre, como la historia de sus ancestros, o hablan de su familia, dicen qué les parece la fiesta, a quién se la hacen, etc.”<sup>198</sup>. Podemos reconocer el estilo de sus fiestas interminables, cantando a coro melodías sencillas. Este mismo estilo de canto lo encontramos en el carnaval aymara del norte de Chile, donde el coro va cantando los versos tradicionales y las improvisaciones de los bailantes durante horas, con una misma simple melodía. Las descripciones de Pineda incluyen grandes celebraciones, algunas con varios miles de participantes, donde se practicaba un estilo de *iilkantun* grupal con danza hoy desaparecido, que veremos al tratar el tema de la fiesta. Hoy en día el *iilkantun* es individual y se le llama también “romanceada”, *cantun*, “canto”, “elegía” o “canción de *iil*”<sup>199</sup>. Se entona *a capella*, sin baile ni acompañamiento musical, con texto conocido o improvisado para la circunstancia, pero con una clara intención poética. El receptor suele ser del sexo opuesto, especialmente en los *iil* de amor. A veces el destinatario lo contesta de inmediato; en otras circunstancias, el mismo cantor entona la respuesta<sup>200</sup>. Armando Marileo me mostró un ejemplo de *iil* para buscar pareja: “a la mujer le decía *lamuen*, que quiere decir ‘hermana’. Entonces él le decía ‘*hermanita, hermanita*’, le decía: ‘*yo soy un joven y necesito de casarme. Si usted no tuviera ningún problema yo me casaría con usted, si es que no tuviera otro compromiso, le quería decir*’. El canto es con frases cortas, sencillas, sin adorno, repitiendo un estribillo frecuente. “Entonces, cuando la niña no tenía ningún compromiso con otra persona, entonces ella después contestaba cantando también”. El canto es más lento, más musical, con más letra y menos estribillo. “Ahí le esta dando una contesta muy buena: ‘*ve muerki lamuen; así es hermano*’, le esta diciendo ‘*así es hermano; sí, yo también deseo de casarme, y si usted tiene deseo de casarse conmigo, podríamos casarnos*’. Y cuando la niña tenía otro inconveniente y ya había otro por delante, entonces le cantaba igual [...] ahí le dice que ella ya tiene otro compromiso y no puede aceptar lo que el le esta diciendo, pero estuvo muy lindo que le haya dicho esas palabras, porque ya para que él supiera que ella no le podía aceptar. Esa es la contesta”<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> *comme des Bêtes en chantant, fans interruption, & tous ensemble; mais d'un chant si peu modulé, que trois notes suffiroient pour l'exprimer tout entier. Les paroles qu'ils chantent n'ont de meme ni rime ni cadence, ni d'autre sujet que celui qui leur vient dans l'idée, tantot ils racontent l'histoire de leurs Ancêtres, ils parlent de leur famille, ils disent ce qui leur femble de la fete & du sujet pour lequel on la fait, &c.*

<sup>199</sup> Augusta, 1991 II: 63; Hernández 2003: 20.

<sup>200</sup> Fernández 1999; Hernández 2003: 20.

<sup>201</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

El canto sirve a muchos propósitos, como el canto de presentación, como lo explica Paula Pilquinao: “Por ejemplo yo invito a una *machi* a un determinado lugar donde no la conocen y ella toma su *kultrum* y se pone a cantar. Esa canción se llama *pillantun*, y ella canta y empieza hacer toda la historia propia de ella, de dónde llegó, quiénes eran sus padres, dónde creció, todo va ahí, cómo se hizo *machi*, cuándo le llegó su espíritu, de dónde llegó, si es de arriba. Entonces ella va relatando todo eso, y la gente de alrededor que no la conoce viene saber quién es ella a través de su canto, a través de su música”<sup>202</sup>. O como cuenta Arando Marileo: “yo cuando era joven también cantaba a las niñas [...] Cuando estaban los papás uno no puede decirle directamente a la niña de lo que uno quiere con ella. Entonces uno puede cantar, pero para agradar a la familia [...] uno dice que es hombre joven, *weche wentru*, que uno es tranquilo, está diciendo quién es su papá, dónde no lo conocen, quién es la mamá. La canción dura un buen rato. Entonces, él se da a conocer qué persona es”<sup>203</sup>.

Existen canciones de trabajo, para hacer dormir niños, de juegos, cantos funerarios y muchas otras formas específicas para situaciones sociales y rituales. Entre los mapuches argentinos se le llaman *taiñel* y las temáticas de los cantos se refieren a la cacería, a los animales (*tero*, ñandú, caballo, oveja, puma, aguilucho), a los astros, a la lluvia, al viento, al trueno, al terremoto, a las plantas y otros: “comienza a partir de un breve diseño melódico que lo inicia la sacadora del *taiñel*. Luego de un par de compases se van incorporando las otras cantoras”<sup>204</sup>. Molina (2006) describe la única participación musical de las mujeres (excluyendo la *machi*); durante la danza *choique purrun del guillatun* de Lautaro; las mujeres cantan a coro, pero cada una con distinto tiempo, altura y timbre de voz, lo que provoca un “sonido constante”. Esta desincronización es percibida por muchos observadores occidentales como un error, un defecto, a pesar de que permite musicalmente percibir armonías y polifonías aleatorias que enriquecen la música <sup>205</sup>.

El estilo vocal varía de una región a otra. Llama la atención como los antiguos cronistas se refieren repetidamente al canto como un “lloro”, o con similares significados que apuntan a una característica expresiva del sonido. Ya en 1558, Gerónimo de Bibar describe la música del Valle del Mapocho como “su llanto y sus oraciones dedicadas al demonio, nuestro adversario”<sup>206</sup>. En esta cita están todos los elementos que dominarán la descripción de siglos posteriores: la asociación al llanto y al demonio, el enemigo

---

<sup>202</sup> Molina 2006.

<sup>203</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>204</sup> Ver Silva 2000b: s/n con numerosos ejemplos sonoros.

<sup>205</sup> Casamiquela y Pelinski, cit Robertson 1976: 37; Robertson 1977: 67, 73.

<sup>206</sup> Bibar [1558] 1966: 161.

intrínseco. Este último componente marcará de un modo indeleble toda la descripción posterior de la estética musical mapuche, ya que al estar signada por lo diabólico necesariamente representa lo más feo, bajo y detestable. “No sé si se le llame canto o lloro, según la tristeza que infunde a quien lo oye” relata Gonzáles de Nájera, para en seguida describir el contento que produce a los indios<sup>207</sup>. Molina dice: “Su canto [...] tiene por lo común un no se qué de tétrico y desagradable al oído, cuando este no está acostumbrado a él desde algún tiempo”<sup>208</sup>, y Moesbach: “Los cantos mapuches son un temple monótono y triste: sus melodías parecen flotar en un aire gemebundo, casi lúgubre”<sup>209</sup>. En parte, la designación de “lloro” (como lo opuesto a lo alegre, lo positivo) responde al propósito de demostrar la inferioridad de la cultura mapuche, como expresión del demonio (para el español) o de la ignorancia (para el republicano), pero también describe una característica estética, como lo manifiesta Molina<sup>210</sup>, quien escribe que el *machi*, cuando entra en trance, “comienza a hablar en lengua ritual con entonación de llanto [...] la voz profunda de llanto y ritual dialoga con *Nenechen*”.

En el lado argentino, en cambio, existe una tradición influenciada fuertemente por el estilo fuego-patagónico. Tenemos la descripción de Silva (2000b) como “una expresiva resultante musical similar al canto de las ranas”, comparación que es idéntica a la que usa G. Musters en 1873 para los cantos tehuelches: “lo único con que podría compararlo sería el croar de las ranas en los pantanos europeos antes de una lluvia”<sup>211</sup>. El canto, llamado *tayil* está estrictamente reservado a las mujeres, sin acompañamiento: su texto, aparentemente de sílabas inconexas, tiene relación con los antepasados del patrilinaje y permite activar la esencia del alma de ese patrilinaje compartido, por lo cual requiere una enorme concentración y existen muchas restricciones en su uso y función<sup>212</sup>.

Las melodías del canto mapuches son sencillas, repetitivas. La intención de ellas no es asombrar por su carácter variado, sino servir de soporte asequible a todos para participar. “Los sonidos que usan en sus cantos escasamente pasan de cuatro o cinco, caracterizándose por su sobriedad”<sup>213</sup>. En el “romance” observado por Pineda podemos adivinar lo mismo: una música sencilla que acompaña al verso, con un carácter rítmico, que convida a bailar y a cantar. Se trata probablemente de un solo

---

<sup>207</sup> Cit. Acevedo 1989: 54.

<sup>208</sup> Molina 1795: 124.

<sup>209</sup> Moesbach 1976: 252, 254.

<sup>210</sup> Molina 2003: 107.

<sup>211</sup> Cit. Lehmann Nitsche 1908: 924.

<sup>212</sup> Robertson 1976: 36, 40; Robertson 1979: 408.

<sup>213</sup> Isamitt cit. Hernández 2003: 19.

ritmo con una sola entonación del canto, o tal vez varias semejantes, mientras existe una continua improvisación de las letras. Estos cantos se repiten de un día para otro: “le recibieron con el romance que el día antecedente cantaron en su alabanza mudando a ratos tonadas diferentes y romances varios”<sup>214</sup>.

El uso de la voz mapuche (timbre, tesitura) no resulta extraño al europeo, ya que no hay comentarios al respecto, en cambio el silbido y sus variantes sí llaman la atención. El silbido tiene una gran importancia para los mapuches, quienes distinguen entre *huybuen* (silbar)<sup>215</sup>; *piun* (silbar mientras se escupe, propio de los *machi*)<sup>216</sup>, *pivülcan* y *pivürün* (quizás otras formas de silbar), *pitucan* o *pivlcán* (chiflar)<sup>217</sup>; *pibuatra* (silbar soplando entre los dos pulgares con ambas manos delante de la boca)<sup>218</sup>; *küdküü* (silbar de los ratones, culebras y aún del demonio)<sup>219</sup> y el *farfarun* (silbar del aire por el viento, silbar de la varilla)<sup>220</sup>. Esta diversidad de silbidos tiene relación con el antiguo universo de las flautas de piedra, como veremos en el capítulo correspondiente.

Respecto de los instrumentos musicales, aparte del registro actual y arqueológico (que veremos en el Cap. III) a través de las crónicas históricas es poco lo que podemos conocer. Pineda, al mencionar las fiestas, nombra indistintamente “tamboriles, trompetas, flautas y cornetas y otros instrumentos alegres”<sup>221</sup>. Gonzáles de Nájera menciona “tamboriles” y “cornetas” de hueso. Para Guevara: “una música tan pobre se concibe que concuerde con instrumentos muy sencillos i destemplados”<sup>222</sup>. La identificación de estos instrumentos la discutiremos en el Cap. III. Probablemente, el “complejo instrumental” que observó Pineda sigue siendo básicamente igual hoy, con flautas y tambores que llevan el ritmo (“kultrun” y “pifilkas”), a los que se unen las “kaskawillas” y las trompetas (“trutruka”, “ñolkin”) que se prestan para la improvisación.

Como los instrumentos musicales están asociados a lo sagrado y a la palabra, tanto su construcción como su cuidado están al servicio de un objetivo central a la cultura. Los williche de El Maihue construían los instrumentos en forma exclusiva para el

---

<sup>214</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 135.

<sup>215</sup> Valdivia [1581-1606] 1887, *huybwenn* (Febres 1765:399), *übeñn* (Moesbach 1976:99).

<sup>216</sup> Febres 1765: 399, 597, *pivülcn*, *pivümn* (Moesbach 1976).

<sup>217</sup> Valdivia [1581-1606] 1887

<sup>218</sup> Lenz 1905-1910: 390.

<sup>219</sup> *Küdkün*, *küdkün* (Alvarado1988: 168), *ciid ciidn* = silbar como culebra (Erice 1960:99).

<sup>220</sup> Moesbach [1944] 1976: 216.

<sup>221</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 205, 434, 50.

<sup>222</sup> Guevara 1927:373.

*lepun* o *gillatun*, y el cuidado del *kultrun* estaba a cargo del Cacique, mientras que el tambor se encontraba al cuidado del Capitán<sup>223</sup>. Suponemos que esto era lo habitual en el pasado, como también lo era en la tradición de los bailes sagrados de *chinos* en Chile central hasta hace algunos años<sup>224</sup>. El instrumentista era, por regla general, quien confeccionaba sus propios instrumentos, lo cual explica la enorme variedad que encontramos en éstos, fruto de la adaptación a las necesidades individuales de cada músico. El aprendizaje del instrumento es oral, generalmente de un pariente a otro, e incluye su confección, desde la selección de materiales, técnicas de construcción, herramientas, la mantención y la interpretación musical. Tradicionalmente, el dominio del instrumento musical es exclusivo de los hombres, con la excepción de los instrumentos de *machi*. Todo esto sigue la tónica de los instrumentos andinos (ver Cap. III “Conclusiones”).

En la zona de Pocuno (Lago Lanalhue) “el *ñolkín* lo tenían en todas las casas, porque todos tenían hijos y todos pasaban frío en tiempo de invierno, cuando faltaba la leña, cuando el fogón estaba apagado [...] el papá siempre tenía un *ñolkín* o dos *ñolkín*, entonces los niñitos también aprendían a tocar cuando no estaba el papá [...] para que los hermanitos mas chicos bailaran [...] se le pasaba el frío [...] este estaba en todas las casas. La *trutruka* estaba también, pero no en todas partes [...] el que quería tener *trutruka* la tenía también pero no había en todas partes. La *trutruka* o el *ñolkín* lo podía usar cualquier persona [...] a veces se juntaban cinco seis *trutruka* en la fiesta, un conjunto y *ñolkín* también. El que no estaba en todas las casas era el *kultrun*, porque el *kultrun* era de la *machi* y la *piwilka* estaba donde la *machi*, los *kuriche* y la *machi* usaba la *piwilka* y el caballo y el cuchillo de madera, todo eso lo tenía la *machi* con su conjunto con su gente que ocupaba para la ceremonia del *guillatun* ... y la *kaskawilla* esa también no había mucho [...] eran de calabaza [...] también la *machi* tenía la *kaskawilla* con los *kuriche* o la *ñancan*” Además en el pasado todos los instrumentos eran confeccionados con materiales naturales y de a poco fueron siendo reemplazados por el metal “esto era natural [...] es el sonido de la tierra nada mas. Pero una vez que supieron hacer el *trompe*, ya se cambió del arbusto al metal, así fue pasando con todos instrumentos [se refiere a la *trutruka*, el *ñolkín*, la *kaskawilla* y el *trompe*] si ahora solamente el que esta quedando netamente mapuche es el *kultrun* de la *machi* porque eso no pueden ponerlo de metal, es solamente de cuero y madera”<sup>225</sup>.

Cada instrumento es un idioma distinto, sirve para hablar distinto, en otros planos: los instrumentos musicales permiten penetrar muchos idiomas diferentes, comunicarse con distintos aspectos del universo.

---

<sup>223</sup> Hernández 2003: 27-29.

<sup>224</sup> Ver Mercado / Galdames 1997.

<sup>225</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Dentro de los patrones musicales que caracterizan a la música mapuche podemos distinguir los patrones rítmicos, que son muy precisos y acotados, y la polifonía, que resulta del interactuar de los diferentes instrumentos, generando un complejo polirritmo mutante<sup>226</sup>. Aparte de la música grupal, que veremos a continuación, algunos instrumentos capaces de “cantar” canciones como la *trutruka*, el *klarín*, el *ñolkin* y el *trompe* se usan de modo solista los veremos en el Cap. III.

Molina (2006) reconoce tres patrones rítmicos básicos en la música grupal de la comunidad Juan de Dios Colihuinca. El *machi* Juan Curaqueo los llama *Puel Purrun*, *Masatun* y *Ringtun*. El *masatun* es el más común: el *kultrun* marca el pulso, y las *pifilkas* lo acompañan o lo doblan<sup>227</sup>. Se usa para compartir con toda la comunidad. El *puel purrun* (se puede traducir como “la forma en que aletean los pájaros”) se toca en la danza *Choique Purrun*, con el *kultrun* en el suelo con dos percutores y las *pifilkas* acompañando, la *trutruka* “soleando” y las mujeres cantando. También se toca al comienzo y en algunos momentos de la ceremonia. Su función es la de hacer bajar a las fuerzas del *wenu mapu*. El *ringtun* se toca en la parte central del *guillatun*, cuando se le esta entregando el alimento al *rewe*. Es lento y en tres tiempos.

Cuando interactúan los distintos instrumentos lo hacen de un modo muy característico y normado por la tradición. Los diversos instrumentos (tambores, flautas, trompetas, idiófonos) tocan juntos en las ceremonias y celebraciones importantes de la comunidad, como el *guillatun*. Cada instrumentista toca independientemente su melodía con su ritmo<sup>228</sup>. Su aleatoriedad lo hace continuamente cambiante y extraordinariamente complejo, al tiempo que está basado en unidades sencillas, donde no es necesaria una habilidad musical para integrar el conjunto. No existe el criterio de “solista”, ni el de lucimiento personal, ni siquiera el de individualismo, ya que la percepción y la intención de los músicos es sumarse a un gran conjunto que se asemeja más a un gran instrumento que a una gran orquesta en el sentido europeo-occidental. Esta forma musical es muy tradicional en los Andes sur, en lo que he llamado “polifonía surandina”. A este panorama se superpone otro, que ocurre cuando dos o más comunidades concurren a un ritual. Entonces, cada comunidad opera como una unidad independiente de las otras, sumándose sus polifonías particulares en una polifonía aun más compleja, dispersa y múltiple. En Bollilco (N. Imperial), en 1994, me

---

<sup>226</sup> Falta un estudio específico sobre la música mapuche. Lo que sigue es sólo un resumen de características que me parecen interesantes para entender la organología.

<sup>227</sup> Doblar el tiempo se refiere a que a cada golpe del *kultrun* las *pifilkas* tocan dos veces.

<sup>228</sup> Esta superposición de melodías y ritmos, conocida en occidente como heterofonía, la encontramos en toda andinoamérica. Ver Pérez de Arce 1990 para los Andes sur, Cohen (1966) y Langevin (1990:123,124) para Huancane, Perú; y en Colombia, ver Londoño (2000:60)

tocó ver un *guillatun* donde dos comunidades (Cankuralaja y Bollilco) cada una con su grupo instrumental compuesto por *kultrum*, *wada*, *kaskabuilla*, *pifilka* y alguna *trutrukka* se desplazaban por el espacio ritual sumando sus sonidos y generando un universo sonoro de gran belleza. Este tipo de encuentros, que ocurren durante los *Camaricun* o *futa tranwun* (reunión grande)<sup>229</sup> duran varios días y participan en ellos comunidades invitadas de muchos lugares. Cada poblado tiene sus melodías, cantos y estilos propios, su identidad sonora, tal como lo es el habla en sus variedades de dialectos y lenguas.

El estilo polifónico al que me refiero no solo es privativo de los instrumentos. En ocasiones, cuando se juntan las voces de varias personas, se produce el mismo fenómeno. Molina (2006) describe la participación de las mujeres en la danza *choique purrun* del *guillatun* de Lautaro, donde cantan a coro pero cada una a distinto tiempo, altura y timbre de voz. Incluso reconocemos el mismo estilo sonoro en un ritual funerario en que no se canta, sino que se habla. “Los cuatro oradores vierten algo de vino en el suelo para el difunto y después beben ellos mismos un sorbo de la botella. Enseñada, todos pronuncian sus locuciones al mismo tiempo, pero por supuesto no al unísono. Las invocaciones de los cuatro tienden a ser al mismo tiempo una competencia entre ellos. Cada uno trata de impresionar tanto a los otros tres como al auditorio alrededor con sus conocimientos rituales y su versatilidad oratoria. Acto seguido, las cuatro mujeres realizan la ceremonia de la misma manera”<sup>230</sup>.

En su conjunto, la tradición de la “polifonía surandina” mapuche en comparación con la que existe más al norte, es una clave para entender la génesis histórica de los patrones musicales regionales. En resumen, este panorama, que veremos con mayor detención al tratar las “pifilkas”, muestra un sustrato prehispánico instrumental que se expandió de norte a sur difundiendo un sistema musical, adaptándose a cada una de las preferencias locales. El mundo mapuche es, por lo tanto, el depositario de una gran tradición surandina, pero que ha filtrado y modificado, adaptándola a su particular sistema social igualitario y a su singular estética sonora, provista de una variedad de sonidos generados por instrumentos propios y únicos. En este gran horizonte, que muy a grandes rasgos se lee como una superposición de capas evolutivas culturales, la tradición mapuche se superpone a la gran tradición fuego patagonia que sigue existiendo más al sur hasta principios del siglo XX.

Frente a este panorama musical aleatorio, que evita la coordinación entre las voces, tenemos la palabra *direlin* que, según Valdivia (1581-1606) es “acordar voces”. El canto

---

<sup>229</sup> Su esencia es rogativa y se diferencia del *guillatun* porque este es más restringido en tiempo y asistencia de comunidades (Kuramochi 1992: 175).

<sup>230</sup> Schindler 1998: 167.

coordinado rítmicamente se usaba para todas las fiestas sociales. Los mapuches, al igual que en toda tradición andina, tienen un concepto de fiesta que incluye desde la fiesta religiosa, lo que denominamos ritual, hasta la fiesta cotidiana. La primera debe ser dirigida por un especialista, la segunda, en cambio, se puede producir espontáneamente; es la fiesta social. Además, hay tres rituales que no necesitan de un experto: son la celebración guerrera, el funeral y la fiesta de fertilidad. La diferencia sonora entre la fiesta religiosa y la cotidiana se da en su importancia específica: mientras en la primera podemos identificar las funciones de los eventos sonoros con bastante precisión, en la segunda (que incluye a los rituales que no necesitan de especialistas) no podemos definir esa función, sino que aparece presente como un telón de fondo, muy importante, pero inespecífico en apariencia. Comenzaremos por revisar la fiesta social, para luego adentrarnos en el detalle de la fiesta ritual.

## C1) LA FIESTA SOCIAL

La fiesta social es el resultado de una vida plena, saludable. No es raro que las descripciones de este tipo nos lleguen del pasado, antes de la desarticulación del mundo mapuche.

Francisco Núñez de Pineda, en 1629, observó la intensa vida musical que se realizaba en torno al concepto de fiesta, la reunión social siempre acompañada de baile, canto, comida y bebida. Cuando se reunían en la noche junto al fogón, junto con la comida y los diferentes licores, nos relata las múltiples ocasiones que dan para que uno de los presentes inicie la fiesta: “cojió un tamboril templado uno de los músicos más diestros, y dando principio al canto, siguieron otros muchos la tonada, y dentro de breve tiempo, al son del instrumento y de las voces, dando saltos bailaban a su usanza las indias y muchachas que allí estaban”<sup>231</sup>. En estas descripciones reconocemos el concepto de unidad sonora (todos al unísono cantan una melodía), el tambor que guía la música y la coreografía mediante un tañido simple, y la indisoluble unidad de música y baile.

La ocasión para hacer estas fiestas puede ser el simple estar juntos, la fiesta espontánea, “sus placeres y regocijos es juntarse a beber” nos dice Bibar<sup>232</sup>. De ellas participó Pineda en innumerables ocasiones: “se armó un gran baile y jovial entretenimiento en el racho de mis compañeros [...] a cuya causa me provocó el dueño a que siguiésemos a nuestros compañeros y fuésemos a bailar con ellos un rato”<sup>233</sup>, “y sacaron mas cántaros de chicha, y nos brindamos los unos a los otros con sobrada alegría, y inmediatamente

---

<sup>231</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 50.

<sup>232</sup> Bibar [1558] 1966: 50.

<sup>233</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 134.



nos fueron dando que cenar varios guisados de ave y regalos diferentes a su usanza; acabamos de cenar, y para mayor aumento del regocijo y gusto que nos acompañaba, se armó luego el baile con tamboriles, flautas y otros instrumentos alegres que sin estas circunstancias no son cumplidos los gustos”<sup>234</sup>. Esto ocurre en el fogón, dentro de la ruca mapuche. Cada fogón corresponde a un grupo familiar, alimentado por la madre y su parentela, y podía haber varios fogones correspondientes a las distintas esposas de un mismo cacique, en el interior de una gran ruca, así como había fogones separados para hombres y mujeres. “Las mujeres, que estaban en diferente corro y en división aparte, como más fáciles en desvanecerse las cabezas, tenían adentro grande algazara y alboroto, cantando una riyéndose otras con gran júbilo y alegría. Levantóse con esto Quilalebo, que era viejo de buen humor y de buen gusto, y cojió el tamboril en las manos y dijo a los compañeros ‘*ea! levántense todos los amigos y camaradas, que os habemos de bolgar esta noche a la venida del mensajero Mollbunante, y al buen viaje de nuestro capitán pichi Álvaro; salgan afuera las mozas y malguenes, y quédense las viejas allá dentro*’ y esto dijo con tan buena gracia y donaire, que causó grande risa en los circunstantes. Estaban algunas viejas o indias mayores, mujeres de aquellos caciques comarcanos y vecinos, afuera del aposento, en otro fogón (que como el rancho era capaz, había cuatro sitios), y respondieron allegándose a donde estaba Quilalebo, tocando el tamboril y cantando con otros ‘*por eso seremos nosotras las primeras*’. Ya se habían levantando de sus asientos algunas, que no eran tan pocos los que se hallaron allí aquella noche, que pasaban de más de cincuenta indios, y otras tantas mujeres mayores, sin la chusma de chinillas y muchachos. Salieron del aposento la señora, su hija y otras diez o doce muchachonas, de las manos asidas, cantando y bailando al son del tamboril y de las flautas; abriéronles portillo, o hicieronles lugar para que entrasen en medio del corro”<sup>235</sup>. Destaca en algunas referencias la independencia entre cada fogón, con música diferente: el resultado general, que no es descrito por Pineda, podemos imaginarlo como el típico sistema polimusical de la “polifonía surandina”.

La celebración con música también se produce como descanso después de un día de trabajo: “se pusieron a beber en el rancho de mi amo y a bailar, como se acostumbra después del trabajo”<sup>236</sup>. “Aquella noche estaba dispuesto el baile y el regocijo que acostumbran en sus cavas y en el trabajo de sus sementeras”<sup>237</sup>. A veces el trabajo es parte de una *minga*, labor comunitaria que se presta a un vecino, quien por reciprocidad esta obligado a corresponder, además de hacer una fiesta para los invitados: “nos habíamos de juntar en casa de cierto cacique a hacerle sus *chavras*, y que por la noche

---

<sup>234</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 434.

<sup>235</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 474.

<sup>236</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 145.

se festejaba el trabajo del día con grandes bailes, banquetes y entretenimientos, y que este cacique era mui regocijado y ostentativo<sup>238</sup>. La llegada de alguien que ha estado ausente también da pie para una fiesta<sup>239</sup>.

Se organizan también grandes fiestas, como la que describe Núñez de Pineda en La Imperial, hecha en honor a él mismo, por ser hijo de un conocido y valiente soldado español de alto rango, donde se congregaron “más de cuatro mil indios, y más de seis mil mujeres, sin la chusma, que era grande”<sup>240</sup>.

La descripción de Núñez de Pineda de la música del *ülkantung* se complementa con la de Ovalle:<sup>241</sup> “El modo de cantar es todos a una, levantando la voz a un tono a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, típles i contraltos i en acabando la copla, tocan luego sus flautas i algunas trompetas [...] y luego vuelven a repetir la 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”. El romance es cantado por todo el grupo, en un coro coordinado (porque la letra debe entenderse), pero sin preocuparse de la afinación (en un acorde aleatorio), con pasajes instrumentales entremedio. La alternancia coro-flautas, si bien ya no existe entre los mapuches de este modo, se mantiene más al norte, en los “bailes chinos”, donde el coro coordinado (a veces en acorde aleatorio) repite la letra que va cantando el solista, y luego las flautas inician una sección puramente instrumental durante un rato, para luego volver al canto. Las diferencias, sin embargo, son grandes: los “chinos” bailan sólo en lo instrumental, durante el canto están quietos; las flautas son coordinadas y de un solo tipo, actuando como una orquesta. Entre los mapuches las flautas son probablemente todas distintas, de diferentes tipos, lo cual significa que su modo de tañer también lo es, al modo de la música instrumental mapuche, que se estructura sobre la base de la independencia entre las voces.

La música y la danza son una unidad indisoluble. Existe el movimiento tanto en el sentido del “salto” o “paso de baile” del músico, como en el desplazamiento del grupo en una dirección, como en la procesión. Esto liga la sonoridad con el entorno, moviéndose en él y siendo afectada por él. Hoy en día se baila durante el canto del *guillatun*. En el pasado, se bailaba el *ülkantung*. Núñez de Pineda describe un baile circular que, cuando es muy grande, se organiza de acuerdo al grado de

---

<sup>237</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873:287.

<sup>238</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 249.

<sup>239</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 88.

<sup>240</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 176, 200.

<sup>241</sup> Ovalle 1969:113-114.

participación: en el centro están los tambores y flautas<sup>242</sup> y los bailarines y cantantes más entusiastas<sup>243</sup>, y la última hilera del círculo está destinada a “los caciques y los indios más graves, y también algunos solteros mocetones que llevan de las manos a las *ilchas*”. Estos mozos casaderos y chicas aprovechan estas ocasiones para encontrar pareja<sup>244</sup>, lo que implica un baile en parejas, por lo menos en ocasiones, como lo explicita Núñez de Pineda en algunos párrafos<sup>245</sup>. El estilo de baile es “moviéndose a unos mismos tiempos, encogiendo y levantando los cuerpos al mismo son que tocan sin descomponer los brazos, ni levantar los pies del suelo más de los calcaños”... “Cantan todos al son que dije, levantando y bajando a un tiempo el tono o voces así como los cuerpos en el baile”<sup>246</sup>. “El modo de bailar es a saltos moderados, levantándose muy poco del suelo [...] bailan todos juntos, haciendo rueda u girando unos en pos de otros alrededor de un estandarte que tiene en medio de todos el alférez, que eligen para esto”. Es decir, se trata de una unidad sonora en movimiento que se coordina en base al ritmo de los tambores. El estilo es el mismo de los picunches del Mapocho: “tañen un atambor [...] y todos asidos de las manos cantan y bailan. Y llévanlo tan a son que suben y caen con las voces a son del atambor”<sup>247</sup>. Este estilo perdura en los siglos siguientes: Vidaurre relata que “Entran a bailar diez o doce personas (que es lo mas común) las cuales no bailan todas a un tiempo, sino con cierta armonía, bailando ya cuatro, ya seis y tal vez una. En las danzas ordinarias, tomándose por las manos, forman un círculo en medio del cuán está un alférez con su estandarte o bandera alusiva a la ocasión de la fiesta, y van saltando al contorno,

---

<sup>242</sup> “Fuimos a la rueda en que estaban bailando, dando vueltas a la redonda del tamboril” (Núñez de Pineda [1673] 1873: 226). “Llegamos a la rueda, adonde estaban dando bueltas bailando los indios y las indias” (p. 50), “entróme en medio de los que estaban en rueda dando vueltas y bailando” (p. 134). “Me llevaron en medio hasta el sitio adonde el son de sus alegres instrumentos bailaban y cantaban” (p. 476).

<sup>243</sup> “Llevaron a Ancamon todos los más principales caciques al centro del concurso, donde chicos y grandes, mujeres y hombres estaban bailando en rueda, y cojiéndole en medio, le recibieron con el romance que el día antecedente cantaron en su alabanza” (Núñez de Pineda [1673] 1873: 135). “La demás gente anda a la redonda de de los bancos por un espacio del campo, mujeres y hombres todos en hileras” (González de Nájera cit. Acevedo 1989: 53).

<sup>244</sup> “Por tener ocasión de hablarlas cuando tratan de casarse, que en estos convites suelen hacerlo las que están sin dependencia”, “y de esta suerte suelen casarse en estas fiestas y bailes, que llaman ellos *gñapitum*” (Núñez de Pineda [1673] 1873: 476, 476, 289). Este carácter propicio para que se formen nuevas parejas es otro factor que emparenta estas fiestas con el carnaval nortino.

<sup>245</sup> “Cojió de la mano Quilaebo, mi nuevo amigo, a su hija, que estaba entre las damas bailando, y la traje acompañada con las otras a donde nosotros estábamos, y la dijo, que me cojiese de la mano y bailase conmigo, porque ya me la tenía dada para mujer; los demás caciques se acomodaron con la otras que venían en su compañía y empezaron a bailar con ellas de las manos, y a persuasiones del Quilaebo su padre y de los demás principales ancianos, hice lo propio, habiendo antes de esto brindándonos las mozas, que es lo que acostumbra las solteras cuando quieren que las correspondan los que no tienen mujeres, o cuando quieren hacer alguna lisonja a los caciques viejos (Núñez de Pineda [1673] 1873: 289).

<sup>246</sup> González de Nájera cit. Acevedo 1989: 53, 54.

<sup>247</sup> Bibar [1558] 1966: 50.

bebiendo entretanto vino o chicha, que está preparada al lado del dicho alférez. Las mujeres bailan siempre separadas de los hombres y sólo cuando ellas se han calentado con la bebida, suelen girar al contorno de los hombres, pero sin mezclarse con ellos<sup>248</sup>.

Para los grandes bailes se utilizaba un gran estrado de madera, que los españoles llamaban “palenque y andamio de el baile”. Al parecer, es una construcción permanente<sup>249</sup>. No sabemos si palenque y andamio son dos cosas diferentes, lo más probable es que fuese una estructura destinada a asegurar la posibilidad de bailar en un clima lluvioso que transforma el suelo en barro. En el centro de este palenque, o al menos de los grandes palenques para ciertas ceremonias, se instalaba un gran árbol de canelo que había sido cortado e instalado allí, por medio de cordeles y tablones, de modo de que se mantuviera en pie<sup>250</sup>.



FIG 21  
*Grabado de Bramati / Tumagallí, 1820 (Antartica 1991). Está basado en el grabado publicado por el Abate Molina en 1795; se ve la danza circular en torno al alférez con la bandera, y los jarros de chicha que describe Gómez de Vidaurre*

Lo que sabemos sobre la apariencia y estructura de este palenque es que en ocasiones se trata de banquetas aisladas, donde se paran los caciques, a modo de bancos: “A la redonda del árbol tienen puestos en círculos bancos de tablones, que son los puestos de los caciques y capitanes, y no digo asientos porque están siempre de pie con la perseverancia que diré”<sup>251</sup>. En otras oportunidades se trata de plataformas elevadas capaces de soportar un gran número de personas, con varios escalones en los que Pineda y sus amigos van bailando, subiendo paulatinamente de grada en grada: “y había

<sup>248</sup> Gómez de Vidaurre :1789: 352.

<sup>249</sup> Como se deduce de la frase, cuando a Núñez de Pineda lo convidan al *cagüin*, “que quiere decir junta común y alegre borrachera [...] los lleva a un lugar designado, inmediato al palenque y andamio del baile” (Núñez de Pineda [1673] 1873: 201, 124).

<sup>250</sup> Pineda menciona que “en medio del palenque estaba hincado o clavado un árbol de canelo mui crecido, y porque no blandease o se hiciese pedazos al tiempo que más necesario fuese, por ser madera vidriosa y delicada, le tenían liado a otros dos árboles gruesos y fornidos, de adonde pendían unas maromas gruesas, que sus extremos llegaban a fijarse a otros postes firmes y robustos que de estribos servían a los bancos del baile y al palenque”. Más adelante dice que estas maromas estaban puestas “a modo de jarcias” y que de los estribos de los andamios, pendían las puntas de las maromas. (Núñez de Pineda [1673] 1873: 134, 135).

<sup>251</sup> Gonzáles de Nájera cit. Acevedo 1989: 53.

sobre ella otras cinco gradas, a distancia de tres cuartas<sup>252</sup> poco más o menos las unas de las otras, hasta llegar arriba”. Allí ponen al medio a Núñez de Pineda para que todos puedan verlo, que a eso han ido “dieron vuelta conmigo los dos acólitos que me tenían en medio, a todo el distrito que cojía el andamio”. Luego del romance baja las gradas. Afuera de la estructura se ubica el resto del público bailando y cantando<sup>253</sup>. En un grabado de Frezier (1717) se alcanza a divisar este estrado, al fondo.

Estas grandes celebraciones son ocasión para vestirse con las mejores galas. Los caciques iban vestidos con trajes de españoles, plumas y cintillos de oro, y cada cacique “llevaba sus collares de piedras, que tienen por preciosas”<sup>254</sup>. “Unos traen parte de vestidos de soldados españoles y otros hábitos de religiosos, clérigos y frailes, todo mezclado, casullas, capas de coro y otros ornamentos de iglesias [...] otros traen puestas capas de cuero semejantes [...] en su hechura a las de coro, cubiertas por de fuera, unas plumas amarillas, otras de coloradas y otros verdes de los gallos y gallinas”<sup>255</sup>. En la cabeza se ponen la *mañagua*, adorno hecho con una cabeza de animal de probable significado totémico: “andan cubiertos de pieles de fieras con las cabezas boqui-abiertas, que caen encima de las suyas, mostrando sus grandes dientes”<sup>256</sup>, “es un hocico de zorra desollado, abierta la boca manifestando los dientes y colmillo, y las orejas mui tiesas y levantadas para arriba, cubierta a trechos de muchas *llancas* y chaquiras de diferentes colores mui bien adornadas, que en tales festejos las tienen por gran gala las que entran a bailar entre las demás mozas”. Luego que se la colocan a él, todos los que bailan alrededor, con “insignias semejantes estaban dando vueltas en el baile, que se llegaron a mirarme mui despacio, diciendo las unas a las otras: ¡que bien le está la zorríta al capitán!”<sup>257</sup>.

La tenacidad y aguante en las fiestas, sustentada en la continua música de canto e instrumentos, es uno de los rasgos que sorprende más a los españoles en los siglos siguientes: “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”<sup>258</sup>. Pineda relata cómo, al avanzar la fiesta “se hallaban ya calientes algunos y otros privados de sus juicios, cantaban con desmedidas voces

---

<sup>252</sup> Aproximadamente 60 centímetros (la cuarta es la medida de la mano extendida, entre el pulgar y el meñique).

<sup>253</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 202, 205.

<sup>254</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 201.

<sup>255</sup> Gonzáles de Nájera cit Acevedo 1989: 53.

<sup>256</sup> Gonzáles de Nájera cit Acevedo 1989: 53.

<sup>257</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 202, 203, 204.

<sup>258</sup> Gonzáles de Nájera cit. Acevedo 1989: 54.

los unos, otros lloraban y reñían, los más riéndose bailaban”... durante todo el día siguiente, y al final del día “a los que solo escuchábamos las voces, los gritos y tamboriles, nos tenían cansados y quebradas las cabezas”, “quedaron en el sitio la plebe y el común, con gran ruido de voces, tamboriles, flautas y otros instrumentos, comiendo, bebiendo, cantando y bailando sin cesar toda la noche”<sup>259</sup>. Las fiestas podían durar hasta ocho días seguidos durante los cuales, al parecer, no se detenía la música. La comida era repartida entre quienes bailaban: “y los que ayudaban al festejo, nos llevaron de almorzar y que beber en abundancia [...] porque la fiesta es comer, beber y bailar, cantando todo el día y toda la noche [...] y a los demás, aunque parados y bailando, iban repartiendo de lo propio, y mientras unos comían cantaban otros, y así iban pasando las batejelas y platos de estos jéneros, que fueron muí continuos y abundantes en el discurso de la noche, que se les pasó en comer y beber, cantar y bailar [...] y en medio de su ruido y algazara sacaban las mujeres asadores de carne, de gallinas, longanizas, y abundancia de mariscos y pescado fresco, entreverando pastelillos fritos, empanadillas, rosquillas y buñuelos; y estos refrescos fueron ordinarios en el discurso de la noche, con que la pasaron en continua boda, comiendo, bebiendo y cantando, que esta deve ser la causa de no privarse el juicio [...] las mujeres, que ahora están enviando de cenar y de comer a todos los danzantes; y que es verdad que no se pasaba media hora sin que fuesen enviando diferentes manjares que comiesen, que en abundancia había”<sup>260</sup>.

Se trata de un sistema organizado de tal modo de permitir la continuidad sonora, que no se corte nunca el sonido, que no pare el baile. La gran intensidad sonora mantenida durante mucho rato es un tema reiterativo en las descripciones. Al referirse a la música funeraria, Pineda habla de esta intensidad como parte del “honor y fausto” de la celebración. No olvidemos que en esa época esta intensidad sonora máxima se lograba muy pocas veces, y con el concurso de una gran multitud: “Hacían tan gran ruido que parecía mas cerimonia acostumbrada que natural dolor por el difunto”<sup>261</sup>. Sin duda, Núñez de Pineda asistió a fiestas donde los músicos y danzantes, luego de horas de celebración, estaban en un trance especial, un estado de conciencia alterado por la intensidad del sonido de las flautas, el movimiento, el licor y la intensidad emocional. “Entre toda esta gente que anda como fuera de sí, ocupada en aquel su tan agradable baile, anda gran número de mozas y muchachos con varios vasos llenos de sus vinos, dando de beber por todas las hileras a los que bailen”<sup>262</sup>.

---

<sup>259</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 50 – 65.

<sup>260</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 208, 286, 434, 135, 474, 476, 478.

<sup>261</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 187.

<sup>262</sup> Gonzáles de Nájera cit. Acevedo 1989: 53.

## C2) LA FIESTA DE LA MUERTE

El prolongado estado de guerra al que se vio abocado el pueblo mapuche se manifestó mediante rituales específicos de los cuales tenemos poca información. Esta carencia se debe a la desaparición paulatina del estado de guerra que ocurrió desde el siglo XVIII hasta el XIX, y a la falta de observadores imparciales que nos transmitieran sus impresiones. Pineda, en 1629, menciona que hay un lugar específico para el ritual guerrero, o *lepum*, “que así llama al lugar diputado para tales llamamientos y juntas de guerra, que es un sitio distante y apartado del común concurso media legua o una poco más o menos”<sup>263</sup>. Ahí se celebran bailes guerreros y victorias, se hacen juntas con comunidades vecinas y se preparan nuevos enfrentamientos. La ceremonia que recibe más atención por parte de los cronistas es la que incluye el sacrificios de cautivos de guerra, que sigue un ritual muy preciso: sientan al prisionero junto a los toquis (insignias de piedra de los jefes), y le dan un manojo de palitos con los que va contando los valientes de su tierra, y otro palo mayor para haga un hoyo para irlos enterrando. Por cada uno que va nombrando, echa un palito, y por último se nombra a sí mismo. En ese momento lo matan, con lanzas o con una porra, le cortan la cabeza y cantan victoria “cantando unas canciones tristes que tienen para semejante propósito”<sup>264</sup>. Luego de esto, corren los guerreros agitando sus lanzas, gritando y pisando fuertemente el piso, produciendo un retumbar del suelo que aterró a los observadores europeos<sup>265</sup>.

Mucho más desconocido (y probablemente más escaso) es el sacrificio humano ritual. Mayo Calvo, en 1968, recogió un testimonio del sacrificio de dos niños, contado por don Rosamel Antimilla: “mi finado padre contaba que cuando vino la gran corrida del volcán, para cortarla tuvieron que sacarle el corazón a dos cabritos, a dos niños chicos. Hicieron sacrificio. Eran niños que no tenían padre *huichen* como dicen. Esto se hizo por orden de dos espiritistas mujeres que venían de Pucura. Ellas soñaban y veían lo que iba a venir: así que sacrificaron a los dos niños, les sacaron el corazón y después los quemaron. Las dos mujeres arrodilladas rogaron y se cortó el fuego”.

Del ritual funerario habitual, en cambio, tenemos más datos. En 1629, Núñez de Pineda relata las exequias de su amigo Inacio (sic), al que venían los hombres dejando cada uno una camiseta y una manta nueva, y las mujeres un cántaro de chicha. “Las viejas dieron principio a dar tan tristes voces y alaridos rasgándose las vestiduras y pelándose los cabellos que obligaron a que los demás las acompañáramos [...] de esta

---

<sup>263</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 96.

<sup>264</sup> Diego de Rosales cit. Acevedo 1989: 34.

<sup>265</sup> Ver Cap. III “Waiki”.

suerte estuvimos todo el día y la noche, cantando a ratos unos como motes tristes, entre suspiros y llantos; y de cuando en cuando iban a echarse el cadáver helado y a cantar llorando sus acostumbrados versos, sin descubrirle el rostro, que con las mantas y camisetas nuevas que le habían traído, le tenía cubierto” Luego las mujeres visten al difunto con ropas nuevas, y le sacan en andas (muy pesadas, porque necesitan mas de 50 indios) y saliendo “se levantó un ruido de voces tan extraño, que por nunca acostumbrado en mis oídos me causó de repente algún pavor y espanto: porque las dolientes mujeres, la madre, hermana y muchachos lloraban sin medida y lastimados, rasgándose las cabezas y cabellos, y los demás por cerimonia se aventajaban e estos con suspiros, sollozos y jemidos, y todos juntos despidiendo unos ayes lastimosos, acompañados con las lagrimas, gritos y voces de los niños, que penetraban los montes de tal suerte, que respondían tiernos a sus llantos”. Luego descansan un rato, y reanudan la marcha “entonado un canto triste y lastimoso, cuyo estribillo era repetir llorando ‘¡ai! ai! ai! Mi querido hijo! ¡Mi querido hermano! ¡Mi querido amigo!’. Siguen así, alternando cantos mientras caminan y lloros cuando se detienen, hasta que lo entierran, hacen el brindis, cada cacique pone un cántaro pequeño a la cabecera, y su madre, hermanos y parientes, otros alimentos”<sup>266</sup>.

Posterior a esta fecha no tenemos relatos tan extensos de rituales funerarios, pero los datos dispersos nos señalan que con el pasar del tiempo se van añadiendo instrumentos musicales a las grandes exequias<sup>267</sup>. El funeral que ilustra Claudio Gay en su Atlas muestra un grupo de largas *trutrukas*<sup>268</sup>. En el velatorio de un cacique en Pocoyán (Pitrufuquén) se incluía un *awiin* con cuatro caballos con campanas<sup>269</sup>. También, Augusta<sup>270</sup> menciona el *ashnellkamellun*, que consiste en dos jinetes cuyos caballos llevan campanillas y cascabeles al cuello, que transitan al tranco o al galope desde el cadáver hasta unos ochenta metros más o menos, por cuatro veces.

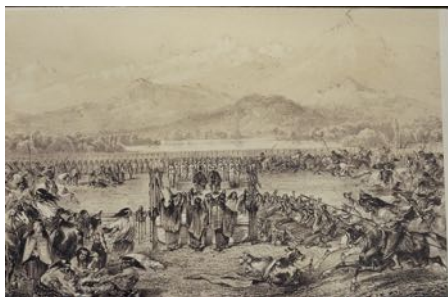


FIG 22  
Escena del entierro de cacique Cathiji en Guaneque, mayo de 1835. Al centro el ataúd alrededor los hombres y en el suelo las mujeres, probablemente llorando, junto a los alimentos y jarros de chicha; al otro costado tres trutruka; detrás se divisan los soldados chilenos y el awiin alrededor (Gay [1854] 1990)

<sup>266</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 187 - 192.

<sup>267</sup> Schindler 1998: 167.

<sup>268</sup> Gay [1854] 1990: grabado “Escena del entierro de cacique Cathiji en Guaneque, mayo de 1835”.

<sup>269</sup> 1981 Duhalde y Jelves, cit. Schindler 1998: 172.

<sup>270</sup> Augusta 1934:236.



### C3) LA FIESTA DE FERTILIDAD

Hay dos menciones antiguas de danzas que tienen por común el ocupar el gran *foye* al centro del palenque. La primera es de Pineda, quien asistió a un ritual de fertilidad; después del baile de los caciques “se dio principio al *hneyelpurun*, que quiere decir ‘baile deshonesto’ [...] salieron diez o doce mocetones desnudos y en carnes, tiznados con carbón y barro hasta los rostros. [...] Estos danzantes ridículos traían ceñidas a la cintura unas tripas de caballos bien llenas de lana, y más de tres o cuatro varas a modo de cola, colgando, tendidas por el suelo: entraban y salían por una y otra parte, bailando al son de los tamboriles, dando coladas a las indias, chinas y muchachos, que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riyéndose de su desnudez y desvergüenza. Después de haber andado de la suerte referida por entre todo el concurso de hombres y mujeres, subieron por las maromas [las cuerdas que sostienen al *foye*] por las cuales subían a lo alto y volvían a bajar, y otras veces se paraban sobre los estribos de los andamios, de los cuales pendían las puntas de las maromas, y se ataban en las partes vergonzosas un hilo de lana de un dedo de grueso, de adonde les tiraban las mujeres y muchachos, bailando los unos y los otros al son de sus instrumentos. Y esta es la fiesta más solemne que entre estos bárbaros se acostumbre”<sup>271</sup>. No existe otro testimonio de esta fiesta.

El otro testimonio que incluye al *foye* como centro del palenque corresponde a Gonzáles de Nájera. En las ramas del *foye* se colocaban las cabezas de los españoles muertos en batalla, mirando hacia afuera del árbol. “De las ramas donde están las cabezas bajan unas cuerdas de lana de diferentes colores, que cada una viene a tener en la mano un cacique de los que están a la redonda del árbol, puestos de pies sobre los bancos como dije” y mientras van bailando “al mismo tiempo van también tirando los caciques las cuerdas de lana desde sus bancos do están los pies, de manera que al compás del general movimiento y modo de su común baile, hacen también menar o bailar las ramas con las cabezas que están en ellas”<sup>272</sup>.

Es posible que la relación entre ambas celebraciones, que unen la danza con el tirar de cordeles que penden del gran árbol de canelo ceremonial, tengan en común el elemento generador, la fertilidad de la sexualidad y de la regeneración guerrera.

---

<sup>271</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 134, 135.

<sup>272</sup> Gonzáles de Nájera cit. Acevedo 1989: 53.

#### C4) EL MACHITUN: EL SONIDO QUE SANA

En el ámbito ritual se establecen reglas precisas que son dirigidas por alguien que sabe. El ritual está destinado a establecer un equilibrio entre las distintas partes del cosmos, lo que supone un compromiso de enormes consecuencias que debe ser regido por las normas y procedimientos correctos. En el ritual colectivo, que veremos luego, participan varios especialistas. El *machitún*, ritual de curación, está a cargo del *machi*.

El *machi* es un especialista en el canto. Cada *machi* es distinto en sus propiedades, habilidades y formas de expresión. Como todo chamán, el *machi* trabaja con el arte, es una artista que se expresa a través de la música, sus rituales son complejas performances donde se integran el teatro, los olores, los colores, y distintas sensaciones en torno a una finalidad específica. Como todo artista, su acción es única, pero los mapuches reconocen tipos de *machi* según sea su forma de recibir el poder, y de acuerdo con su forma de aplicarlo. Como especialista en el trance y en la comunicación con el mundo espiritual, fue desde un comienzo descrito por los españoles, como una discípula del demonio, luego como una embaucadora de incautos, y luego como una enferma mental. Recién a finales del siglo XX se comenzó a entender su papel dentro de la tradición del chamanismo, la más antigua tradición espiritual y medicinal que ha conocido la humanidad. El nombre “*mache*” aparece ya en el relato de Núñez de Pineda (1629).

Una de las razones que ha influido fuertemente en el rechazo de la sociedad dominante hacia el *machi* es la existencia de una forma de travestismo en sus funciones. Existen *machi* hombres que se visten de mujer para ejercer, lo cual es visto como un pecado, una abominación por una parte de la sociedad no-mapuche. En su relato de 1629, Núñez de Pineda narra que el *machi* “andaba sin calzones, que este era de los que [...] se llaman *hueyes* [...] por acomodarse al oficio de mujeres [...] traía en lugar de calzones un *puno*, que es una mantichuela que traen por delante de la cintura para abajo, al modo de las indias, y unas camisetas largas encima: traía el cabello largo, siendo así que todos los demás



FIG 23  
Machi Isabel Hwaiquil tocando kultrun con kaskawilla frente a su rewe. Comunidad Peleve (Gonzales 1982).

andan tresados (trensados)<sup>273</sup>. En un dramático relato actual, Bacigalupo<sup>274</sup> nos relata la historia de *machi* Marta, de sexo masculino, pero que hace las labores y viste como una mujer mapuche, e incluso convive con un hombre. En 1995 Marta fue acusada de homicidio por envenenamiento y llevada a la cárcel de hombres de Nueva Imperial. A pesar de que después fue absuelta, los periodistas descubrieron su homosexualidad e hicieron noticia, a raíz de lo cual Miguel, su pareja, la dejó, se robó sus joyas y luego la comunidad quemó su casa, su *kultrun* y su *rewe*. Actualmente, gracias a Bacigalupo<sup>275</sup>, sabemos que, aparte de los casos de homosexuales, que son tan frecuentes como en toda sociedad, el travestismo ritual del *machi* obedece a otras causas. No se refiere a su sexo, sino a su categoría de esposa del espíritu. Periódicamente renueva su matrimonio ritual a través del *ngeykeuren* (*ngeykun* = balanceo del *machi* entre las ramas atadas al *rewe*, *keuren* = pareja). Así como el *machi* se “vuelve” mujer joven y vieja, para curar y reintegrar sus pacientes, también se “vuelve” hombre joven y viejo para exorcizar enfermedades, malos pensamientos y sufrimientos de sus pacientes, y se transforma en guerreros montados y maestros de espíritus animales que viajan a otros mundos.

Según como fueron iniciados, los *machi* son del agua, de la tierra, del aire o del fuego, y cada una tiene su forma de entrar en trance<sup>276</sup>. Los *machi* de trueno reciben las poderosas *lican-cura*, “piedras del cielo” que usan para atraer a los espíritus benignos<sup>277</sup>.

De acuerdo con su forma de aplicar su arte se reconocen los *machi* positivos y los negativos, o *kalku*. Los primeros se conocen como *machi* de la luna, *machi* de Dios, o *machi* del cielo. Los *kalku* se conocen como los especialistas de la brujería y hechicería. Casi todos los *machi* han sido sospechosos de ser *kalku* en algún momento, ya sea por envidias, enemistades u otro factor<sup>278</sup>. En realidad, dentro de la cosmogonía mapuche, el *kalku* y la brujería son necesarios para mantener el equilibrio entre el bien y el mal<sup>279</sup>. “Han ido desapareciendo todos los espíritus malos, y a lo mejor también que por eso las *machi* ya no hay. ¿No ve que las *machis* estaban para mejorar? Y a veces también hacían el mal, según”<sup>280</sup>. La imagen del *kalku* como un ser demoníaco y negativo es

---

<sup>273</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 361.

<sup>274</sup> Bacigalupo 2001: 182 a 201.

<sup>275</sup> Bacigalupo 2002: 07; 2004b: 3, 5; 1996a:83.

<sup>276</sup> Lienlaf 2002.

<sup>277</sup> Kuramochi 1992: 67.

<sup>278</sup> Ver Cap. III “Kultrun”.

<sup>279</sup> Si no hubiera sospechosos de brujería, este sistema se derrumbaría y daría lugar a otro como el cristianismo, que es unilineal. Uno de los pilares de la práctica del *kalku* es la venganza ritual (propia del chamanismo), que consiste en encontrar al culpable de un mal (enfermedad, muerte, mala suerte) y enviar de vuelta un mal semejante, lo que produce una interminable circulación de ataques mágicos. La venganza ritual es una práctica tradicional, mientras que el perdón es un concepto introducido por el cristianismo (Bacigalupo 2001: 35, 203, 224).

<sup>280</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

moderna: en el pasado los *kalku* trajeron gran poder durante la guerra. Eran, como los *machi*, especialistas en trance, pero hacían uso de las diferentes plantas visionarias con sus propiedades específicas, conocimiento que se ha perdido. Los *kalku* son muy diferentes a los *machi*: algunos dicen que poseen una piedra blanca en forma de corazón con brazos, piernas, ojos y boca que se alimenta con sangre de animales, o un par de serpientes pequeñas (un macho y una hembra) blancas, guardadas en cántaros especiales y alimentadas con leche y sangre<sup>281</sup>. Sus rituales deben haber sido muy distintos a los del *machi*, pero nada sabemos de eso.

La tradición del *machi* parece haber cambiado muy poco en lo esencial desde que tenemos noticia de sus funciones. Núñez de Pineda, en 1629<sup>282</sup>, nos entrega el primer relato presencial de un *machi* en un ritual de curación: “a este hechicero *mache* (que así llaman a estos curanderos) [...] parecía Lucifer en sus facciones, talle y traje [...] las uñas tenía tan disformes, que parecían cucharas; feísimo de rostro, y en el un ojo una nube que le comprendía todo: mui pequeño de cuerpo, algo espaldado, y rengo de una pierna, que solo mirarle causaba horror y espanto”. Si obviamos el sectarismo y fanatismo de Núñez de Pineda, que trastoca todo en una hechicería demoníaca, podemos entrever un *machi* muy parecido a los actuales.

Hoy en día, el *machi* instruye a los aprendices en su casa, compartiendo con ellos la práctica de su oficio. Hay casos especiales, como el de *machi* Pamela, que se inició repentinamente con un rayo durante el terremoto de 1960 y fue poseída por un espíritu de *machi*<sup>283</sup>. Normalmente la persona tiene sueños premonitorios que la preparan para aceptar su futura condición de *machi*, y es frecuente que pase por el *machi kutran*, una enfermedad especial enviada por su espíritu protector para presionarla a tomar la decisión de someterse al entrenamiento. También se le llama *perrimontu*: “se le dice eso cuando uno toma una enfermedad de repente en el campo [...] entonces cuando la va a mejorar una *machi*, la *machi* le dice que Dios hizo eso para que se enfermara, pero ella se podría mejorar muy bien, pero tendría que servirle a Dios siendo una *machi* para mejorar a otros enfermos. Es como un llamado”<sup>284</sup>. Los sueños también son importantes. El sueño del *machi* incluye la presentación del *kultrun* y otros objetos de poder y la aceptación de los espíritus. En el sueño de *machi* Marta se vio vestida de blanco: “Me regalaron un hermoso caballo café. ‘Con éste irás a todas partes’, dijeron. Entonces dos hombres buenos mozos me tiraron al cielo con dos grandes cadenas, y en el medio del cielo había un lago que tenía fuego. Antes de entrar a la casa de Dios,

---

<sup>281</sup> Lienlaf 2006: 7.

<sup>282</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 159.

<sup>283</sup> Bacigalupo 2001: 139.

<sup>284</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

dos vírgenes vestidas de blanco me examinaron completamente: mis uñas, mi lengua, mis pies. Luego dijeron: ‘*tú no has cometido ningún pecado. Sube a la casa de Dios*’. Era un mundo chiquito. Dios estaba sentado a una mesa larga barnizada rodeado de *machi* buenas y malas. Era un hombre viejo con barba. Luego fui a un cuarto chiquito y ahí me enseñaron todo, igual que una colegiala”<sup>285</sup>.

Cuando un *machi* con experiencia instruye nuevos *machi* se forma un nexo entre ellos que comparte símbolos, conceptos espirituales y estilos musicales. Se forman así diferentes “escuelas” integradas por la maestra y sus discípulas. Musicalmente, van produciendo un estilo propio por medio de sus versiones. En los rituales se apoyan sonoramente: de lo contrario la manera de tocar el *kultrun* y de rezar no coinciden<sup>286</sup>. Es habitual que entren jóvenes al estudio: *machi* María Cecilia comenzó a los 17 años con *machi* Javiera, quien la curó durante un año de su *machi kultran*.

La estructura conceptual del mundo que maneja el *machi* está organizada en torno al principio de familia (Padre / Madre / Hijo / Hija). En un estudio que hizo Bacigalupo<sup>287</sup> del simbolismo que utiliza *Machi* Francisca en el ritual vemos que ella establece cinco criterios: uno es el principio de familia en *Ngjimechen*; el segundo es el principio de integración *keñew* (totalidad de significado), *Fiuta Newen* (gran poder) y “*junta*”, donde sabor, olor, color y movimiento se funden en el mensaje; el tercero es el principio de corte, muerte *malon* y “*contra*” que mata, derrota, extirpa lo antagonista a la unidad; el cuarto es el principio de balance, *rekul* (apoyo en el peso contrario), donde viejo/joven, hombre/mujer se equilibran; y el quinto es el principio de redundancia, “*repite con otro*”, donde diferentes sentidos y medios repiten el mismo mensaje, que es una forma de reducir a la unidad. Además, considera importantes tres pares de símbolos complementarios: el *metawe* (jarro)/*mudai* (chicha); la *kaskanilla/trutruka* y el *copihue/llankalawen* (una planta silvestre) y también utiliza pares de opuestos para lograr la unidad a través de la sinestesia (unidad de sentidos); sonidos y movimientos masculinos fuertes, duros, verticales y rojos, y sonidos y movimientos femeninos suaves, redondos, y azules. Su *rewe* (*re* = puro; *bue* = lugar) combina el laurel (femenino) con la verticalidad, el *foye* y el *coligüe* (masculino)<sup>288</sup>.

En el detalle, cada *machi* posee una diferente concepción del mundo simbólico, pero

---

<sup>285</sup> Bacigalupo; 2001: 182 a 201.

<sup>286</sup> Bacigalupo (2001) relata varias historias de *machi*, sus escuelas, con sus características. Describe, también, casos de *machi* que han rechazado el llamado y de *machi* que han renunciado a su calidad de tal. Estos casos son más bien excepcionales, pero sirven de referencia para el complejo mundo en que se desenvuelve esta profesión en la actualidad.

<sup>287</sup> Bacigalupo 1997: 36, 37.

<sup>288</sup> Bacigalupo 1997: 30.

siempre se mantienen criterios básicos, como el de diferenciar elementos integradores, femeninos (la curación, el masaje, la oración, el canto, el chupar la enfermedad y el tamborileo suave) de elementos disgregadores, masculinos (uso de armas, tamborileo fuerte, gritos de guerra, olores y gustos fuertes, hacer operaciones, extirpar “mal tirado” (dardos mágicos)<sup>289</sup>. Pero incluso en esto existe la excepción o la ambivalencia, como en el caso del *kultrun*, que siendo el principal elemento presente en todos los rituales, debe adoptar un papel integrador o exorcizante según el contexto.

En general, todos los elementos simbólicos y los movimientos del ritual están organizados en grupos de a cuatro, aunque la noción católica de los doce apóstoles ha sido incorporada también<sup>290</sup>. Todo este caudal de información es traspasado de maestra a discípula. Las exigencias no vienen de la maestra, sino de su espíritu, con quien paulatinamente se van familiarizando<sup>291</sup>. Los espíritus exigen a los *machi* dedicación exclusiva, no casarse, evitar la tecnología moderna, hablar exclusivamente en *mapudungun*, no tomar, bailar, socializar ni vestirse en forma no tradicional y la castigan con enfermedades si no cumple sus deberes, si habla públicamente por la radio, si es filmada o fotografiada<sup>292</sup>. *Machi Astorga*<sup>293</sup> explica: “nosotros no estamos así no más en la tierra, nos rige un espíritu más grande. Por eso hacemos *ngillañmanun* y usamos el *rali*, el *kultrun*, el *kashkawilla*. El *rebue* es lo más importante que tiene el *machi*, junto con su *kultrun*, porque son su alimento, le dan fuerza”.

En el pasado, la formación de *machi* (llamada también *huecubeyes*) era mucho más severa. Los maestros de *machi* eran un tipo sacerdotal especial “que vivían en las cuevas de las montañas, fuesen los preferidos para la enseñanza, porque en las soledades y ante la ermitaña figura del indio iniciado, encontraban más solemnes y misteriosas las absurdas mistificaciones”<sup>294</sup>. A Núñez de Pineda le cuenta el cacique Quilaebo que “Se llamaban *renis*, como entre vosotros los sacerdotes: estos andaban vestidos de unas mantas

---

<sup>289</sup> Bacigalupo 1994c: 11.

<sup>290</sup> Bacigalupo; 2001: 83; 1994c: Nota 11.

<sup>291</sup> El principal conocimiento que adquiere la *machi* es el de sus espíritus ayudantes. Fray Sigisfredo de Fraunhausl, capuchino de las misiones chilenas, recogió algunos nombres: *mallodomo* mujer que tiene su cara teñida con *mallo*; *llanueñmadomo*, tal vez la mujer curada con remedio; *lulul buenru* tal vez hombre ruidoso (Alvarado1988: 169).

<sup>292</sup> Bacigalupo 1994c: 11. Estas restricciones no son absolutas. Bacigalupo (2001: 182 a 201) nos cuenta que *machi* Marta guarda su radio-grabadora y sus cintas de rancheras mexicanas, y una guitarra que su padre le regaló junto a su *kultrun* y otros instrumentos rituales. Yo tuve una triste confirmación de estas restricciones cuando, tiempo después de filmado el video “Machi Eugenia”, y a pesar del ritual específico que ella hizo pidiendo perdón y permiso por lo mismo, enfermó, murió su caballo y le sucedieron varias desgracias.

<sup>293</sup> Astorga 2002: 52, 53.

<sup>294</sup> Ferrer, también lo menciona Rosales, ambos cit. Gusinde 1917: 99, 101.

largas, con los cabellos largos, y los que no los tenían, los traían postizos de cochayuyo o de otros jéneros para diferenciarse de los demás indios naturales: estos acostumbran estar separados del concurso de las jentes, y por tiempos no ser comunicados, y en diversas montañas divididos, adonde tenían una cuevas lóbregas en que consultaban al Pillán<sup>295</sup>. Los caciques mandaban a sus hijos a estudiar con estos maestros, y según Rosales, les enseñaban “a ser hechiceros y médicos, que curan por arte del diablo, y a hablar en público y a aprender el arte de la retórica para hacer parlamentos y exhortaciones en la guerra y en la paz y para esto tienen sus maestros y su modo de colegios, donde los hechiceros los tienen recogidos y sin ver el sol en sus cuevas y lugares ocultos, donde hablan con el diablo y les enseñan a hacer cosas aparentes que admiran a los que las ven, porque en el arte mágica ponen todo su cuidado, y su grandeza y estimación está en hacer cosas que admiren a los demás, y en eso se muestra el que es más sabio y ha salido más aprovechado de los estudios<sup>296</sup>”.

El estudio incluía la especialización en el canto, que es la herramienta esencial de su profesión, y además en *ampivoe* (yerbas e invocaciones), *ramtuvoe* (localización del causante de la enfermedad o brujería), *cupuvoe*<sup>297</sup> (autopsia), *pelonten* (adivinación), *kalku* (brujería) y *gutaru* (cirugía y compostura de huesos)<sup>298</sup>, que durante la guerra cobró gran importancia.

Hasta inicios del siglo XX, la ceremonia *machilmwün* (ritual de iniciación) incluía una serie de actos rituales enfocados a otorgar poderes especiales al cuerpo del *machi*: Eliseo Manquipillan, del lago Calafquén, le cuenta a Mayo Calvo (1968) que en su ceremonia de iniciación, en 1930, “me ‘cultivaron’ por las orejas, se las soban y se la soplan [...] después con un cuchillo me partieron la lengua [...] no me dolió ná” –y muestra su lengua que tiene un pequeño tajo al medio– “yo estuve cuatro días sin comer y no tuve hambre y desde ese día que fui *machi*, se me soltaron los oídos, los ojos y la lengua”. El corte de la lengua se practicaba en siglos anteriores, como cuenta Rosales<sup>299</sup>. En una ceremonia pública, el neófito bebía los brebajes que le presentaba su preceptor “con que entra el demonio en ellos” (es decir, entran en trance inducido por plantas visionarias), “y luego les da sus propios ojos y su lengua, sacándose aparentemente los ojos y cortándose la lengua y sacándoles a ellos los ojos y cortándoles las lenguas.

---

<sup>295</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 361, 362.

<sup>296</sup> Rosales cit. Gusinde 1917: 99. La iniciación de chamanes en cuevas, sin ver el sol por meses y años, la practicaban los *kogui* de la Sierra de Santa Marta (Colombia, ver R. Dolmatoff 1991).

<sup>297</sup> O *cupove* (Molina), del verbo *cupón* = anatomizar. Abrían los cadáveres para hacer el diagnóstico *post mortem* de la enfermedad (Gusinde 1917: 105).

<sup>298</sup> Bacigalupo 2000: 05, 13. *Gutaru*, *gutarcín* = concertar o aliñar huesos quebrados o amarrar apretando (Febrés 1764: 502).

<sup>299</sup> Cit. Gusinde 1917: 99.

Hacen que todos juzguen que ha trocado con ellos ojos y lengua para que con sus ojos vean al demonio y con su lengua le hablen” y luego hacen otras pruebas chamánicas, como meterse una estaca aguda por el vientre y sacarla por el espinazo, sin que (ininteligible) haya dolor ni quede señal<sup>300</sup>. Y así, con éstas y otras apariencias quedan graduados de hechiceros y ordenados de sacerdotes del demonio”. Bacigalupo<sup>301</sup> relata el ritual *machilunwün* de María Cecilia, al que asiste la maestra y dos iniciadas, cada una con su *kultrun* y sus ayudantes (un *dungumachif*, dos *yegülfe*, cuatro *ñankan* y cuatro *afafanfê*). María Cecilia, usa un pañuelo azul, un collar de *kopive* y hojas de *llankalawen*, su pesado *trapelakucha* de plata y su nuevo *kultrun*, con cuatro soles rojos pintados. En un momento del ritual las tres cantan y tocan al mismo tiempo, creando una cacofonía de rezos, golpes de *kultrun*, flautas y golpes de coligüe. Cada *dungumachife* conversa con su *machi*, tratando de entender, a pesar de los sonidos simultáneos, para memorizarlos y poder repetírselos luego.

Aparte del *machilunwun*, el *machi* debe efectuar periódicamente el *ngeikurrewen* (fiesta de renuevo del *rewe*), practicar diversos rituales de diagnóstico y curación, como el *willentun* (donde se miran muestras de orina), *pevuntun* (se observan ropas usadas) y *saabatun* (mientras se hace una curación), *machitun* (curación) y *guillatun* (rogativa colectiva). También ejecuta rituales donde no es necesario entrar en estado de trance, como el *ulutun* (para enfermedades espirituales menores, suerte y amor, sahumero) y *amulpüllün* (ritual de muerte). Además, conoce y puede participar en el ritual de cuento de fábulas y mitos (*epen*), discusión de sueños (*peuma*) y visiones (*perimontun*)<sup>302</sup>. También hay otros rituales mas específicos, como el *mtremeloncon*, una ceremonia especial que hacen en Malleco, cuando a el *machi* se le debilita su espíritu. Generalmente sucede cuando ha sufrido alguna desgracia<sup>303</sup>.

El poder de la voz es el elemento central del dominio del *machi*. Ella es la especialista en el canto y la música en un contexto muy amplio que podemos llamar performance chamánica<sup>304</sup>, la que, a pesar de la secuencia de fases identificables, se caracteriza por su amplia improvisación. Cada performance es un desarrollo único, con el sello del chamán que lo ejecuta. Tal como lo refiere un chamán Tuva (Siberia), en ese devenir inmediato “no hay reglas [...] es la naturaleza de la persona misma. Y no de

---

<sup>300</sup> Idéntica prueba, con una flecha, era realizada entre los chamanes selk'nam de Tierra del Fuego (Gusinde 1931, Chapmann 1972).

<sup>301</sup> Bacigalupo 1994a; 1994b; 2004c; 2001.

<sup>302</sup> Bacigalupo 1997: 05.

<sup>303</sup> Juan Nanculef al autor, 1996.

<sup>304</sup> La descripción de “performance” como en la música o teatro occidental es diferente en el chamán, porque ellos no se dirigen a la audiencia, lo cual es evidente cuando varios chamanes tocan juntos sin coordinación (Hodgkinson 2005), y el efecto psicológico que producen en quienes los escuchan, que es fundamental para el buen resultado del ritual, es consecuencia de su evolución interna, y no un fin en sí mismo, como en el artista occidental.



una persona ordinaria, un chamán no es una persona ordinaria. La forma del ritual depende de la persona que lo desarrolla<sup>305</sup>. El objetivo de esta acción es lograr el estado de trance<sup>306</sup>, obtenido a través de la música. Obtener ese estado es el resultado del entrenamiento del chamán. El trance siempre se obtiene a través de la música<sup>307</sup>. El *machi* se especializa en el uso del *kultrun* para lograr entrar en este estado, el que requiere de un gran esfuerzo. Cuando se acerca al momento del trance cuenta con el apoyo de sus ayudantes, los cuatro *ñankan*, que tocan *pifilkas*, acrecentando su intensidad y tocando al lado de las orejas del *machi*, creando una masa sonora de enorme intensidad; los cuatro *afafanfe*, que golpean *koliu* (coligüe) con fuerza encima suyo; y del resto de la concurrencia, que la alienta con su *nwen* a través de gritos y frases de apoyo y, si hay otros *machi* presentes en la ceremonia, añaden sus golpes de *kultrun* en ritmos independientes, con sus cantos y sus respectivos ayudantes tocando *pifilkas* y dando golpes de coligüe creando un panorama cacofónico de gran energía y densidad. Además, el *machi* cuenta con la ayuda de las dos *yegülfe*, mujeres que preparan el *kultrun* para que esté templado con la piel tensa al calor del fuego, con su mejor sonido antes de la ceremonia, y el *dungumachife*, quien la ayuda a transmitir el contenido del trance. Entre los *lafkenche* de Cañete, la costumbre es que el *machi* nombre a su *kuriche*. “Lo tiene para siempre, porque ella tiene su fiesta, los *kuriche* siempre tienen que estar. Son jóvenes, 17 a 25 años, muy despiertos, muy astutos. Si oyen “*kuriche!*” y saltan los caballos y parten de galopita [andan con un caballito de madera, atados a la cintura, y con *kollon* (máscara)] y se van a presentar adonde escucharon la voz que lo solicita, y enseguida uno se queda conversando con quien lo necesita y el otro va a dar una vuelteita por presencia, nada más. Además tiene a la *Nancan*, una niña de 17 a 20 años, que también es muy ágil la niña para ayudarlo en cualesquier cosa que la *machi* necesite y ella es la que anda con la *kaskawilla*... la ayuda a calentar el *kultrun*<sup>308</sup>.

Los efectos que provoca el universo sonoro del ritual afectan tanto al *machi* como a los participantes, y crea una atmósfera que impregna todo el tiempo ritual. Alfredo Molina (2006) nos cuenta su personal experiencia durante una ceremonia de renovación de vestimenta del *rewe*: “me fui a recostar a mi carpa, como a las cuatro de la mañana: escucho el sonido de los *kultrunes*, muy pastosos y fuertes [...] estaba todo oscuro. La

---

<sup>305</sup> Hodgkinson 2005

<sup>306</sup> Los mapuche a veces dicen “la *machi* entró en tránsito”.

<sup>307</sup> En todos los casos de chamanismo conocido, usen o no plantas visionarias, la música es el eje central para la obtención del trance. Hay muchos casos en los que el trance se logra sólo a través del canto, sin ayuda de instrumentos musicales, como ocurría con los pueblos fuego-patagónicos (*selk'nam*, *yámana*, *kawéskar*). Muy excepcionalmente, para ayudarse a provocar *kuymin*, algunas *machi* ingieren plantas sicotrópicas o toma un sorbo de agua con hojas de *foye* y raspaduras de cuchillo (Bacigalupo 2002: 07).

<sup>308</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

noche estaba congelada [...] estaba en un estado durmiendo y despierto a la vez [...] por primera vez en mi vida, escuché al gran *Kultrun*. Lo sentí como un animal vivo, lejano y no amistoso. Era un animal que venía de muchas vidas anteriores. Sentí que en esas tierras estaban los antiguos ancestros indígenas, volando por el lugar. En ese momento el miedo me atacó, sentí mucho miedo, realmente sentí a un grupo de indígenas haciendo un ritual del cual yo no pertenecía. Sentí que los espíritus eran de un pasado mítico ancestral muy lejano a mí, y los sonidos eran realmente sorprendentes. Los espíritus estaban en mi carpa y en todos lados. En ese momento sentí el peso de meterse a estudiar a la cultura Mapuche, y de ver en el verdadero mundo en que me estaba metiendo. Esa noche en la carpa dudé en seguir estudiando la cultura Mapuche, en especial el estudio del *Kultrun*’.

En realidad, la música de trance mapuche es el eje sobre el cual se teje todo el universo sonoro mapuche. Su ejercicio depende de una especialización que dura años en torno al uso de la voz y a la ejecución del *kultrun*. Los otros instrumentos se aprenden informalmente. Si bien es cierto que este es dominio exclusivo del *machi*, su música es el referente máximo en esta cultura, y por lo tanto sirve de modelo para toda la otra música, los otros instrumentos.

La técnica del trance del *machi* depende del manejo del *kultrun*. Mediante este instrumento entra en distintos tipos de *kuymín* (trance) aparte de los *perimontun* (visiones). Durante el *longkoluupán*, la cabeza del *machi* es montada por un espíritu, que habla a través de ella<sup>309</sup>. “Cuando el *machi* entra en trance, es decir, cuando deja de ser él, ahí la música se expresa a través del canto musical [...] el que esta hablando es el espíritu, eso sale sonando como un canto”<sup>310</sup>. El *machi* desaparece, deja paso al espíritu, no recuerda nada. “Cuando entra en trance, ella no se acuerda nada de nada de ella, pero está concentrada solamente que Dios la tiene así hipnotizada, pero conversando con Él. Ahí toda la gente no habla ninguna cosa (durante el *guillatun*)”<sup>311</sup>. En cambio durante el *konpapüllü*<sup>312</sup>, que ocurre al final del *datun* (ritual de sanación complejo), cuando el espíritu se une al *machi* para dar el diagnóstico, los *machi* lo recuerdan vívidamente y lo cuentan frecuentemente. Durante el *kuimi* hacen viajes a otros mundos para consultar a los espíritus ancestrales, espíritus de la naturaleza, antiguos *machi*, *Ngünechen*, u otras deidades para lograr mayor conocimiento o rescatar almas perdidas en otros mundos. En este viaje se corre el riesgo de ser capturada por espíritus maléficos y se requiere habilidad en manejar el caballo espiritual.

---

<sup>309</sup> Bacigalupo 1994c: 10, 12, 13; Bacigalupo; 2001: 25.

<sup>310</sup> Don Carlos Huencho a Molina 2006: 136.

<sup>311</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>312</sup> “El espíritu que entra y está aquí”, de *konün* = entrar, *pa* = estar, y *püllü* = espíritu; o bien “el espíritu que adivina” de *koneu* = adivinar, *pa* = estar, y *püllü* = espíritu; o simplemente “con el espíritu”.

En ocasiones, el *machi* puede caer en trance por un terremoto. “Cuando hay un temblor, donde hay *machi*, la *machi* al tiro entra en trance, sin que nadie la ayude, solamente con el zumbido ese ella entra en trance al tiro. Y tiene que estar el dueño de la *machi* o cualquier persona que haya, tiene que irle a buscar el *kultrun* al tiro, inmediatamente el *kultrun*, porque ella puede ser en la noche que está acostada, pega salto abajo al tiro de la cama y empieza a gritar y eso se llama *küimin*. Y ahí hay que llevarle el *kultrun* al tiro, sino se enferma porque la pillaron descuidada. Entonces si no le llevan el *kultrun* al tiro, ella se enferma, pero si le llevan el *kultrun* al tiro, ella se defiende”<sup>313</sup>.



FIG 24  
Durante el canto, la *machi* cierra los ojos para una mayor concentración. Durante los rituales de trance, es frecuente que se coloque el pañuelo sobre los ojos para ayudar a este efecto. Del video “Machi Eugenia” (Sorli/ Laredo 1993).

Durante el *ulutun* para tratar enfermedades espirituales menores, el *machi* no entra en *kuymín*, y puede usar otros instrumentos: *machi* Pamela usa la *wada*, *machi* Rocío usa la *kaskawilla* y *machi* Ana usa el *kultrun*. Al hacer *ulutun* a otra *machi*, siempre usan el *kultrun* porque si no los *fileu* (espíritus) de cualquiera de las dos se pueden sentir ofendidos<sup>314</sup>.

Para los rituales de cierta importancia es necesario definir el espacio donde se producirá el encuentro con el *wenu mapu*, los espíritus tutelares y benéficos, y para esto es necesario “limpiar” ese

lugar de los espíritus y fuerzas negativas del *munche mapu*. Para lograrlo se recurre al *awuñ*, que consiste en un círculo mágico de sonido en movimiento, que define los bordes del espacio sagrado, relegando las fuerzas del mal al exterior. Si bien el *awuñ* se define como las vueltas a caballo alrededor del campo del *guillatun* en sentido opuesto a las manillas del reloj<sup>315</sup>, el principio enunciado se presenta del mismo modo en rituales menores, como el *machitun* u otros. Integra a todos los participantes, que portan armas, palos y cuchillos con los cuales se produce el mayor ruido posible, aumentado por los gritos. En el pasado se efectuaba durante los rituales de guerra, ya descritos, en los que corrían los guerreros arrastrando sus lanzas, o entrechocándolas y gritando, dando vueltas alrededor del sitio del ritual.

<sup>313</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>314</sup> Bacigalupo 2001: 68, 87, 88, 89.

El *machitun* (ritual de curación), según la naturaleza del mal que se intente curar puede ser una sesión corta o larga, incluso de varios días. Un buen ejemplo es el que describe Bacigalupo<sup>316</sup> para una curación que hace la *machi* Ana a otra *machi*, Pamela. El ritual se divide en tres partes, separados por silencios mientras se calienta el *kultrun* de Ana (para templar la membrana y que suene bien). La primera con *kaskawilla* y *kultrun*, suave, con un ritmo *metrumtun*, mientras Ana convoca a los espíritus y narra su historia de iniciación. En la segunda, con un pañuelo sobre el rostro, acelera el ritmo para entrar en *kiyimi*, ayudada por seis jóvenes que entrechocan *koliu* sobre su cabeza y gritan “¡Ya ya ya ya!”. Cuando entra en *kiyimi*, se levanta y comienza a recorrer la casa tocando el *kultrun* fuerte sobre su cabeza y dando gritos de guerra que son respondidos por los participantes mientras golpean las paredes con palos, cuchillos, hachas y horquillas para matar el mal. Luego, en la tercera parte, vuelve junto a Pamela, cantando suavemente mientras le hace masajes con hierbas y su sobrina toca el *kultrun*.

*Machi* Eugenia, en una oración que dura 15 minutos<sup>317</sup> es un buen ejemplo para ver el arte de la *machi*. Luego de una corta introducción (medio minuto) con *kultrun* y *kaskawilla* inicia un canto en ritmo rápido y parejo (sin acentuar los golpes) que dura alrededor de cinco minutos, el que va cortando cada medio minuto más o menos con golpes fuertes del *kultrun*, y que van creciendo en intensidad hasta que el último, un golpe seco, cambia súbitamente a un ritmo en dos tiempos andante, con un canto más melódico. Cinco minutos más tarde cambia bruscamente a un ritmo parejo, como el primero, pero más rápido, con un canto más libre, separado por una bajada de intensidad en el *kultrun*, que termina con golpes fuertes. Por cierto, *machi* Eugenia no estaba conciente de esta forma musical, como lo estaría un cantante urbano, sino que usa el arte musical al servicio de otra cosa –en este caso específico, para pedir permiso a los espíritus porque se iba a filmar una sanación por ropa-.

En un ejemplo de *machitun* sencillo, el *machi* José toca el *kultrun* con suavidad cerca de su oído y canta: “Sus huesos no están fuertes, siente mucho calor, a veces transpira demasiado, alalalalalalal. Puedes parecer muy tranquilo pero esta tranquilidad no va a durar... Veo enfermedad, dolor, peleas, lágrimas y mucho sufrimiento<sup>318</sup>” El ambiente es, por lo general, de una belleza sencilla. Recuerdo una rogativa que hizo *machi* Marcelina, en Malacahuello (1995) en la que me hallaba en el interior de la *ruka*, oscura, negra de hollín por la cocina a leña, en la que se colaban unas hilajas de azul profundo cerca de la puerta, entremedio de la paja. La puerta miraba al *rewe*, que a su vez nos miraba, y más atrás se extendía en colinas sinuosas el mar amarillo del trigo

---

<sup>315</sup> Catrileo 1995, Hernández 2003: 46; Bacigalupo 1997: 35; Silva 2000b: s/n.

<sup>316</sup> Bacigalupo 2001: 142, 172, 182.

<sup>317</sup> Grabado en 1996, Collahue.

<sup>318</sup> Bacigalupo 2004b: 5, 6.



FIG 25  
Machi en la puerta de su casa, mirando hacia el rewe, al iniciar un canto de curación, tocando el kultrún y la kaskawilla. Del video "Machi Eugenia" (Sorli/ Laredo 1993).

maduro, que recortaba el oscuro del cielo. Delante mío tenía la mesita con el mantel blanco, el plato con las cuatro piedras de poder, amasadas como grandes panes, el cuchillo y el agua. "El rezo cae suave sobre mí, oscuro en el interior, canto y *kultrum*".

En el pasado, la participación del *machi* era diferente. Al comparar las versiones que dan Núñez de Pineda (1629), Rosales<sup>319</sup>, Gómez de Vidaurre<sup>320</sup> y Juan Ignacio Molina<sup>321</sup> podemos reconstruir el ritual con bastante fidelidad.

Como preparativo, clavan en el suelo un árbol de canelo del cual cuelgan el *kultrum*, añaden unas ramas frondosas de laureles e iluminan el recinto con muchas luces<sup>322</sup>. El *machitun* se inicia ya entrada la noche. Podemos reconocer cinco partes: en la primera cantan solo las mujeres con *kultrum* pequeños, con voces femeninas, suaves, sanadoras, usando ramas de canelo y laurel, mientras el *machi*, en silencio, con su *kitra* (pipa) incienso con humo de tabaco por tres veces las ramas de canelo, el carnero, las mujeres y el enfermo. "Tenían en medio muchas luces, y en un rincón del rancho al enfermo, entre clara y oscura aquella parte, rodeado de muchas indias con sus tamborilejos pequeños, cantando una lastimosa y triste tonada con las voces mui delicadas: y los indios no cantaban porque sus voces gruesas debían de ser contrarias al encanto" (Núñez de Pineda loc. cit.).<sup>323</sup> Luego, el *machi* hace callar a las mujeres, y realiza un

<sup>319</sup> Cit por Gusinde 1917: 114.

<sup>320</sup> Cit Gusinde 1917: 116.

<sup>321</sup> Cit Oyarzun 1917: 60.

<sup>322</sup> El *machi* pide un cántaro nuevo [...] tenían puesto un ramo de canelo de buen porte, del cual pendía un tamboril mediano" y cerca de la cabecera del enfermo amarran un carnero (Núñez de Pineda loc. cit.). "El *Machi* [...] pone en el sitio que más le agrada una rama de canelo" (Gómez de Vidaurre loc. cit.). "Se ilumina con muchas luces el aposento del enfermo y en un rincón de él se coloca, entre varias ramas de laurel, un grueso ramo de canela, del cual pende el tambor mágico [...] junto está un carnero preparado para el sacrificio. (Molina loc. cit.)

<sup>323</sup> "El *machi* manda a las mujeres que se encuentran presentes entonar una lúgubre canción al sonido de ciertos pequeños tambores que ellas tocan al mismo tiempo" (Molina loc. cit.). "Sobre un banco grande a modo de mesa una *quita* de tabaco encendida, de la cual a ratos sacaba el humo de ella, y esparcía por entre las ramas y por adonde el doliente y la música asistía. A todo esto las indias cantaban lastimosamente [...] Las ramas [incensa] tres veces, y al carnero otras tantas" (Núñez de Pineda loc. cit.). "Tres veces la canela, el carnero, las cantarinas y el enfermo" (Molina loc. cit.).

diagnostico: “se encaminó para donde estaba el enfermo, y le hizo descubrir el pecho y estomago, habiendo callado las cantoras, y con la mano llevo a tentarle y sahumarle con el humo de la *quita*, que traía en la boca de ordinario: con esto le tapo con una mantichuela el estomago”, luego de lo cual el *machi* ordena a las mujeres volver a cantar mientras hace el sacrificio del carnero “y allegando al carnero, sacó un cuchillo y le abrió por medio, y saco el corazón vivo, y palpitando le clavo en medio del canelo en una ramita, que para el propósito había poco antes ahuzado, y luego cogió la *quita* y empezó a sahumar el corazón , que aún vivo se mostraba, y a ratos le chupaba con la boca la sangre que despedía. Después de esto ahumó toda la casa con el tabaco que de la boca echaba el humo” (Núñez de Pineda loc. cit.)<sup>324</sup>

En la tercera parte, realiza la magia de curación en el enfermo: “llegóse luego al doliente y con el propio cuchillo que había abierto al carnero, le abrió el pecho, que patentemente se parecían los hígados y tripas, y los chupaba con la boca: y todos juzgaban que con aquella acción echaba afuera el mal y le arrancaba del el estomago: y todas las indias cantando tristemente, y las hijas y mujeres del paciente llorando a la redonda y suspirando. Volvió a hacer que cerraba las heridas, que a mi ver parecieron apariencias del demonio, y cubrióle el pecho nuevamente” (Núñez de Pineda loc. cit.)<sup>325</sup>. “Luego, el *machi* incienso con humo de tabaco el ramo de canelo hacia las cuatro partes del mundo, y todo muy pausado para dar lugar a que acaben con su tristísima canción las mujeres” (Gómez de Vidaurre loc. cit.).

En la cuarta parte, el *machi* coge su *kultrun*, por única vez, para caer en trance. Está parado, caminando (a diferencia de las mujeres): “de allí volvió donde el corazón del carnero estaba atravesado, haciendo enfrente del nuevas ceremonias, y entre ellas fue descolgar el tamboril que pendiente estaba del canelo e ir a cantar con las indias, el parado dando algunos paseos, y las mujeres asentadas como de antes” (Núñez

---

<sup>324</sup> “Hecho esto, mata el camero, le saca el corazón y chupándole la sangre, lo ensarta en el ramo de canela” (Molina loc. cit.). “Abre por medio una oveja, sácale el corazón, le chupa la sangre y con ella rocía al enfermo; después finge ponerlo entre la rama de canelo” (Gómez de Vidaurre loc. cit.).

<sup>325</sup> “Se acerca después al enfermo y con ciertos prestigios finge que le abre el vientre para observar donde está encerrado el veneno suministrado por los pretendidos malhechores” (Molina loc. cit.). “Tendiendo al enfermo boca arriba, cantan todos y él hace sus invocaciones y le unta el estómago con unas yerbas, y con un cuchillo se le abre aparentemente, de modo que todos ven las tripas, el hígado y los bofes. Y allí le busca el mal y el bocado, y suele llevar escondido algún gusano, lombriz o cola de lagartija. Y hace que la saca de las entrañas y que ya le ha sacado el bocado y la enfermedad, y le vuelve a cerrar la herida sin que quede señal ninguna” (Rosales loc. cit.). “Vuelve inmediatamente al enfermo, lo mira con gesto horrible, finge abrirle el pecho para observarle el corazón, y artificiosamente le acomoda sobre su pecho aquel de la oveja. Entre tanto, las mujeres que se hallan presentes entonan un canto, el más lúgubre que se pueda (Gómez de Vidaurre loc. cit.).

de Pineda loc. cit.)<sup>326</sup> y realiza una segunda magia, con humos, hasta caer en trance, donde se produce el silencio ritual. Ahí le preguntan la causa de la enfermedad, a lo cual él responde con una voz especial, femenina, como de flauta: “Habiendo dado tres o cuatro vueltas de esta suerte, vimos de repente levantarse de entre las ramas una neblina oscura a modo de humareda, que las cubrió de suerte que nos las quito de la vista por un rato, y al instante cayó el encantador en el suelo como muerto, dando saltos el cuerpo para arriba, como si fuese una pelota, y el tamboril a su lado de las misma suerte saltando a imitación del dueño, que me causó grande horror y encojimiento, obligándome a encomendar a Dios, que hasta entonces había estado con notable cuidado a todas sus acciones, y luego que vi aquel horrible espectáculo, tendido en aquel suelo y el tamboril saltando solo juntamente con el dueño se me angustió el alma y se me herizaron los cabellos, y tuve por mui cierto que el demonio se había apoderado de su cuerpo” (Núñez de Pineda loc. cit.)<sup>327</sup>. “Da un silbo, que parece sale de una caverna, con el que suspenden el canto las mujeres y él comienza a exponer el origen, progresos y consecuencias de la enfermedad “ (Gómez de Vidaurre loc. cit.). “Callaron las cantoras y cesaron los tamboriles, y sosegose el endemoniado, pero de manera el rostro que parecía el mismo Lucifer, con los ojos en blanco y vueltos al colodrillo, con una figura horrenda y espantosa” (Núñez de Pineda). Luego le preguntan por el diagnostico, y él responde “con una voz tan delicada, que parecía salir de alguna flauta” (Núñez de Pineda loc. cit.)<sup>328</sup>.

Finalmente, luego del trance, se reanuda el canto de las mujeres, el *machi* se recupera y vuelve a usar la *kitra*. “Con esto volvieron a cantar las mujeres sus tristes tonadas, y dentro de un buen rato, fue volviendo en sí el hechicero, y se levantó cojiendo el tamboril de su lado, y lo volvió a colgar adonde estaba de antes, y fue a la mesa adonde

---

<sup>326</sup> “De aquí, tomando él su tamboril, suena un rato como para descanso de las mujeres, las cuales entonan otro canto aún más lúgubre que el primero” (Gómez de Vidaurre loc. cit.). “Tomado después el tambor mágico, canta paseándose junto con las mujeres” (Molina loc. cit.).

<sup>327</sup> “Con lo que, fingiéndose que le viene el espíritu, se deja caer en tierra, da saltos terribles y ciertos movimientos y gestos, con que infunde el horror y espanto en todos los circunstantes” (Gómez de Vidaurre loc. cit.). “...improvisamente, como un aturdido, se cae por tierra haciendo espantosos gestos y horribles contorsiones del cuerpo, ya abriendo los ojos, ya cerrándolos y haciendo visajes a manera de energúmeno” (Molina loc. cit.). Calvo (1968: 155), describe un *machitun* en la zona de Calafquén con una enferma con fiebre altísima, delirando; el *machi* se hincó a su lado, empezó a tocar suavemente el *kultrum* y fue subiendo hasta hacer ruidos agudos. “Junto con este rito daba grandes bríncos demostrando estar poseído de una fuerza mayor”.

<sup>328</sup> “Estando de esta suerte, le preguntaron que si sanaría el enfermo: a que respondió que sí, aunque sería tarde, porque la enfermedad era grave y el bocado [los españoles llaman “bocado” al veneno dado en la comida] se había apoderado de aquel cuerpo de manera que faltaba mui poco para que la ponzoña llegase al corazón y le quitase la vida. Volvieron a preguntarle, que en qué ocasión se le dieron, quién y cómo, y dijo, que en una borrachera, un enemigo suyo con quien había tenido algunas diferencias, y no quiso nombrar la persona aunque se lo preguntaron (Núñez de Pineda loc. cit.). “Durante esta cómica convulsión, los parientes del enfermo le interrogan sobre el origen y el éxito del accidente” (Molina loc. cit.).



estaba la *quita* de tabaco encendida y cojió humo con la boca, y inciensó o ahumó las ramas (por mejor decir), y el palo adonde el corazón del carnero había estado clavado, que no supimos que se hizo, porque no se le vimos sacar ni pareció más, que infaliblemente lo debió de esconder el curandero, o llevarlo el demonio, como ellos dan a entender, que se lo comió: después de esto se acostó entre las ramas del canelo a dormir y descansar, y de aquella suerte lo dejaron, y nosotros nos fuimos a nuestra habitación con el cacique” (Núñez de Pineda loc. cit.)<sup>329</sup>.

En la actualidad se mantienen los elementos básicos del ritual de sanación. Los *lafkenches* de Pocuno (Lago Lanalhue) preparan al enfermo en una cama en el suelo, con un canelo plantado a la cabeza y otro a los pies. El *machi* lo revisa y fuma un cigarrillo: “le hecha el humito, un poquitito por ahí, le hecha humito por el otro lado. El humo del cigarrillo es para conocerle la enfermedad, que vaya desapareciendo de a poco lo malo y conociendo. Entonces de ahí se fuma la mitad de un cigarro, de ahí entrega el cigarrillo, entonces dice: ‘*dónde siente su dolor*’ -le dice al enfermo. Porque ella le revisa así (tentando con las manos) y ahí ella le toma: ‘*¿dónde se encuentran el dolor?*’. Entonces la persona le dice: ‘*yo ya se dónde tiene su enfermedad*’ -quiere decir- “*pero yo quiero que usted me diga dónde más siente*”. Entonces después se termina bailando nada más, bailando el *purrun* al lado de ella y ahí levantan al enfermo, que se va a mejorar y tiene que levantarse bailando. El *machi* misma con la *ñancan* levantan al enfermo y dan una vuelta alrededor de donde el estuvo acostado entre los dos *reve* (los dos canelos), baila unas cuatro vueltas ahí y se termina el *machitun*. Ahí se conversa de nuevo con el enfermo o la enferma y él dice que ha notado que le llegó como una mejoría”<sup>330</sup>.

Normalmente, el sonido del *machi* gira sobre el *kultrun* acompañado de la *kaskavilla* o de la *mada*. Ocasionalmente puede ser acompañado por las *pifilkas*, pero también puede ser acompañado por un *trutrukatusfe* presente, como me tocó ver en una corta ceremonia de curación en que *machi* Eugenia (en Collahue, 1996) cantó con voz y *kultrún* (sin *kaskavilla*) un recitado lento (ritmo libre, parecido al hablar) luego pasó con un golpe a un ritmo de tres tiempos rápido, con un canto melódico, donde Juan Ñanculef, luego de pedirle permiso, intervino con su *trutruka* para luego callar cuando cambió el ritmo a dos tiempos con un recitado parecido al del inicio.

---

<sup>329</sup> “Las mujeres empiezan otro [canto] menos triste, con lo que él se alza de tierra, incienso de nuevo el ramo a las cuatro partes del globo y vuelve al enfermo a deshacer su ficción” (Gómez de Vidaurre loc. cit.). “En esto, mientras los hombres rodean al enfermo a observar casi en medio de las tinieblas su corazón, para confrontar lo que ven con lo que dice el *Machi* [...] Cuando ha dicho todo, el *machi* muda de tono” (Gómez de Vidaurre loc. cit.).

<sup>330</sup> Armando Marileo al autor, 2007.



## C5) LA FIESTA RITUAL GUILLATUN: EL SONIDO QUE RUEGA

El *guillatun* (*guillan* = pedir; *tun* = acción<sup>331</sup>) es una rogativa a los espíritus. Se refiere comúnmente a rituales colectivos en los que participan varias comunidades o *lof*, que forman una gran comunidad ritual. Su objetivo es integrar la comunidad ritual a través de la purificación, el sacrificio y su relación con espíritus o deidades ancestrales<sup>332</sup>.

“Al *guillatun* van de una reducción,... llegan gente de otra parte también, que no son de los invitados que tienen amigos, familiares. Así que se junta mucha gente, va mucha gente a ver el *guillatun*”<sup>333</sup>.



FIG 26  
Machi tocando el kultrun en la ceremonia del *guillatun* (Foto Gonzales 1982)

Participa el *machi*, el único que maneja los estados de conciencia, a través del *kultrun* y el canto; su *dugumachifes* o *nechalmachive*<sup>334</sup> (traductor ritual, *nechal* = conversar; *machive* = hablar con el *machi*), quien sabe interpretar el lenguaje del *machi* durante el trance, recordarlo y luego repetirlo y traducirlo al *machi* y a los presentes. El *nguepin* que sabe cómo orar e invocar a los espíritus ancestrales de una comunidad (por lo general un anciano líder espiritual, político y de linaje de su comunidad; hasta comienzos del siglo XX encabezaba los *guillatun*<sup>335</sup> junto al *lonko*, líder político de la comunidad. Además, se nombran dos *kollones*, jóvenes que resguardan el orden dentro de la fiesta<sup>336</sup>.

El *guillatun* es una fiesta local que refuerza la identidad de la zona: “si nosotros somos los dueños acá, de una reducción, invitamos gente de otras partes que sean de unos veinte, treinta kilómetros de lejos, ellos son invitados acá, somos nosotros los que tenemos que atender a toda esa gente. Si es un *guillatun*, ellos tienen que venir con su *machi*, vienen con su *kuriche*, vienen con su *ñancan*, vienen con toda la gente del lugar, así que viene una buena cantidad de unos ochenta, noventa persona por lo menos, y a todas esas personas hay que atenderlas. Pueden ser cincuenta familias, pero

<sup>331</sup> *nguillatun* = pedir, *n* = acción de; la petición, el ruego (Gundermann 1985). Los *lafkenches* de Cañete dicen *Gellipun*, los *williches* del lago Maihue, *Lapun* o Junta.

<sup>332</sup> Las comunidades foráneas a ese “núcleo *guillatun*” son consideradas ajenas e incluso rivales (Bacigalupo 2000).

<sup>333</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>334</sup> Los *temucanos* le ponen la “f” en vez de la “v”. Dirían “*nechalmachife*” (Armando Marileo al autor, 2007).

<sup>335</sup> Faron 1964:187; Bacigalupo 2004b: 9.

<sup>336</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

pueden ser noventa personas. Entonces todas esas cincuenta familias hay que tratar de buscarle una persona que lo atienda acá, porque acá también tenemos que haber cincuenta o podemos haber sesenta; uno por familia. Una familia de acá atiende a la familia de afuera. Entonces ellos se buscan y se dicen *koncho*, es como un compadre, como un familiar, que nunca vamos a desconocer; donde los encontremos los vamos a saludar, siempre como hermanos, como un familiar. Entonces ahí son las atenciones y ahí salen cantos. Cuando están ahí ellos cantan, conversan de su lugar, comen las visitas y también comen los otros, porque es así la cosa, atendiendo la visita [...] si vienen noventa personas, nosotros somos también noventa; todas esas personas están dentro de la cancha, baila un poco también alrededor del *rewe* con la gente y ahí se van conociendo todos, la familia de uno con la familia de ellos, y todos después cuando nos encontramos nos saludamos como hermanos, con abrazo, con todo eso. En el *guillatun* había que tocar *ñolkín* y *trutruka*. El *kultrun* no lo tocaba yo porque ahí el *kultrun* lo tocaba la *machi*, lo tocaba el *ngenmachi*, que es el esposo de la *machi*<sup>337</sup>.

Molina (2006) describe un *guillatun* en Colihuinca. Destaca el papel de la música, que permite que los participantes se mantengan concentrados y atentos, en constante movimiento, agrados y despiertos, y describe la función que cumple el sonido durante toda la ceremonia. Transcribo un resumen de su experiencia, que es un buen ejemplo presencial de este tipo de ceremonias. Al igual que el *machitun*, el *kultrun* guía la ceremonia, y las interrupciones necesarias para templarlo al fuego marcan las diferentes partes del ritual. Comenzó el *guillatun* con la preparación del atuendo del *machi* Juan con su poncho y joyas de plata, y también de la gente. Luego, los hombres alistaron con agua las *piñilkas* y *trutrukas* mientras una mujer calentaba los *kultrunes*. Se organizaron en filas frente al *rewe*<sup>338</sup>; primero el *machi* Juan y el *machi* Manuel (invitado proveniente de Imperial), con sus *kultrun*, las ayudantes, el *dugunmachife*, Don Carlos Huencho, y dos *yancanes* a ambos lados. En la segunda fila, los *piñilkatufes* y *trutrukafes*. Atrás, las mujeres con ramas de canelo y luego, alternadas, otras filas de hombres y mujeres, visitas y amigos descalzos para tener una mayor conexión con el *Mapu*. El *machi* Juan comenzó un ritmo fuerte y rápido (similar al *Puel Purrun*) con el *kultrun* y *cascabuillas* arriba de su cabeza en posición vertical, mirando al cielo y orando en *mapudungun*:

---

<sup>337</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>338</sup> El *rewe* opera a modo de altar, como eje del ritual. En Quen-Quen (Cordillera del Bío Bío), el *rewe* es un árbol de araucaria, en la Cordillera de Lonquimay es un gran palo delgado, y en el interior de Lautaro es un tronco con cara y cuatro escalones (Molina 2006).

“Heeyyyy heyyyy heyyy heyyyyyy”. Luego, cambió al *Masatun*, entraron las *pifilkas* como pregunta y respuesta y las *trtrukas* “floreando” en forma individual. El *machi* comenzó el baile, atrás y adelante, mientras unos jóvenes cambiaban las plantas medicinales viejas del *reve* por otras nuevas, hasta que el *machi* indicó con un toque rápido y fuerte que había que parar de tocar y bailar, e hizo un rezo en forma de canción.

Luego, mientras su ayudante iba a calentar el *kultrun*, bendijo los alimentos. Con el *kultrun* templado, repitió el ciclo del *Puel Purrun* con las *pifilkas* y *trtrukas*, se pasó al ritmo *masatun* con la gente gritando “*ye ye ye yeuuuuuuuu*”, a lo cual se unió la danza alrededor del *reve*. Después, el *machi*, frente al *reve*, dejó de tocar el *kultrun*, se callaron los instrumentos y se produjo un silencio que contrastaba con el bullicio anterior: “Solo se escuchaba el choque de las joyas de plata de las mujeres y el sonido de las banderas al viento”. Los dos *machi* conversaron despacio, y luego descansaron.

Después de unos diez minutos, los *machi* y ayudantes se sentaron frente al *reve* para dar inicio al *Choique Purrun*, donde bailarines con plumas de colores en la cabeza danzaron acompañados del *kultrun*, las *pifilkas* y *trtrukas*, y del canto de las mujeres, que sentadas en “C” frente al *reve*, cantaban todas juntas, pero cada una con su propia entonación y ritmo: “*heei heei heiaaa heiaaaa, heeeiii, heii?*”. Luego, bailaron los invitados de Imperial; un hombre sacaba a bailar a una mujer.

Entonces, se almuerza. Al atardecer, el *machi* Manuel se puso a tocar *kultrun* frente al *reve*, y se ubicaron todos los demás detrás, bailando hasta que salieron las primeras estrellas. Al callar (para afinar al fuego el *kultrun*), se escuchó el ruido del viento que movía las banderas del *reve*, produciendo un sonido particular: “Era como un sonido a victoria, un sonido a presencia guerrera y a la vez de tranquilidad”.

Mas tarde, el *machi* Juan inició un toque de *kultrun* (similar al *Puel Purrun*), con *pifilkas* y *trtrukas* y luego comenzó a tocar de manera diferente. Los *peñis* y *ñañas* más ancianas se percataron de que algo estaba por venir, así que empezaron a gritar: “*ye ye yeuuuuuu*” y la gente respondiendo igual. El *machi* comenzó a bailar con el *kultrun* muy cerca de su oreja. Los *pifilkeros* se acercan a él tocando más fuerte. La música era cada vez más intensa, aumentada con gritos y golpes de cuatro varas de coligue arriba de la cabeza del *machi* Juan, quien bailaba de un lado a otro, saltando, hasta que entró en trance.

Se enmudeció todo excepto su *kultrun*, sus *cascabuillas* y su voz, que se escuchó como que se ahogaba, despacio y lejana, hablando en lengua ritual con entonación de llanto. Sus ojos cerrados, tocaba el *kultrun* en forma vertical, moviéndolo en vaivén al lado de su oreja, para que sonaran los objetos (*liken*) en su interior, mientras la voz profunda de llanto y ritual dialogara con *Nenechen*. “Había en ese momento una energía

fuertísima, indescriptible”. Habló un largo rato en forma de pregunta y respuesta, inspirando fuerte y luego botando el aire lentamente, mientras lo alentaban con choque de coligües y gritos *afafan*. Luego, comenzó a tocar su *kultrun*, la música y los gritos empezaron nuevamente, y el espíritu del *machi* empezó a volver a la tierra. Una *ñaña* le pasaba un cuchillo por el cuerpo y dos jóvenes le pasaban coligües por la espalda. Luego, se calló, y se sentó frente al *reve*, junto al *machi* Manuel y el *dugunmachife*. Se quejaba, estaba agotado, le dolía el cuerpo, respiraba lento, conversaron de lo que había pasado.

De pronto, sin que nadie se lo esperara, el *machi* Manuel da una llamada con su *kultrun*, la gente volvió a su puesto, las *pifilkas* y *trutrukas*, todos bailando frente al *reve*. La música era constante y potente, “una locomotora de cadencia circular”. El toque del *kultrun* era distinto, en compás 6/8, y luego cambió a uno más rápido. La gente comenzó a gritar y a chocar las varas de coligüe, y el *machi* Manuel dejó su *kultrun* (sigue el *machi* Juan con dos *ñañas*) y comenzó a tocar una *wada* cerca de su oído. Las *pifilkas* fueron también acercadas a su oído, y empezó a danzar de un lado a otro, hasta que la música y sonidos se callaron. Entonces, su *dugunmachife* le vendó los ojos y el *machi* comenzó hablar en lengua ritual gritando “*heyyyy heyyyy heyyyyyyyyyy*” en tono de verso, a lo que le respondieron todos. Luego, el *dugunmachife* conversa con él, durante unos ocho minutos, hasta que el *machi* Manuel comenzó a tocar su *kultrun*, acompañado de todos los músicos, e hizo un viaje por su tambor como si estuviera descendiendo, mientras la ayudante le pasaba un cuchillo por la espalda. Se sentó con el *dugunmachife* frente al *reve*, para dialogar sobre la información que le entregó el Gran Espíritu. Luego, se levantaron y se abrazaron, y la gente se retiró cada una a su lugar para descansar.

Bacigalupo<sup>339</sup> también relata un *guillatun* en Dafenco (aquí muy resumido): comenzó el primer día a las seis de la mañana, con dos *Machi* tocando sus *kultrun*, dos *lonkos*, y un grupo reducido de hombres y mujeres, frente al *nguillatunve* (altar colectivo). Al día siguiente, llegaron las otras tres comunidades que formaban, con Dafenco, la congregación ritual. Bailaron en cinco filas enfrentando el *reve*: adelante, los *machi* tocando el ritmo *tampultun*, con los músicos y *dungumachife*; luego, las mujeres principales; luego, las mujeres invitadas; y por último, dos filas de hombres. Después, el espacio se organizó en tres círculos concéntricos: en el interior, las mujeres bailando suavemente con instrumentos femeninos (*wadas* y *kaskavillas*), en el exterior, los hombres bailando rápido, con instrumentos agresivos y masculinos (*pifilka*, *trutruka* y *kullkull*) y entre los dos círculos, cuatro jóvenes *choike* daban cuatro series de cuatro vueltas al *nguillatunve*.

---

<sup>339</sup> Bacigalupo 2004b: 7.

Armando Marileo me cuenta que en el *guillatun* lafkenche de la zona de (Lago Lanalhue) “todos los instrumentos han estado sonando; suena le *ñolkín*, suena la *pifilka*, suena el *kultrun*, suena la *kaskawilla*, todos suenan. Todos están bailando y gritando ‘*yayayayayaaa!*’... ‘*¡uuuuu!*’, siempre con esos dos gritos, hasta que la *machi* entra en trance. Cuando la *machi* va a entrar en trance, la gente la ayuda bailando todos alrededor del *reve*. La *machi* toca y toda la gente baila alrededor de ella y ella también sigue bailando igual que toda la gente, y de repente le llega el espíritu, entra en trance y da una vuelta (gira sobre sí misma). Entonces, cuando da esa vuelta es cuando ya le



FIG 27

Carlos Huenchunir, tocando kull kull para celebrar el triunfo en el juego del palín de Reñico (foto Ernesto Gonzales 1982).

llegó el espíritu a ella y ahí el *nechalmachive* tiene que estar dispuesto a afirmar al tiro a la *machi*, porque una vuelta que da ella, suelta el *kultrun*, suelta el palito y queda con las manos así (a los lados). Ahí está la *ñancan* inmediatamente, lista para tomar el *kultrun* al tiro y el *kuriche*, si la *ñancan* no fuera capaz de tomar el *trupunwe*, y el dueño de la *machi*, el *nechalmachive*, la toma del cuerpo aquí, porque ella como se le duermen las piernas, y si no la sujetan, ella se cae. Y ahí como la tienen un rato y el *nechalmachive* la estira un poquito así para arriba y ahí se le afirman las piernas de nuevo y ahí se le pasa el *kultrun* y ahí empieza ella [...] y de ahí para delante llegan los mensajeros a conversar con ella. Y cuando ya entra en trance y comienza la conversación de ella, entonces ahí la gente se calla. Solamente cuando ella hace una señal [con el *kultrun*]: ‘*yayayayaaa!*’, después [otro golpe]: ‘*¡iiii!*’, entonces la gente se vuelve a callar otra vez, porque ella esta conversando [...] el *nechalmachive* [el

que conversa con la *machi* para traspasarle las palabras que dijo la *machi* al resto de la gente] es el que recibía todas las palabras que decía la *machi* [...] conversar con Dios o con los secretarios de Dios [...] ella en la contesta, dentro de su trance, le explicaba a su *nechalmachive* y toda la gente, toda la concurrencia que hay al lado, ellos están pidiendo más cosas, más cosas a *chau nguechen* [...] ella está hablando en *mapudungun*, pero a veces ella habla otras palabras que uno no la entiende pero el *nechalmachive* le entiende [...] ella está hablando normalmente las palabras, pero algunas palabras lo dice en clave que uno no le entiende, solamente el *nechalmachive* le entiende. Entonces, uno se acerca mucho cuando la *machi* esta conversando [...] el mensajero que llega donde ella [...] que noticia le trae, entonces ella eso está entregándole al *nechalmachive*. Entonces, toda la concurrencia trata de estar más cerquita y también animar, que necesitan saber muchas cosas que ellos están notando que están sucediendo [...] ahí la *machi* también capta

algunas palabras de esas, pero lo que no lo escucha entonces, lo está escuchando el *nechalmachive* [...] Son los mensajeros, los *lonko* que vienen a darle el mensaje a la *machi* [...] esos son los *lonkos* que vienen de fuera, que llegan a conversar con ella y de ahí el le entrega al resto de la gente [...] Es muy lindo. Yo, como le entiendo, a mi me gusta de acercarme así”. Durante el trance, la *machi* toca su *kultrun* enérgicamente, a una señal la gente grita “¡yeyeyeyo0000!”; después la *machi* toca otra señal y la gente grita “¡uuuuuu!”.

“Eso es cuando la *machi* dice ‘¡ayúdenme!’. Ella pide ayuda para que le escuchen todos los pedidos que se están haciendo, entonces toda la concurrencia grita ‘¡yayayayayaya!’ y después ¡uuuuuu!, un grito bien ronquito y el otro fino, el último. Son dos gritos que se pegan. Y ahí ya sigue la *machi* de nuevo cantando. Dice ‘llegó tranantrive’ -dice- ‘el Secretario de Dios’ a conversar con ella, que le trajo el mensaje [...] y eso la *machi* le está diciendo al *negenmachive*, y entonces la *machi* se queda un poquito tranquila para que él le dé a saber a la gente lo que ella le recibió con el mensajero que mandó Dios. Entonces, [canta un melisma largo, lento, pausado, suave] es como un descanso que tiene ella, mientras el *nechalmachive* habla. Entonces, ahí le entrega el mensaje a la gente. Cuando ella está diciendo eso está todo el mundo tranquilito, no habla nadie nada. No dicen silencio ni callarse... dicen ‘estemos en silencio y escuchemos bien [...] que pongan mucho oído y que todo lo que escuchan que lo tomen de corazón [...] tómenlo de corazón’. Entonces, todo eso le están diciendo ahí, eso quiere decir estar en silencio y escuchar. Durante el *guillatun* se baila *choikepurrun*, *treilepurrun* y el baile del *lonko*, de la *machi* cuando ella está terminando su trance, cuando está volviendo, que vuelva a su normalidad”<sup>340</sup>.

Cuando se hace el *guillatun* para pedir lluvia, se reúnen caballos “y todo lo que uno quiere, lo ruega pintando los caballos, rayando los caballos, el caballo negro pa’ que llueva, matan el cordero, con la sangre del cordero rayan el caballo completo por delante, por la frente, por la parte trasera, por todos lados, el caballo queda todo rallado con sangre de un cordero pidiendo para que llueva [...] se juntan alrededor de quince a veinte caballos y todo eso tiene que correr alrededor del *küini* que son las ramadas que hace cada familia [...] van corriendo de galope, el caballo da vuelta y vuelta por el *küini* y pasan por aquí por el frente donde esta la *machi* corriendo: ¡yayayayayayaaa! ... ¡uuuuuu! Al galope del caballo [...] y cuando terminan de dar hartas vueltas, de repente llegan todos y le pegan la sentada donde está la *machi*. Se bajan todos del caballo y ahí el *ngelmachive* o la *machi* le toca el *kultrun*. Ese es el que dice ‘*amul kultrun kawellu*’. Entonces, todos los que andaban a caballo, todo los *aiive*, tiene que bailar al son del *kultrun*, después que dan toda esas vueltas del *aviin*. De ahí *tampulamulkawellu*, como que dice. Y cuando no llueve, entonces ya hay que ir a los saltos [cascada] con la *machi*. La misma *machi* va a hacer el *guillatun* allá, y ahí llueve. Yendo al salto a hacer el *gillatun*, llueve. Siempre ha sucedido eso. *Nanko* es el dueño del agua, el espíritu del agua”<sup>341</sup>

<sup>340</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Más al sur, entre los williche de Rupumeica, el *gillatun* es llamado también *Lepun* o “Junta” y dura cuatro días. Hernández <sup>342</sup> describe uno en el que participaron más de diez familias (aprox. 100 personas) que viajaron horas cargados de enseres, arreando sus mejores animales para ofrecerlos en sacrificio. Todos, por respeto, andaban descalzos. Otro sacrificio era no bañarse durante los cuatro días que dura el *Lepun*<sup>343</sup>, porque esto atraería lluvias durante el desarrollo de la ceremonia y arruinaría las cosechas. Las acciones y los objetos eran pares: los *koliu* tenían cuatro puntas, habían dos *trutrukas*, dos ollas con brasas para las rogativas, cuatro fogatas, dos bailes ceremoniales en la mañana y dos por la tarde, los gritos (*yaoooo!*) del *awiin* eran cuatro [...] y así sucesivamente. La organización era jerárquica: el Cacique, el Capitán, el Sargento Mayor, los Sargentos Primero, Segundo, y Tercero y finalmente los *kamaruko* (padres de familia). El *kakekultrun* indicó el inicio del *purutun* (baile ceremonial en círculo alrededor del altar y los *koliu*), luego cambió el ritmo, para volver al primero, dando fin al baile. Luego, salieron los asistentes, deteniéndose cada uno de ellos frente a su *koliu* y *kamaruko* (rancho), para gritar: “*yaoooo, yaoooo!*”. Después, se inició el *purutun* encabezado por el tamborero y detrás de él las *piuchena* que representaban a la *machi*, una de las cuales tocó otro ritmo en el *kultrun*, acompañado libremente por dos *trutrukas* ubicadas a cada extremo de los *koliu*, de las *kornetas* y del *trompe*, y de los gritos ocasionales (*yaaaoooo!*). Finalizada la interpretación de los instrumentos, todos los asistentes gritaron “*yaaaoooo!*” cuatro veces. Jaime Luis Huenún<sup>344</sup> recuerda: “comíamos caliente el crudo corazón del cordero, en el *lepun*, rezábamos huilliche al ramo de laurel, junto a la *machi*?”

En Argentina también se llama *guillatun* o *kamaruko*. Se inicia con la llegada de los jinetes *piwichenés*, mensajeros de *Nguenechen* ante el *rewe*, montados en sus caballos blanco y alazán. Incluye el *Purrafun-Kavel*, baile principal de júbilo y aliento a los caballos que galopan hacia el *Huenú* (cielo) en busca de *Nguenechen*, acompañado de toda la orquesta. En el *tregël choique purrún* los bailarines se identifican desde la cintura para arriba con el *tregël* (tero), con movimientos de cabeza y aleteos de brazos, y debajo de la cintura con el *choique* (ñandú), con pasos en zig-zag, acompañados del canto de mujeres con *kultrun* y de gritos. El baile *Renke-Purrún* es lento, con balanceo del cuerpo dando pequeños saltitos, acompañados de la orquesta. Otros bailes son el *Amu-Purrún* o *winilto*, el baile de mujeres y hombres tomados de las manos, el *purruqueo* (baile de las mujeres), el *Rénke-Purrún* y el *Purrafunkavel*. El *Taiël* (canto), con diferentes textos, es entonado por el coro femenino en las diferentes rogativas. El *kempeñ* es un tipo especial de *Taiël* ligado al linaje (animal, vegetal, mineral o fenómeno atmosférico) que las cantoras entonan para acompañar el *Lonkomea* (movimiento de cabeza)<sup>345</sup>.

<sup>341</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>342</sup> Hernández 2003: 23, 24, 42, 43.

<sup>343</sup> La costumbre del baño diario es una práctica muy arraigada e importante entre los mapuche.

<sup>344</sup> Huenún 1998: 114.

<sup>345</sup> Silva 2000b: s/n.



Gundermann (1985) describe el *ngillatun* de la com. Cauñicú del alto Bio Bio. Se compone de seis partes separados por pausas (introducción y uno por cada uno de los 5 participantes) con seis ritmos de *kultrun* y seis *tayel* cantados por mujeres (un *antiñanel* (*anti* = sol), y cinco relacionados con los linajes de los ejecutantes). Además de los cinco bailarines y las *tayelve* (mujeres que cantan) participa el *kultruntuve* (ejecutante de *kultrun*) el *llavilpuruvé* o *ngütrimgilvé* (animador del baile o invitador del *treile*) y los que realizan el *avün* al principio y al final de cada baile. Los bailes son el *tregüilpurun* (representa al *tregüil* en el poncho gris, calzoncillo blanco, cola y cinturón negro, los movimientos de cabeza, y los 5 danzantes, como los 2 padres y 3 pollos de cada postura), el *choikepurun* (considerada propia de los mapuches argentinos), el *amupurun* (*amun* = andar; danza andada), el *puelpurun* (baile del este, de los argentinos) y el *lonkopurun* (baile con movimientos de cabeza).

Guinnard presenció en Patagonia, en 1871<sup>346</sup>, la ceremonia del *guillatun*, conocida como *vutabuenu*<sup>347</sup>. Los hombres

daban tres vueltas al campamento a todo galope, “lanzando el grito de guerra y agitando sus lanzas en un frente cuya regularidad perfecta es un regalo mirar”. Las mujeres formaban una fila, y sus maridos, después de bajar de los caballos, formaban una segunda fila detrás de ellas. “Comienza luego la danza, sin cambios de lugar más que de derecha a izquierda. Las mujeres cantan en un tono plañidero y se acompañan golpeando un tambor de madera recubierto de piel de gato montés, abigarrado de colores y dibujos semejantes a los que tienen en el rostro. Los hombres hacen piruetas sin cambiar de lugar, saltando sobre una pierna opuesta a la de la mujer, y soplan a pleno pulmón en un trozo de junco hueco que da un sonido agudo y ensordecedor. Este conjunto tiene un efecto sumamente original en vista de la oposición de los movimientos de una y otra parte y la tiesura de los bailarines. A una señal del cacique que preside la fiesta, suenan gritos de alerta, los hombres saltan prestamente a caballo e interrumpen bruscamente la danza para entregarse a una fantástica cabalgata en torno al lugar de la fiesta mientras agitan sus armas y lanzan de nuevo el siniestro grito de guerra que hacen resonar en sus correrías”.



FIG 28  
Rogativa de Quinquen, 1991 (Foto Humerto Ojeda).

<sup>346</sup> Cit. Alvarado1988: 156.

<sup>347</sup> *vutabuenu* Erize 1960, lit. “hombre grande”, nombre que daban al dios creador de todo ciertas tribus



El relato de Pascual Coña<sup>348</sup>, referido a principios del siglo XIX en la zona del Budi, es el más antiguo referido al *guillatun*. Describe un *gillatun* con mucha poesía: “Los invitados se habían reunido [...] en una pampa [...] entonces se ponen en marcha, andan al son de las trompetas y flautas; es encantador su avance. Las mujeres llevan hermosas prendas, vienen la mitad en caballo propio, las otras en ancas. Los hombres montados en lindas cabalgaduras, visten sus mantas nuevas. Los caciques lucen la plata de sus ensilladuras. Los jóvenes usan caballos indómitos con colas anudadas y encintadas. Llegados ya cerca del lugar de la fiesta, algo distante, se paran. ‘Aquí bailaremos’; dice el *nguenpín*. La *machi* está pronta con su caja, todos se alistan. Mujeres y hombres forman filas distintas; se tienen frente a frente. Luego manda el *nguenpín*: ‘Ya! Toquen los instrumentos’: Comienza el baile. ‘Gritad oom’ manda otra vez el oficiante. Lo hacen. La *machi* profiere sus conmovedores cantos. Mientras están bailando se acercan los organizadores a encontrarlos. Cuando se ven mutuamente, se aviva la danza, en un compás con los *metrem* efectúan los brincos de su baile; la *machi* golpea frenéticamente su caja, completamente extática por el exceso de alegría. Todos llevan en la mano un ramo de *maqui*, llamado también *rewe*. Luego vuelven; los dueños de la fiesta van adelante, los invitados siguen en pos de ellos. Vuelven bailando en gran número, son como una nube”.

Tanto Augusta (1966) como Erize (1960) mencionan la danza *epuñamun*<sup>349</sup>, que consiste en dar brincos con los dos pies juntos. Según Domingo Segundo Weñuñamko, la bailan los invitados de otra tierra que ayudan en las rogativas<sup>350</sup>.

Los mapuches siguen resguardando sus tradiciones del continuo acoso *winka*. La presencia del *winka* es celosamente controlada, para que no estorbe, sobre todo con su afán turístico. “Cuando los *kuriche* ellos notan la sangre blanca, ellos no lo necesitan por delante, tiene que quedarse atrás. Por ejemplo, nosotros estamos haciendo una rogativa, todos los que sabemos hablar nuestra lengua, todo lo que es *mapudungun* aquí se hincan en el suelo y ahí empiezan a rogar en su lengua, y todos los que son *winka*, chileno, tiene que ganarse atrás, y si llega a pasar adelante, el *kuriche* va y con el cuchillo lo saca para el lado y lo echa para atrás [...] ellos le dicen *lig*. No les gusta la sangre blanca a ellos, porque *lig mollwin* quiere decir la sangre de hombre blanco. Entonces eso no le cae bien para hacer la rogativa. Al hacer la rogativa también se aceptan los *lig* también, pero eso, ellos tienen que llegar atrás, no ganarse por delante, donde van a hacer la rogativa, porque ahí lo sacan inmediatamente para afuera”<sup>351</sup>.

---

argentinas, a quien realizaban una ceremonia una vez al año. a la entrada del verano.

<sup>348</sup> Moesbach 1984.

<sup>349</sup> O *epunamun* = dos pies (Erice).

<sup>350</sup> Alvarado 1988: 139.

<sup>351</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

El *guillatun* es el espacio en el que el pueblo mapuche elabora su arte musical mayor. Allí se producen las polifonías que he mencionado en otros capítulos. Allí se ocasiona, en cada reducción y en cada ocasión, un modelo musical distinto, integrado por una variedad de instrumentos diferente, entre otras cosas. A veces se provocan eventos que pueden pasar inadvertidos para muchos presentes, como las polifonías que se producen al interactuar varios grupos vecinos: en un *guillatun* en el Cerro Ñielol en la mañana (en Temuco, 1995) había un *machi* tocando un *kultrun* y una *trutruka* punteando, luego otro *machi* comenzó a tocar con un pulso un poco diferente, creando un polirritmo aleatorio. Después entraron dos *pifilkas* tocando a tres tiempos, haciendo un acorde mayor en un pulso diferente al de los dos *kultrun*, todos girando alrededor del *rewe* durante un largo rato. Luego los *kultrun* marcaron unos golpes y cambiaron a un ritmo de dos tiempos rápido al unísono; las *pifilkas* se unieron, los *kultrun* volvieron a distanciarse en el pulso, generando nuevamente un polirritmo aleatorio, que se hizo intenso con los gritos de los *peñi*, hasta que los *kultrun* indicaron silencio, y todos se callaron, excepto el par de *pifilka* que, metidas en su pulso retroalimentado, demoraron un poco. Luego de un silencio en el que se escuchaban los fogones y las familias abocadas a la preparación de alimentos, se reanudó un ciclo similar que se repitió dos veces más. Pero es en los grandes *guillatunes*, donde se junta más de una localidad, donde se da una forma especial de polifonía, única de la araucanía. En 1994, pude asistir a un *guillatun* en Weicahue, donde se produjo un momento mágico, en el que a los *kultrun*, *pifilka*, *trutruka* y gritos de Weicahue se unió la gente de Cancuralaja. Venían llegando con su *machi* tocando el *kultrun* con otro pulso, más rápido, sus *pifilkas* y *trutrukas*. Daban vueltas alrededor del *rewe*, mientras se mantenían ambas comunidades con sus ritmos iniciales, lo que produjo una polifonía de ritmos, melodías y texturas sonoras en continuo cambio, moviéndose en círculos por el lugar.

La organización tradicional de los instrumentos está ligada a cargos específicos dentro del ritual. El caso del *kultrun* y el *machi* es el más evidente. En Lago Lanalhue hay grupos de personas establecidas que son encargados de tocar los diferentes instrumentos: las *pifilkas* solo la tocan los dos *kuriche* del *machi*; la *kaskavilla* y el *kultrun* ocasionalmente la toca la *ñankan* del mismo *machi*. Si se juntan dos *machi* hay cuatro *kuriche* y dos *ñankan*. Además, puede haber seis *trutrukas*, y tres *ñolkín*<sup>352</sup>. Aparte de los instrumentos musicales, y de los cantos del *machi*, son muy importantes los gritos colectivos “*yayayayayaaa*”. “Eso es dar fuerza, apoyar al que ellos necesitan ayudar” dice Armando Marileo.

---

<sup>352</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Al igual que con el canto del *machi*, esta música no está hecha para ser escuchada como la música urbana, sino que su belleza y equilibrio estructural es resultado de una sociedad que cree, piensa y siente de un modo particular. El modelo de la música de baile son las aves. “Las danzas y rogativas del *guillatun* mapuche se inspiran en los *tregüil* (queltehues) que miran, cantan y vuelan hacia los cuatro vientos, atentas a cuanto ocurre en la comunidad de los seres vivos, agradecen y oran a la Madre Naturaleza por buen tiempo y buenas cosechas”<sup>353</sup>.

---

<sup>353</sup> Aillapan 2001: 11.

## CAPÍTULO III REVISION ORGANOLOGICA

En esta parte, revisaré los instrumentos musicales conocidos para el área de la araucanía, tanto histórica como prehistórica. Antes de seguir definiré lo que entiendo por “instrumento musical”. Este tema tiene dos aristas problemáticas: por una parte, la cultura mapuche no contempla este término, y por otra parte, cuando nos enfrentamos a objetos arqueológicos, su adscripción a una actividad tan efímera como es la música es siempre arriesgada.

Comenzaré abordando el tema de los instrumentos arqueológicos. Cuando no tengo referencia de uso, el criterio que he utilizado es aceptar como “instrumento musical” lo que pueda tener argumentos a través del examen directo (huellas de uso) o a través de la bibliografía o etnografía (relatos, testimonios y evidencias etnográficas). Cuando no tengo estas referencias, debo deducir el uso a partir de la observación del objeto mismo. La construcción de un instrumento musical tiene por objetivo la producción de un tipo de sonido específico. El constructor tiene en mente una música producida por ese instrumento, que despliega una gama de timbres, melodías, ritmos e intenciones musicales, y hace el instrumento de acuerdo con esa idea. Esta conceptualización del instrumento musical la denomino “diseño sonoro”, y la podemos definir como la elección, manipulación y elaboración de objetos con el fin de obtener determinados sonidos. Implica tanto la elección de materiales, de técnicas de construcción y de aspectos estructurales como de técnicas de tañido<sup>1</sup>. Dejo fuera de esta definición los diseños naturales (la voz, sonidos animales), exclusión útil metodológicamente en el caso de culturas en contacto directo con la naturaleza, donde el diseño sonoro se nutre del diseño natural. En cambio, el suelo golpeado con los pies desnudos durante los rituales de guerra mapuches del siglo XVI, por ejemplo, queda dentro de nuestra definición de “diseño sonoro”, porque ocupa un instrumento, si bien difícil de delimitar, como es el suelo.

El producto de este diseño sonoro es el “instrumento musical”<sup>2</sup>. Podemos definir el instrumento musical como un objeto seleccionado por el hombre para obtener

---

<sup>1</sup> Otros autores han agrupado los instrumentos musicales según criterios de la importancia de la función sonora, como Lund (cit. Mendívil 2000: 2) quien distingue los objetos usados sólo para producir sonido, de varios otros usos mixtos. Esta clasificación no nos es útil porque presupone conocer la función y el uso del instrumento.

<sup>2</sup> Mendívil (2000:3) objeta la idea que las características acústicas de un instrumento sean las más importantes para la valoración cultural del mismo. Mi posición no discute este tema, sino que atribuye al sonido la función central que diferencia el instrumento musical de los otros objetos culturales. Yo utilizo el criterio de “instrumento musical” referido a la intencionalidad del objeto respecto del propósito musical, como parte de una tradición conectada a través de generaciones y a través del espacio geográfico (Lawson 2004: 64, 65).

un resultado sonoro determinado. Debido a que la palabra “música” no existe en la cultura mapuche (ni en las culturas andinas en general), algunos autores han propuesto el término “objeto sonoro”, más amplio e inespecífico<sup>3</sup>. Esa misma inespecificidad deja de lado el énfasis en la función de un “instrumento” y de la “música” que produce. Es decir, posterga el hecho de que tenemos un objeto diseñado especialmente con un propósito, que es precisamente la música. Estos dos rasgos esenciales son los que marcan la tendencia del conjunto de estos objetos, y es por eso que prefiero seguir hablando de “instrumento musical”<sup>4</sup>. Para superar el problema de la ausencia del término “música” en la cultura mapuche, le daremos una dimensión semántica que abarque el lenguaje sonoro-estético humano, que se diferencia del lenguaje sonoro-lógico, utilizado para hablar<sup>5</sup>.

El estudio del diseño sonoro de un instrumento musical es lo que entendemos por organología<sup>6</sup>. El conjunto de características propias de un instrumento musical que le permiten crear sonidos, son las que vamos a denominar, de ahora en adelante, como “características organológicas” del objeto. Mediante esta definición podemos precisar los ámbitos sonoros de un objeto independientemente de los no sonoros, que incluyen los usos (aparte del tañido) y funciones (aparte de la música), así como sus características de ornamentación y forma exterior<sup>7</sup>. Esta definición metodológica es muy útil, porque diferencia un sector especial y preciso de la cultura, marcado por individuos con una sensibilidad particular (sonora), pero al mismo tiempo, como toda herramienta metodológica, crea una falacia respecto de la realidad, en que usos, funciones, ornamentaciones y contextos no-sonoros influyen, retroalimentan y determinan continuamente muchos aspectos de la cultura musical de un pueblo. Este es el ámbito propio de la organología: la práctica del diseño de sonidos, la cual está conformada por un conjunto de conocimientos y habilidades artesanales y de tañido al servicio de una estética sonora particular.

---

<sup>3</sup> Hornbostel 1933:129, cit. Groove 237. En alemán, *instrumentenkunde* y en inglés, *organology* soslayan este problema.

<sup>4</sup> A pesar de lo básico de este término, llama la atención que no aparece en el Diccionario Groove, uno de los más completos referidos a la música.

<sup>5</sup> Ver discusión de los aspectos sonoros que diferencian el habla de la música en Cap. II, “Escritura y oralitura”.

<sup>6</sup> Bessaroff (1941) introdujo este término para distinguir los aspectos científicos y técnicos del gran estudio de la música. Deriva del griego *organon* (instrumento) y del título del volumen de *Praetorios de organographia* (1619), el segundo volumen de su *Syntagma Musicum*. Hood distingue *organology* (descripción) de *organography* (conocimiento, taxonomía).

<sup>7</sup> El tema de la iconografía ha recibido desde una mínima hasta una gran importancia (ver Mendivil 2000:7 para una discusión de este punto). Desde mi punto de vista, lo central del estudio musicológico de objetos es su cualidad como instrumento musical, aun cuando sólo se haga a través de la iconografía o de menciones en fuentes secundarias (como el trabajo de Mendivil 2000).

Todo lo anterior, sin embargo, se basa en la premisa de que sabemos distinguir el uso sonoro de un objeto. En la práctica, en ocasiones es difícil diferenciar entre cualquier objeto que puede ser producir sonidos<sup>8</sup> y un instrumento musical diseñado específicamente para lograr este efecto. Por ejemplo, de todas las joyas de plata que utiliza la mujer mapuche, tan solo el *llol llol* está diseñado para potenciar el sonido, pero como sabemos que los mapuches consideran importante el sonido de todas estas joyas, incluyo a todas ellas dentro de la categoría de “instrumento musical”. Un ejemplo opuesto es el del “litófono”, descrito por Dillman Bullock<sup>9</sup> como posible instrumento musical mapuche. En 1981, tuve la oportunidad de examinar los trozos de madera petrificada que dieron pie a esta hipótesis, y no encontré ninguna huella de uso, así como tampoco referencias de ningún otro tipo (documentales o de informantes) que pudieran apoyarla, por lo cual no incluyo al litófono dentro de esta categoría.

El criterio que opera aquí es muy delicado, y se refiere a que cada vez que hacemos sonar un instrumento, le estamos aportando una interpretación cultural nuestra<sup>10</sup>. No existe forma de tañer un instrumento que no esté teñida de una actitud cultural. No existe algo así como el “tañido neutro” o “de laboratorio”. El estudio de los instrumentos andinos nos muestra muchos casos en los que las posibilidades teóricas de tocar el instrumento no son explotadas por la tradición y, por el contrario, el uso del instrumento está restringido a un relativamente estrecho margen de interpretación, que es enteramente suficiente para esa tradición musical. Por lo tanto, las posibilidades tonales, tímbricas o dinámicas del instrumento no pueden determinar su método de uso. Utilizar un interés “científico” para exprimir las posibilidades sonoras de un instrumento musical es mucho más una definición cultural nuestra que del objeto en su contexto original de uso. Tomemos como ejemplo el *kultrín*: podemos tañerlo golpeándolo, frotándolo, rasgándolo con las manos, con uno o dos palos, obteniendo resultados de mucho interés sonoro según nuestro criterio, pero lo cierto es que este instrumento sólo se toca con un palo (por el *machi*) con excepción de casos muy normados, en los que se toca con dos palos (por un no-*machi*), y siempre dentro de ritmos muy normados. Esto no significa una pobreza expresiva: la calidad, expresividad y excelencia artística lograda por un *machi* experimentado a través de las manifestaciones normadas por su tradición son insuperables frente a cualquier experimentación nuestra. Es la diferencia entre un experto que ha tañido durante años su instrumento y un novato que intenta hacerlo

---

<sup>8</sup> Un problema habitual en este tipo de estudios es que, en definitiva, cualquier objeto puede producir sonidos, y utilizados de modo inteligente, puede transformarse en un objeto sonoro interesante.

<sup>9</sup> Bullock 1969:175 a 180.

<sup>10</sup> Altenmüller 2002:12.

sonar. Esto tampoco significa que el concepto sonoro de otras interpretaciones no exista en el mundo mapuche, como se trasluce en el relato que hace José Winchaleo (de Teodoro Schmidt) a Kuramochi<sup>11</sup>, cuando en la noche siente que “solo el croar de las ranas raspaba, intermitente, el negro silencio de la noche, como el sonar de un cuero de *cultrum* por el que se deslizara un pulgar áspero”. La sensibilidad sonora no está normada, como creemos erróneamente en nuestra cultura occidental, por la exploración incesante de nuevos artificios y fórmulas de ejecución, sino por la búsqueda de nuevas excelencias en las fórmulas de la tradición.

Todo lo anterior se refiere al aspecto normativo del tañido, una práctica cultural que hay que observar para poder entender el instrumento musical. En los instrumentos arqueológicos que presento a continuación he procurado identificar los patrones de tañido mapuches más probables para cada espécimen o tipología.

El registro realizado aquí abarca la totalidad de instrumentos musicales detectada en el área mapuche, dejando fuera solamente los de incorporación más reciente, como son la apropiación y mestizaje con instrumentos electrónicos y estilos de finales del siglo XX y principios del XXI, que sobrepasa el ámbito de este estudio.

La nomenclatura utilizada en este libro distingue los nombres vernáculos de aquellos que designan una categoría organológica. Así, el nombre *pifilka*, escrito en cursiva, designa a la flauta mapuche, en cambio el nombre “pifilka”, entre comillas, designa la especie organológica, independientemente de la cultura a la que pertenezca. Esta distinción es muy importante para poder referirme a tipos de instrumentos que, como la “pifilka”, cruzan espacios y tiempos, existiendo en períodos prehispánicos con nombres vernáculos que desconocemos. El tema de la nomenclatura es extraordinariamente complejo debido a la variación local de dialectos y a las diferentes estrategias usadas por los cronistas y estudiosos para transcribir los nombres, como se evidencia en cada caso por la multiplicidad de formas de escribir un mismo nombre.

La organización de nuestro material de estudio presenta problemas complejos. La base de estos problemas ya fue planteada en la introducción: una gran cantidad de objetos (flautas) de piedra arqueológicas sin contexto, una gran cantidad de menciones a objetos sonoros sin definir en documentos históricos, una incompatibilidad entre ambos tipos de registros y una etnografía musical incompleta y fragmentaria. El

---

<sup>11</sup> Kuramochi 1992: 162.

resultado es un enorme número de datos dispersos, que he intentado unir siguiendo la lógica de lo más probable. Una vez definidas las tipologías de instrumentos, el otro problema es cómo agruparlos para su presentación en este libro. En el primer manuscrito, en 1984, utilicé el sistema Sachs Hornbostel de clasificación de instrumentos musicales, el sistema más universalmente usado en la actualidad. Es una buena manera de entender las formas diversas en que la humanidad ha buscado producir sonidos por medio de artefactos especializados. La revisión de la organología mapuche en base a esta clasificación nos revela grandes desigualdades: una tremenda diversificación interna en el grupo de las flautas, unas pocas trompetas y solo dos tipos de membranófonos. Los idiófonos no forman categorías y los cordófonos casi no están representados. Los objetos considerados “instrumento musical” que revela la nomenclatura mapuche son los objetos sopladados (aerófonos) y percutidos (membranófonos), que son esenciales a la vida musical. Frente a estos, los idiófonos aparecen como complemento sonoro (la *kaskawilla* y la *wada* es complemento del *kultrun*, el *yuullu* es complemento del movimiento femenino: el *waiki* y el *palituwe* es complemento de la guerra). Mientras aerófonos y membranófonos muestran una predilección evidente de materiales, en los idiófonos se presenta una diversidad indefinida de materialidad.

El problema que plantea utilizar este sistema es que pone en igualdad de condiciones un instrumento tan importante como el *kultrun* junto a otro tan provisorio y poco importante, como el vaso sonaja -del cual conozco tan solo dos ejemplares. La solución ideal, como en toda etnografía musical, es utilizar una etnoclasificación, un sistema generado por la misma cultura que produce los instrumentos estudiados para clasificarlos de acuerdo a criterios válidos dentro de su visión del mundo. Sin embargo, la etnoclasificación de instrumentos musicales mapuches, como veremos más abajo, no existe de una manera consistente ni amplia. La solución ha sido tomar en cuenta los criterios etnoclasificatorios que he podido detectar, y a partir de esto es organizar el material de acuerdo a dos criterios básicos: el primero de ellos, que por lo demás es universal, es el que define Sachs Hornbostel en sus cuatro grupos principales: idiófono, membranófono, cordófono y aerófono. La inherente lógica de esta clasificación radica en la diferente cualidad de sonidos que abarca cada grupo, básicamente relacionados con la vibración de un sólido (idiófono) un sólido en forma de membrana (membranófono), un sólido en forma de cuerda (cordófono) y un gas (aerófono). La secuencia que doy a estos cuatro grupos refleja su importancia cultural, determinada por la cantidad de información relativa a cada grupo en la cultura mapuche. De este modo, los membranófonos ocupan el primer lugar, debido a que incluyen el *kultrun*, y los cordófonos el último lugar, ya que casi no están representados. El segundo criterio, usado para subdividir los cuatro grupos principales, fue el de los materiales. Este criterio está muy claramente representado en la muestra, y se ve que fue uno de



los más importantes usados en el pasado en la decisión de construir los instrumentos y, como consecuencia de ello, en la definición de sus categorías. En esto se sigue una pauta que está presente en todos los Andes prehispánicos, y que se basa, no en la elección de materiales de acuerdo a las facilidades, a la optimización de recursos o de potencialidades acústicas, como ocurre en la civilización occidental, sino a factores de otro orden, como son los significados, las potencias del material en términos simbólicos. La elección del material como criterio organizador muestra una enorme coherencia a lo largo de toda la revisión organológica. Las excepciones, que existen en todos los grupos, revelan casi infaliblemente un grupo residual, producto muchas veces de una influencia temporal poco importante. Un ejemplo es la elección de la piedra para la construcción de flautas, versus la elección de la cerámica, casi ausente a pesar de ser la mayoritaria en el resto de los Andes prehispánicos. La única excepción a este criterio es en los aerófonos, en que superpuse la división “flauta”–“trompeta” a la de los materiales, debido a que es el más abultado, internamente diversificado y heterogéneo de todos, y debido a que su división interna en estos dos grupos (flautas y trompetas) es organológicamente más importante que el material usado para su construcción<sup>12</sup>. Además, sus diferencias de uso y función muestran una consistencia etnográfica suficiente como para considerarlos tipos dentro de la cultura que los generó<sup>13</sup>.

Los criterios posteriores, de tercer nivel en adelante, dependen enteramente del examen de la muestra y de las fuentes, y traté de ceñirme lo más fielmente posible a los rasgos de etnoclasificación que estuvieran presentes.

En todo caso, esta problemática es ajena a la cultura mapuche. Para los mapuches, el reunir los elementos de acuerdo a su función empírica (instrumentos musicales, objetos culinarios o armas, por ejemplo) es secundario frente a su función simbólica. Cuando los mapuches recurren a categorizar el entorno, reúnen los instrumentos musicales con otros objetos de acuerdo a criterios de oposición (macho–hembra, frío–caliente, por ejemplo) que se extienden a muchos tipos de objetos, sistemas y conceptos<sup>14</sup>. Algunos de estos criterios ya los revisamos al analizar los símbolos y

---

<sup>12</sup> Los aerófonos a nivel mundial reconocen además otros tres grupos: los de caña batiente simple (clarinetes) y doble (oboes), no presente entre los mapuches; y los aerófonos libres, muy escasamente representados, que relego a una tercera clase “otros”.

<sup>13</sup> En realidad, esta anomalía de criterio no se debe al caso mapuche, sino que es un defecto del sistema Sachs Hornbostel, y su discusión sobrepasa el nivel de nuestro tema. Lo óptimo, en cuanto a coherencia de principios clasificatorios y a grupos organológicos fundamentales, habría sido reconocer una división de aerófonos entre la vibración por medio de los labios (trompeta) o de un soplo contra un filo (flautas) como criterio organizador de primer nivel, lo cual no ocurre al reconocer el aire como agente que define este tipo de producción de sonido.

argumentos conceptuales de la *machi*. Entre los mapuches argentinos y los williches del Maihue, los instrumentos musicales se diferencian según su finalidad: un grupo corresponde a los instrumentos ceremoniales, considerados sagrados (*keultrum*, *pifilka*, *trutrukka*, *ñolkein wada*, *kull kull*, *prawe* y *kaskawilla*<sup>15</sup>), que logran la comunicación con *Nguenechen*, y un segundo grupo lo forman los instrumentos musicales recreativos (*trompe*, *kunkulcawé*<sup>16</sup>). Otro criterio de etnocategoría sale del hecho de considerar las trompetas (la *trutrukka*, el *kull kul*, el *ñolkein*) y el *trompe*, que sirven para enviar mensajes, es decir, que tocan canciones cuya letra puede reconocerse, frente al resto de instrumentos (flautas, tambores, idiófonos) que cumplen un papel fundamentalmente rítmico. Este criterio, reconocido por algunos mapuches, no alcanza a ser categorizado con nombres.

La práctica cultural produce categorías operativas, cuya definición se da principalmente a través de nombres diferentes. El estudio de la nomenclatura otorga una serie de pautas al respecto, las más destacadas, como es de esperar, se dan entre categorías organológicas alejadas (tambores, trompetas y flautas, por ejemplo). En los instrumentos musicales arqueológicos, con los que carecemos de nombres, las formas de los instrumentos nos dan ciertas claves: por ejemplo, entre las flautas de un tubo encontramos tipologías formales, que pueden referirse a estilos temporales, o bien a tipologías coexistentes, que nos permiten diferenciar claramente las flautas de tubo simple sin agujero de las con un agujero y de las de tubo complejo. La homogeneidad formal en estos casos es tal, que nos permite postular que constituyeron una etnocategoría operacional dentro de la cultura que le dio origen. Pero, siguiendo este ejemplo, dentro de las flautas de tubo simple sin agujero, encontramos una diversidad infinita de formas, con tubo abierto y cerrado (lo cual indica diferencias organológicas, y por lo tanto sonoras, importantes) y, sin embargo, no hay ningún patrón que indique homogeneidad al interior de cada uno de esos grupos, del cual podamos inferir que eran etnocategorías usadas en su tiempo, por lo cual lo considero un solo grupo.

Volviendo al tema de los nombres, el estudio histórico de estos nos revela que, extrañamente, parece ser que en el pasado existía una categorización de los instrumentos musicales mucho más rígida. Si reunimos en un solo cuadro la nomenclatura que poseemos de los siglos XVI a XVIII, correspondiente al padre Valdivia (1581-1606), al botánico Feuillé (1725), al padre Febrés (1764), a Elías Herckmans (1671, 1673), al padre Havestadt (1777) y al abate Molina (1782),

---

<sup>14</sup> Ver Bacigalupo 1997: 24. Esta forma de categorizar es andina, donde los usos y funciones duales ordenan los instrumentos musicales y la música (ver Baumann 1996).

<sup>15</sup> Los williches, que tienen menos instrumentos, reducen esta lista al *rali*, el tambor y las *trutrukas* (Hernández 2003: 29).

podemos reconocer una serie de regularidades que parecen corresponder a criterios de organización de los instrumentos<sup>17</sup>.

Al reunir estos nombres de acuerdo a su semejanza tenemos un primer grupo:

*Tutuca (trutruca)* = “atambor” (Valdivia) “canilla”, “clarín”, “espinilla de la pierna”, “trompeta”, “la trompeta, y la espinilla de la pierna” (Febrés) “*buccinea arundinea vel ossea ex tibia hostis ab ipsis trucidat?*”, “*tuba, tibia bellica; fit vel ex canna, vel ex tibia cujusdam hostis ipsis trucidat?*” (Havestadt) “la tibia (anatomía)” (Molina)<sup>18</sup>.

*Thunthúnca* = “atambor de machis” (Febrés)

*Tultunca* = “*tympanum*”, “*a trumpet*”, “*die trompette*” (Herckmans).

Algunas de las variaciones responden a diferentes formas de escribir un mismo fonema extraño al español, como es el caso de la “t”, “tr” o “th”. Valdivia escribe *tutuca* señalando que las “t” debe pronunciarse “tr” suave (*trutruca*)<sup>19</sup>. Esta misma pronunciación menos acentuada da como resultado un sonido “th” (*thuthuca*), tal como lo escribe Febrés.

Un segundo grupo, emparentado con el anterior, es:

*Cultunca (cultrunca)* = “*tympanum*” (Havestadt)

*Culthunca* = “un tamborcito que tocan en sus bebidas” (Febrés)

*Culthun* = “tambor”, “atambor”, “un tamborcito que tocan en sus bebidas” (sinon *Culthunca*) (Febrés; Havestadt).

*Tún túnca* = “*tympanum machiis propium*” (Havestadt)

*Cultun* = “*tympanum*” (Havestadt)

*Rallicultrún* = “tambor, el de los *machiis*”, “el tamborcito de los *machiis*, hecho de un plato de palo”, “el tamborcito de los *machiis*” (Febrés)

*Rallicultun* = “*tympanum machiis propium, aliud minusculum*” (Havestadt).

Con excepción del nombre *rallicultun*, que se produce por la anteposición de *rali* (plato), para distinguir el timbal (de plato) del tambor (de tubo), los otros nombres parecen ser el mismo, con diferentes escrituras. La relación *cultunca-tultunca* también hace pensar lo mismo, con lo cual los dos primeros grupos se convierten en uno con más variantes. Havestadt escribe *cultunca* con un palito sobre la T que indica que se pronuncia “cultrunca”. En conjunto, estos dos grupos reúnen los tambores y timbales, la flauta

---

<sup>16</sup> Para los williche son *trompe* y *korneta* (Hernández 2003: 29, Silva 2000b: s/n).

<sup>17</sup> El detalle y la descripción de los nombres los revisaremos en cada capítulo.

<sup>18</sup> Es interesante notar que este término aparece también en el diccionario aymara de Bertonio designando un

de hueso y las trompetas largas. Dos nombres actuales derivados de este grupo son *kultrun* (timbal) y *trutruca* (trompeta larga).

Un tercer grupo, no emparentado con los anteriores, es:

*Pincullu* = “flauta” (Valdivia).

*Pincüllbue* = “una flauta de ellos” (sinon. *Pitucabue*) (Febrés) “*tibia, fistula*” (Havestadt).

*Pincúbue* = “*fistula, tibia*” (Havestadt).

*Picullbue* = “flauta” (sinon. *Pivillca*) (Febrés).

*Pivillbue* = “chifle” (Valdivia).

*Pivullbue* = “pito ave” (Febres)

*Pivillcabue* = “pito para chiflar” (Valdivia).

*Pivillca* = “pifano o flauta”, “flauta” (Febrés) “*tibia, fistula*” (Havestadt)

*Pivulca* = “*tibia, fistula*” (Havestadt).

*Pivúlca* = “*fistula bellica, tibia*” (Havestadt).

*Pitucabue* = “una tablilla de muchos ahugeros, con que chiflan en sus bebidas, a modo de silbado de capador” (Febrés) “*tibia, fistula*” (Havestadt) “chifle con que chiflan” (Valdivia)

*Pitúcaove* = “pífano” (Valdivia).

Este grupo reúne a todas las flautas (con excepción de la de hueso). Nuevamente tenemos nombres escritos de distinta manera, como *pivullbue* - *pivillbue* - *pivlbue* (con la misma acepción) o *pivillca* - *pivillca* - *pivulca* y también *pitucabue* - *pitucavoe*. En el nombre *puncullu* reconocemos un parentesco con el nombre aimara *pincollo*, que designa una familia de flautas rectas. El punzón de hueso, probablemente usado en su confección, recibe el nombre de *pincubue*<sup>20</sup> o *pincún*<sup>21</sup>. Algunos nombres se diferencian por las terminaciones “*cabue*” o sus componentes “*ca*” o “*bue*” (o “*we*”, que aparece solo en este grupo). *Ca* significa la acción y *bue* (*we*) el instrumento, el utensilio. Valdivia y Febrés entregan los verbos *pinculltun*, *pitucan*, *pivlcan*, *pivullcan*, *pivurcún*, correspondientes a la acción de tocar las respectivas flautas, enfatizando así que se refieren a cinco instrumentos distintos.

Un cuarto grupo comprende dos nombres semejantes:

*cull cull* = “corneta” (Febrés) “*buccina, tuba cornea*” Havestadt).

*culcul* = “*cornu symphonium*” (Havestadt).

---

remolino de aire de grandes proporciones.

<sup>19</sup> Valdivia, al escribir *tutuca* lo hace señalando las letras “t” con un signo especial que indica que debe pronunciarse arrimando la punta de la lengua al paladar alto, produciendo se un sonido de “tr” suave.

<sup>20</sup> Joseph 1930b: 34,35.

<sup>21</sup> = “*stylo perforare*”, Havestadt [1712-57] 1777: 714; = “taladrar” Febres 1764: 403

Podría pensarse que corresponden a distinta escritura de un mismo nombre, pero es poco probable, ya que ambos los entrega Havestadt, quien muestra gran cuidado y metodicidad en el empleo de su ortografía. Existe también el nombre *cunculcabue*, mencionado por primera vez en 1780, que nombra el arco musical, que parece derivar del anterior, más la terminación *cabue*. Este grupo reúne las trompetas cortas (probablemente una de fibras vegetales y la otra de cuerno) y el arco musical.

Por último, hay una serie de nombres diversos, sin relación entre sí:

*Chunan* = “cascabeles de caracoles” (Valdivia).

*Palitubue* = “el palo con que dan a la vola” (Valdivia).

*Huayqui* = “lanza” (Febrés,

*Huaiqui* = “lancea” (Havestadt).

*Waiqui* = “a *pike*” (Herckmans)

*Huayqui* = lanza (Valdivia)

*Huada* = “calabaza o calabazo” (Febrés) “*herbae hortenses cucurbita* (sinon. *Cupau*) (Havestadt)

*Guada* = “*la zucca a fiori bianca*” Molina).

*Colocolo* = “*sonorus ex aere globulus, sistrum*” (Havestadt).

Todos ellos se refieren a funciones no-musicales: el adorno, el palo para jugar, la lanza, el fruto de la calabaza.

Al parecer, la identidad de los grupos de nombres se refiere a un sentido semántico común, el cual parece estar en las funciones: el primer grupo reúne instrumentos utilizados en la guerra: tambores, trompetas, flautas de hueso. Algunos eran además utilizados en otras ocasiones, como el *kultrín* de *machi*, si bien el *machitún* es un ritual que integra aspectos guerreros. El segundo se refiere exclusivamente al *kultrun* de *machi*. El tercero está asociado a las flautas, de probable uso en la fiesta social y tal vez en la fiesta ritual. Algunas flautas están asimismo asociadas a la voz *pivuln* (Havestadt) que alude al silbido utilizado por el *machi* para curar<sup>22</sup> (el silbido, con todas sus acepciones y variantes, ocupa un lugar central en el universo sonoro mapuche). Los dos cuernos utilizados para dar señales constituyen el cuarto grupo, probablemente junto con el *cunculcabue*, que quizás puede relacionarse por su función de facilitar la comunicación de ciertas señales útiles a la sociedad.

Otro ámbito que distingue a los grupos es la calidad del sonido producido. Las flautas

---

<sup>22</sup> *sibilue, sibilus, machiorum dum curant medicantur, sibilandi modus* (Havestadt [1712-57] 1777).

dan sonidos agudos y penetrantes. Su silbido tenía en el pasado un recorte muy nítido en el paisaje sonoro, lo cual explica su definición en términos culturales. Las trompetas largas, el tambor y probablemente la flauta de hueso se caracterizan por sus sonidos graves, roncós y profundos. Las trompetas cortas producen sonidos intermedios, más agudos que las otras trompetas y más bajos que las flautas.

A continuación revisaremos todo el material organológico, organizado en membranófonos, aerófonos, idiófonos y cordófonos.

## A) MEMBRANÓFONOS

En los membranófonos las membranas estiradas rígidamente, son las productoras del sonido. Es preciso un cuerpo rígido que reciba la tensión sin deformarse y un sistema de ensamblaje que mantenga la tensión en la membrana. Entre los mapuches solo encontramos tambores. Llama la atención la falta de variedades organológicas; tanto el timbal como el tambor tubular presentan variaciones menores en el tipo de amarra, pero no en el tañido (con un palo) ni en la forma básica del instrumento.

Las descripciones que poseemos de ellos, dejadas por los cronistas antiguos, consignan apenas su existencia utilizando la nomenclatura castellana y, sólo en ocasiones, la mapuche. La terminología española no nos permite identificar el tipo de instrumento: los términos “tambor”, “atambor”, “tamborino” y “caja” utilizados por cronistas del s. XVI y XVII pueden ser sinónimos utilizados indistintamente.<sup>23</sup> Los conquistadores, hombres de guerra, veían en los tambores enemigos un equivalente a los propios, más aún cuando existía semejanza en la forma y el tamaño.

Los términos mapuches consignados en los primeros siglos de conquista son igualmente confusos. En el s. XVII aparecen las voces *tutuca*<sup>24</sup>, *tultunca*<sup>25</sup> y *cultunca*,<sup>26</sup> sin especificar si se trata de tambor o timbal. Como hemos visto, es posible que se trate de voces genéricas que abarcan trompetas y flautas de hueso también. En

---

<sup>23</sup> Bibar 1966: 45, 137; Ercilla 1776 I: 8, 10, 71, 84, 92, 254; II: 80, 111, 127, 246; Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 36, 67, 77, 98, 165, 242, 243, 254; Ovalle 1969: 105, 107, 120; Núñez de Pineda 1984: 118, 132, 174.

<sup>24</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n.

<sup>25</sup> Herckmans: en la edición de 1647 aparece “*tultunca caman: tympanistes*” y “*tultunca: tympanum*”. En la edición de 1671: “*tultunca caman: a drummer*”, y en la de 1673: “*tultuncan caman: ein trummelschläger*, un tambor” (debiera decir “un tamborilero”) (Schuller 1960: 336, 338, 364, 380).

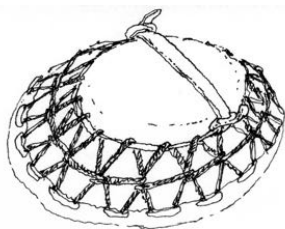
<sup>26</sup> Valdivia [1581-1606] 1887.

el siglo XVIII aparecen los nombres *thuthunca*<sup>27</sup> y *tutunca* como “tambores propios de los *machis*”;<sup>28</sup> *cultunca* y *cultun* como “tamborcito que tocan en sus bebidas”<sup>29</sup> y *cultún*<sup>30</sup>. En los siglos siguientes continúa designando *cultún* o *cultrín* tanto al tipo de timbal como al tambor, aún cuando esta segunda acepción es escasa<sup>31</sup>.

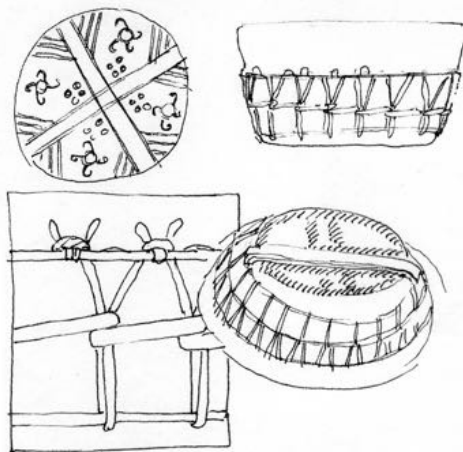
La división interna de este grupo no ofrece dificultades por dos motivos: uno es que existen tan solo dos tipos de membranófonos, claramente distinguidos por la cultura mapuche, y el otro es que el material, que es el que diferencia internamente los otros tipos de instrumentos (aerófonos, idiófonos), está reducido en este grupo a solo dos: la madera (vegetal) y el cuero (animal), presentes en los dos tipos por igual. De todas formas, encontramos algunas excepciones en otros materiales, que las separé al final.

FIG 29

*Kultrun con atadura en Y con dos aros:*



A) atadura muy fina, de crin rubia, aros y asa de cuero. Parche ennegrecido por el uso, sin decorar. Objetos (*kaaskawilla?*) dentro. Confección cuidadosa, conserva buen sonido. (MDB:68 23 1) Chacaico (Ercilla) 150 x 440



B) aros y asa de cuero, atadura de crin rubia. Pintura roja (esmalte) en parche y en el exterior del plato. En un costado, escrito “las H. Arauco”. (MMJ:AR: 4 43 70) Inv “cultrun mapuche 1920” 150 x 340

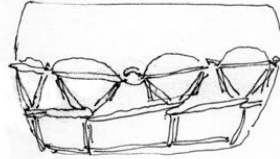
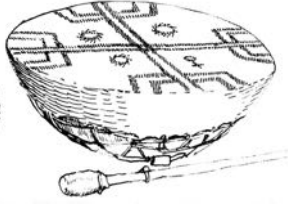
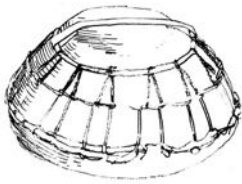
<sup>27</sup> Febrés 1764: 652.

<sup>28</sup> Havestadt [1712-57] 1777: 511.

<sup>29</sup> Febrés [1764] 1765: 403, 313, 464; Havestadt [1712-57] 1777: 512, 673.

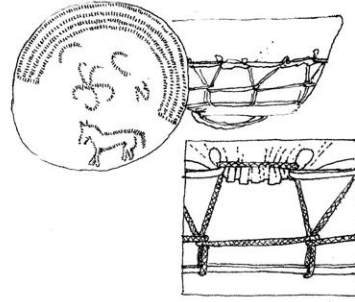
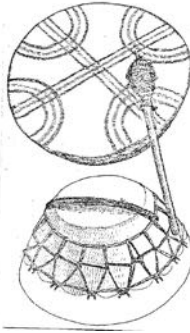
<sup>30</sup> Havestadt [1712-57] 1777: 511.

<sup>31</sup> El término *plauquín*, sin especificación, aparece en un solo autor (Pereira 1911: 280) y no parece tener raíz mapuche. Es posible que se trate de una confusión con el nombre de la planta *palquín*, usada en la confección de flautas y trompetas.



C) aros y asa de cuero, atadura de crin. (MNHN:21 600)  
Temuco, 1957. 85 x 370.

D) Asa y aros de cuero, atadura de crin. Pintura rojo y negro.  
Con objetos dentro. (MNHN:21 605) Inv. "tambor  
araucano y palo para tocarlo, Temuco 1957. 200 x 390



E) aros de cuero, asa y ataduras de crin. Pintura roja.  
(CIIM A) sin datos.

F) asa y aros de cuero, atadura de crin. Pintura roja.  
(MRA:1000) sin datos.

## A1) MADERA

### A1-1) KULTRUN (TIMBAL)

El *kultrun* es un timbal construido en base a un plato de madera, sobre el cual se tensa una piel. Es el instrumento más importante de la cultura mapuche.

El origen del nombre quedó reseñado en la introducción a los membranófonos. El nombre genérico *cultunca* existió durante el siglo XVII. Durante el siglo XVIII



apareció una distinción entre *ralicultun*<sup>32</sup> o *rallicultun*,<sup>33</sup> que es el timbal confeccionado con un *rali* o plato y *cultun* o *cultun* que no lo es, vale decir, corresponde al tambor. En los siglos XIX y XX se conservó el nombre *raliculthún*<sup>34</sup> y sus variantes: *ralicultrún*, *ralikultún*, *ralicultún*, *rali-kult'un*, *ralicultrun*,<sup>35</sup> generalmente reducido a *cultun*,<sup>36</sup> *cultrún*,<sup>37</sup> *kultrún*,<sup>38</sup> *kultrung*,<sup>39</sup> *kultrugn*,<sup>40</sup> *cultrum*,<sup>41</sup> *cuntrum*,<sup>42</sup> (en la zona de Cautín), *kultrím*,<sup>43</sup> *kul-truñ*,<sup>44</sup> *culbrím*,<sup>45</sup> *coltón*<sup>46</sup> o bien *rali*, *mamël - kultrúng*<sup>47</sup>. En la frontera continúa el uso del término *cultrunca*.<sup>48</sup>

El *kultrun* consta de un *rali* (plato de madera) de un tamaño que puede fluctuar entre los 31 y los 60 cm. de diámetro por 8,5 a 26 cm. de altura. El material con el que está confeccionado es importante, porque al elegir un grueso tronco de un árbol de poder se está representando la tierra<sup>49</sup>. Antiguamente, se utilizaba solamente el *foye* (canelo), árbol sagrado del pueblo mapuche. Hoy en día no se encuentran *foye* adulto, por lo que se hace de Roble, *trive* (laurel), lingue, tepa o álamo, maderas en que es posible conseguir en el grosor y tamaño adecuados<sup>50</sup>. El *Trive* (laurel), elegido por algunas *machi*, es considerado sanador, integrador, suave y femenino<sup>51</sup>. Es importante que la madera sea liviana, ya que el instrumento se usa durante mucho rato durante las ceremonias, sosteniéndolo en alto. “El laurel es para hacer los *kultrunes* [...] el laurel es muy dócil para trabajarlo, no se parte, y los *kuspecitos* que se van sacando con el *maichive* (hachita) van saliendo muy bien. Son los *kuspe* que le van sacando por dentro para que el plato quede liviano. Entonces el laurel es muy dócil y no es partidor. Y después uno lo deja por un tiempcito en sombra para que no se parta, para que el sol no lo pille,

---

<sup>32</sup> Febrés 1764: 403, 464, 618.

<sup>33</sup> Havestadt [1712-57] 1777: 512.

<sup>34</sup> Ruiz Aldea 1902: 512.

<sup>35</sup> Varios autores.

<sup>36</sup> Lenz 1895 – 1897: 384, 389; Feliú 1970.

<sup>37</sup> Moesbach 1976: 49.

<sup>38</sup> La mayoría de los autores consultados.

<sup>39</sup> González G. 1982; Vasiliadis et al. 1975:7.

<sup>40</sup> Hilguer 1966: 48, 49, 74, 80.

<sup>41</sup> González 1977: 76.

<sup>42</sup> Lenz 1905 – 1910: 22.

<sup>43</sup> Borrugat 1967: 413, 417, 418.

<sup>44</sup> Titiev 1951: 34, 1968–9: 301.

<sup>45</sup> Erice 1960: 85, 143.

<sup>46</sup> Moesbach 1976: 49.

<sup>47</sup> Grebe 1974: 8.

<sup>48</sup> Voz ranculche. Erice cree que es una mala captación, por parte de Erich de la voz *culchrun* (1960: 85).

<sup>49</sup> www.museomapuche.cl

<sup>50</sup> Molina 2006: 61.

<sup>51</sup> Bacigalupo 1997: 18.

y después, cuando ya esta seco, entonces uno lo trabaja. Tiene que ser seco, porque verde de seguro se le parte. Y si está muy seco tampoco no le sirve. Para que se termine de secar bien, pero uno ya lo tiene hecho ya”<sup>52</sup>.

El nuevo *machi* debe encargarse de la construcción de un nuevo *kultrún* para su uso exclusivo. Su fabricación está ceñida a un complejo ceremonial llamado *monil-kultrúng*<sup>53</sup>. Para fabricar el instrumento se comienza por elegir y cortar un trozo de madera, llamado *kuspe*, en Maihue (Hernández 2003: 34). Debe ser cortado de un tronco seco, ya que la madera seca, si bien es más difícil de trabajar (es más dura para el ahuecado), no se parte o cuartea como la verde. Se define la forma exterior, con el hacha, *maichineo* y *gúrbea* (gubia), para luego proceder a su ahuecamiento con hacha (ayudándose con fuego a veces<sup>54</sup>) por dentro. Se le va dando la forma de un plato de paredes delgadas (1 cm. más o menos). En algunos *kultrun* se nota un trabajo especialmente bien hecho, con una superficie pulida y una forma circular perfecta<sup>55</sup>, en

cambio, en otros casos la confección es tosca, la superficie muestra las marcas de la hachuela y el contorno es irregular<sup>56</sup>. En el lago Maihue tienen la costumbre de colocarle un par de cuerdas metálicas de guitarra<sup>57</sup> al interior de la pieza de madera ahuecada, cruzadas y casi tocándose, de manera que al percutir el instrumento estas

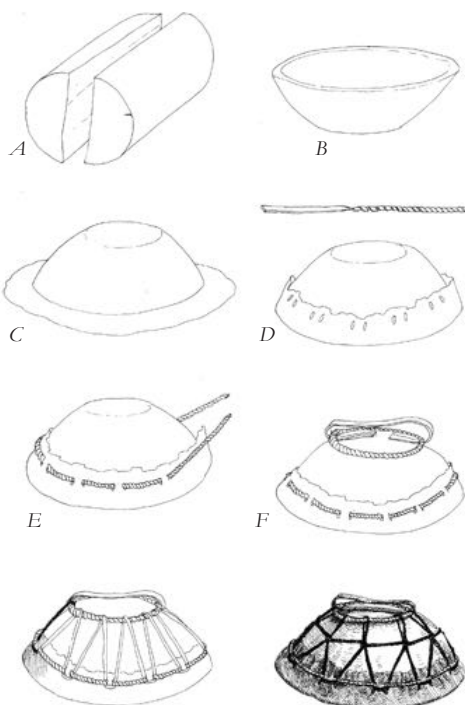


FIG 30  
Etapas en la confección del kultrun: A) se corta el tronco a lo largo / B) se da la forma redonda, se excava / C) se corta el cuero, un poco más grande / D) se preparan las ataduras / E) se ata el cuero húmedo con la primera atadura / F) se tensa el cuero con las ataduras adicionales.

<sup>52</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>53</sup> González 1982: 21. Detalles de este ceremonial en Grebe 1973.

<sup>54</sup> El único autor que menciona el uso del fuego es Verniroy (1975:80).

<sup>55</sup> MSCH (K), fig 43 A

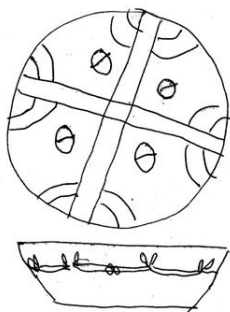
<sup>56</sup> MHNC 30099, fig 31 A

<sup>57</sup> Hernández menciona “una cuerda metálica” pero al hacer referencia al tambor precisa que son dos cruzadas, y para obtener el efecto descrito se necesitan dos.

FIG 31  
*Kultrum con atadura de aro simple:*



A) (MHNCO 30065) sin datos inventario.



B) dibujo café - negro muy desteñido  
 (MHAUAV: J) Sin datos inventario.  
 150 x 350.

cuerdas vibren. Este entorchado permite tener un sonido más campaneador (nítido) ya que “al tocarlo, la cuerda queda campaneando adentro”. Este procedimiento es igual que en el tambor en esa localidad<sup>58</sup>.

La membrana o *trelke-kapera*<sup>59</sup> era en tiempos pasados de *chiliveke* (llama)<sup>60</sup> o bien de *kiltro* (perro)<sup>61</sup> o gato montés<sup>62</sup> y posteriormente de caballo<sup>63</sup>, oveja<sup>64</sup>, *chifu* (chivo), cabrito<sup>65</sup>, o vacuno<sup>66</sup>. Actualmente hay diferencias regionales; en la zona de Quen-Quen se usa cuero de caballo, grueso y fuerte, en la zona de Lautaro se usa el cuero de chivo, más delgado y fino. Esta diferencia tiene implicancia en el sonido, en la intensidad con que se percute (muy fuerte en los primeros, suave en los segundos), en los percutores (gruesos y sin recubrimiento en el primer caso, delgados y recubiertos con lana en el segundo)<sup>67</sup>. Para formar el parche, se corta con un cuchillo el cuero en forma circular, de un diámetro mayor al del *ruli*. Se le hacen pequeñas incisiones paralelas al borde, por donde pasará la correa que lo tensará. Luego, se debe *lançar* el cuero; se remoja dos a tres días en una solución de agua con sal y “piedra lipe”. Posteriormente se retira el pelaje. En forma paralela, con el mismo cuero, se cortan y *lançan* las correas de igual manera. El cuero se pone húmedo y luego se estira solo<sup>68</sup>.

<sup>58</sup> Hernández 2003: 36.

<sup>59</sup> *Trelke-Kapera*. Grebe 1974: 8.

<sup>60</sup> Dowling 1970: 70; I.N.A. 1981: 69, 70.

<sup>61</sup> Augusta 1966: 303; 1966; 98; Titiev 1951: 34; Erice 1960: 85.

<sup>62</sup> Erice 1960: 85.

<sup>63</sup> Verniroy 1975:80; Lenz 1895 – 1897: 389; Guevara 1899b: 300; Izikowitz 1935: 174; Augusta 1966;98; Henríquez 1973: 73; I.N.A. 1981: 69.

<sup>64</sup> Smith 1855: 235, 236; Dowling 1970: 70; 1971: 92; Claro 1979: 21; Jacovella et.al. 1979: 8, 10; I.N.A. 1981: 69, 76.

<sup>65</sup> Plath 1955: 107; Grebe 1973: 8; Jacovella et.al. 1979: 10; I.N.A. 1981: 18.

<sup>66</sup> Henríquez 1973: 73.

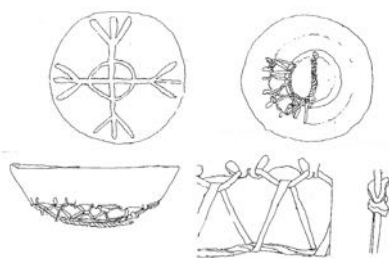
<sup>67</sup> Molina 2006: 61, 62.

El sistema de atadura corriente del *kultrun* es bastante sofisticado. Posee dos aros, uno arriba y otro abajo, entre los cuales va una amarra que tensa la membrana. Los aros son normalmente de cuero y las ataduras, de crin de caballo trenzado<sup>69</sup>. También se encuentran aros de crin, de fibras vegetales<sup>70</sup>, de cordel<sup>71</sup> y asimismo ataduras de cuero<sup>72</sup>. En la parte inferior del plato se pone un *neve-kultrún* (asa) que sirve para sostener el instrumento durante su ejecución<sup>73</sup>.

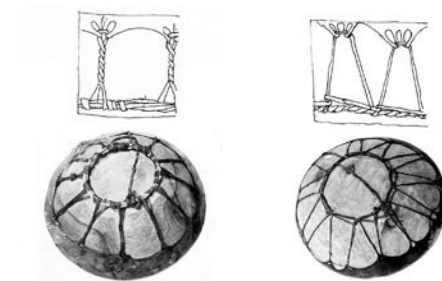
El sistema habitual utilizado para tensar el cuero es de atadura en “Y” con dos aros. A través de los ojales del borde de la membrana se pasa el aro superior, llamado *korrón-kultrun*<sup>74</sup>. Excepcionalmente, algunos argentinos poseen solo este sistema para tensar el parche (atadura de aro simple): el parche cubre el costado del plato y se recoge abajo con un aro grueso<sup>75</sup>. Este sistema permite una tensión fija, no variable. La mayoría de los ejemplares posee ataduras anexas que permiten mejorar la tensión y modificarla con facilidad. Este sistema de ataduras anexas que une el aro superior con el aro inferior ubicado cerca de la base recibe el nombre de *wedque-kultrun*<sup>76</sup>. Muchos ejemplares

FIG 32

*Kultrun con atadura V un aro;*



A – ataduras y asa de cuero. Con elementos sonoros (una piedra? y objetos sordos) en el interior. Madera con marcas de la hachuela. Dibujo poco prolijo mal conservado, color amarillo limón (puede haber sido sangre). Se ve usado. (CLP: A) Cordillera Lonquimai, Marimenuco. 450 x 200



B – atadura y asa de cuero, aro de cañas trenzadas. (MVI: RCAVI RS112) S. XX, sin datos. 100 x 395.

C – atadura y asa de cuero. Con objetos dentro. Confección tosca. (MVI: A) S. XX, sin datos. 125 x 410.

<sup>68</sup> Hernández 2003: 36, 48.

<sup>69</sup> fig 41 A; fig 43 A, B;

<sup>70</sup> MHNC:30099; fig 41 B; MHAUAV:(I); MHAUAV:(H); fig 32 B

<sup>71</sup> Fig 29 C.

<sup>72</sup> MHNC:30099.

<sup>73</sup> Grebe 1974: 8.

<sup>74</sup> Grebe 1974:8.

<sup>75</sup> MHNCO: 02003; Hilguer 1957: 70; Pérez B.-Ruiz 1980: fig. 6; Diagram Group 1976: 157; INM 1980, foto 6; Izikowitz 1935. Utilizado principalmente en Argentina.

tienen solo sistema de atadura en “V” y son más bien descuidados, hechos para la venta<sup>77</sup>.

En la mayoría de los ejemplares estudiados un sistema de amarras suplementario une la atadura en “V”, aumentando así la tensión (astadura en “Y”). Esto permite una muy buena y permanente tensión del parche. Hay algunos ejemplares que sobresalen por su hermosa y cuidada confección (fig 29 A, B).

Hay algunos ejemplares que añaden otra amarra suplementaria a la atadura en “Y”, conformando una especie de red alrededor del plato (atadura en red), la cual permite tensar aún más la membrana ( fig 44 A, B).

Un *kultrun* que se halla en el Museo de la Serena<sup>78</sup>, sin datos de origen, tiene el parche clavado con espinas que atraviesan el grueso aro de cuero y la membrana, y la fijan a la madera. El asa también está clavada.

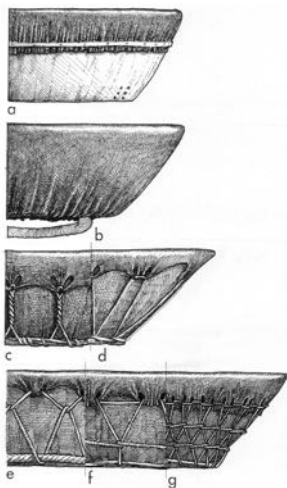


FIG 34

*Tipos de atadura: A) parche clavado, a través de un aro simple; muy escasa, probablemente de la zona picunche o diagüta (MLS:2321) / B) Atadura aro simple, escasa, se da en zonas apartadas y en Argentina (de Hilgner 1957:lam70) / C) Atadura retorcida en V con un aro, poco frecuente (MHAUAV: 112) / D) atadura simple en V con un aro, frecuente en kultrunes no ceremoniales (MHAUAV: K) / E) Atadura en V con dos aros, frecuente (MHNC: A III 52) / F) atadura en Y con dos aros, el sistema más habitual en kultrunes ceremoniales (MRA: 1000) / G) atadura en red con dos aros, poco frecuente, en ejemplares muy bien confeccionados (MRA: 1054)*

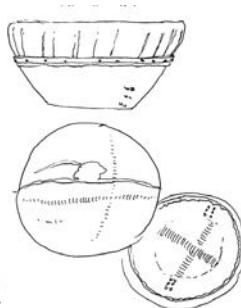


FIG 33

*Kultrun con parche clavado con espinas a través de un correon de cuero. El asa también está clavada. Con elementos sonoros en su interior y una pintura muy simple (MLS:2 321). Inv “un tambor araucano (kultrun), Sr Guillermo Renking 1950”. Dim 200 x 450*

<sup>76</sup> Grebe 1974:8.

<sup>77</sup> CU:(E); MHAUAV:A; MHAUAV 112; MSCH AC; MSCH AD; fig 41 A, B.

<sup>78</sup> Fig 33.

Normalmente, los *machi* ponen objetos mágicos dentro del *kultrun*, los que ocasionalmente influyen en el sonido al entrechocarse o golpear la caja, cosa que veremos más adelante. Algunos no poseen nada dentro (fig 41 C).

El kultrún se toca habitualmente con una sola baqueta, llamada antiguamente *maucabue*<sup>79</sup> y posteriormente *thúparalibue*<sup>80</sup>, *trepucultrunbue*<sup>81</sup>, *trepucultrumbue*,<sup>82</sup> *trepucultrunbue*<sup>83</sup>, *trepuculbue*<sup>84</sup>, *trepubue*<sup>85</sup> o *trepuwe*<sup>86</sup>. Para fabricarla, se corta directamente de un árbol vivo una varita de luma o *kollimamiill* (arrayán) recta, de unos 30cm., con un diámetro aproximado de 2 cm., a la que se le retira la corteza, se redondean los extremos y se espera a que seque<sup>87</sup>. O bien se utiliza una varita de *koliu* forrada con lana en un extremo. Para evitar que la lana se desfleque o se salga, se teje en forma de bolsita, rellenándola con lana<sup>88</sup> o papel<sup>89</sup>, o bien se ata de forma especial, con un pompón en



FIG 35  
*trepucultrunwe*: A) palo de *kila*, lana rojo, verde, rosado, azul tejida y amarrada a través de un agujero al palo (MCHAP 2 607) sin datos 34 × 380 / B) palo de *koliu*, cabeza de lana roja, amarillo y verde, amarrada a través de un agujero al palo y flecos en la punta (MSCH: L) sin datos 28 × 420. / C) ramita de madera dura con cabeza de papel embarrilada en lana. (MRA: A) sin datos. 14 × 375 / D) ramita de madera clara con embarrilado de lana. (MVT: RCAVIRS 01) sin datos 14 × 343 / E) palo de *koliu*, cabeza de lana blanca y rojo tejida (MLS: A) sin datos 19 × 455

<sup>79</sup> Febrés [1764] 1765: 550.

<sup>80</sup> Merino 1974

<sup>81</sup> Joseph 1930 a: 78; Dowling 1970: 70; Moesbach 1976: 253, Erice lo escribe *cbrepucultrunbue* (1960: 86, 137, 143).

<sup>82</sup> Calvo [1968] 1980: 183.

<sup>83</sup> Inventario de MHAUAV: (C).

<sup>84</sup> Plath 1955: 107.

<sup>85</sup> Mena 1974: 32.

<sup>86</sup> Registrado en el MRAT. Viggiano (1968: 7, 128, 129, 133, 134) menciona la voz *trapucultrunbue* como el nombre aymara del percutor, pero a lo largo de su obra confunde araucanos y aymaras, así como caja, tambor, *kultrun* y *wankara*.

<sup>87</sup> Hernández 2003: 36

<sup>88</sup> MHNC:30115; MHNC 30114 fig 35 E

<sup>89</sup> Fig 35 C

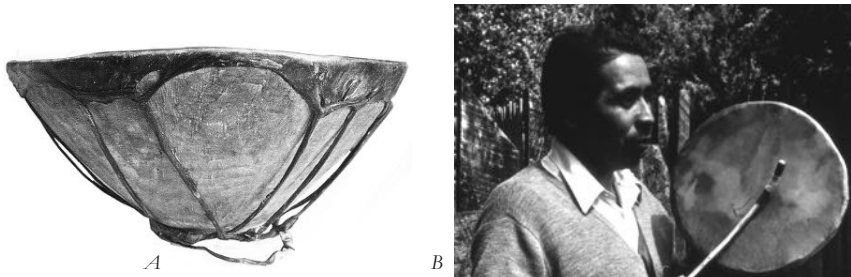


FIG 36

*Pichikultrun: A) atadura en V con un aro, atadura y aro de cuero, confección tosca, sin objetos dentro. (CU: B) sin datos. B) kultrun de tepa, atadura en V con dos aros de cuero sin objetos dentro. Percutor de mimbres. Rogelio Qeumpil, Kachim (foto E. Gonzales 1982).*

la punta (MSCH: sn). En un solo caso vi una baqueta con cuero<sup>90</sup>. Excepcionalmente se menciona como percutor una calabaza pequeña<sup>91</sup>.

El tamaño del *kultrun* varía de un ejemplar a otro. En la actualidad el tamaño está relacionado con la obtención de árboles nativos adultos, un bien que escasea cada día más. Existe una variedad pequeña llamada *pichi kultrun* (*pichi* = pequeño)<sup>92</sup>. Esta diferencia de tamaño se encuentra mencionada en crónicas antiguas, de hasta el s. XVIII, donde el instrumento mayor estaría en poder del *machi* y el menor, en manos de sus ayudantes<sup>93</sup>. En los últimos años, este instrumento cumple funciones de juguete o para la venta a turistas. Armando Marileo se construyó un *kultrun* chiquito, ya que le permite salir, llevarlo a todas partes: “no tiene nada adentro. Ese lo hice así nada más. Dije ‘nadie se va a interesar si no le pongo nada adentro’; esto es para hacerlo sonar yo nada más. Igual me lo quieren comprar”<sup>94</sup>. En Neuquén se conserva la antigua situación pero a la inversa: el instrumento menor es utilizado por el *machi* y el mayor por sus ayudantes, y no posee resonadores en su interior<sup>95</sup>. Otras variedades muy infrecuentes son el *chemchulkawe* y el *wutra-kultrun*. El *chemchulkawe* es igual que un *kultrun* pero ovalado, con forma de una fuente alargada<sup>96</sup>. El *wutra-kultrun* o *wutrakultrun* (“*kultrun* de pie”) <sup>97</sup> posee un pie con dos asas que se abre abajo en cuatro

<sup>90</sup> CP.(C)

<sup>91</sup> Guevara 1899b: 300; Vega 1935: 145.

<sup>92</sup> Grebe 1973: 7.

<sup>93</sup> Ver descripciones de *machitun*, Cáp. II.

<sup>94</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>95</sup> Merino se extiende sobre este punto.

<sup>96</sup> González 1982.

<sup>97</sup> *Wutra-kultrun* González 1982.



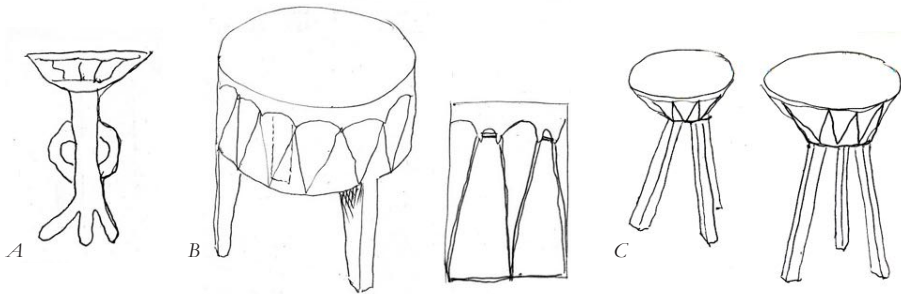


FIG 37

*wutrakultrun* de pie: A) cuerpo y pie tallado en una sola pieza. (dib. E. Gonzales 1982).

B) patas añadidas al cuerpo. Atadura en V con un aro, ambas de cuero. Madera blanda (CJM 1) 1m "huitrakultrun" 760 alto x 490 diámetro

C) patas pegadas y ensambladas por abajo. Atadura en V con un aro, ambas de cuero. (CJM:2) 710 x 540 / 700 x 470

patitas, tallado en el mismo trozo de madera que el plato. Otra variante tiene tres patas saliendo del cuerpo del *kultrun* (Fig. 37).

## USO

El uso musical del *kultrun* está al servicio de la profesión de *machi*. El *kultrun* es un instrumento eminentemente mágico y su uso está íntimamente ligado a las prácticas del *machi*. Cada *machi* posee un *kultrun* propio, que la acompañará de por vida y cuyo uso está vedado a otros miembros de la comunidad, siendo destruido o enterrado junto con ella a su muerte. La enorme cantidad de información y detalles que encierra este instrumento hace complejo su estudio y es reflejo directo de la enorme importancia que los mapuches le atribuyen. Tanto el encargo de hacer el *kultrun*, como posteriormente su cuidado y mantención están a cargo del *machi*; se establece una relación que va mucho más allá que la de músico-instrumento. El *kultrun* requiere de constante cuidado por parte de su dueño; cuando no lo usa, lo cuelga de una rama de canelo (costumbre descrita desde el siglo XVII, ver *machitun*).



FIG 38

Machi Isabel Huaiquil  
tocando kultrun con  
kaskawillas, sentada frente  
al rewe. Comunidad  
Pelewe (E. Gonzales 1982)

Antes de utilizar el *kultrun*, debe dejarlo al sol o al fuego para que se tempere lentamente y el parche esté tenso, afinando. Normalmente, esto es la labor de sus ayudantes. Entre los



lafkenches de se encarga de esto la *ñancan*, o “también los *kuriche* ayudan a calentar el *kultrun* cuando el *kultrun* no suena mucho, porque en partes de hielo el *kultrun* suena bajito cuando están entumidos, por eso hay que calentarlo en un fogón y quedan, suenan igual como suena este. Eso es la forma de usar todos los instrumentos y cada persona tiene que usar uno”<sup>98</sup>. Este procedimiento tiene enorme importancia, porque del buen sonido del *kultrun* depende el buen resultado del ritual, y las detenciones necesarias durante un ritual largo, para tensar la membrana, marcan toda la música separadas por esos silencios. La rotura del *kultrun*, hace a las *machi* muy vulnerables a los espíritus malos<sup>99</sup>.

El *kultrun* forma parte del sistema donde habita lo sagrado, el espíritu *machi püllü* o *filew* (“el conocedor”)<sup>100</sup>. En el Lago Maihue, donde no hay *machi*, poseen un *kultrun* hace más de 70 años, que sigue siendo el más importante instrumento ritual para esa comunidad, y ha sido heredado de generación en generación por los caciques. Solo es tocado por las *piuchenés* (niñas elegidas para representar al *machi*) Cuando, en el año 2000, el hijo del cacique construyó un nuevo *kultrun* para contribuir a la ceremonia, no fue presentado ante el altar para pedir con respeto su aceptación por parte de *Chau Ngüinechen*. Llovió durante los cuatro días que duró la ceremonia, lo cual fue

interpretado como una señal negativa. Aquel *kultrun* no volvió a usarse, y el *kultrun* viejo ocupó nuevamente el rango de instrumento principal<sup>101</sup>. Entre los mapuches argentinos, que tampoco tienen *machi*, el instrumento toado por el *kultrunero* durante el baile *Lonkomeo*, que lo coloca entre sus piernas y lo tañe con dos palitos; y la mujer tamborera es quien acompaña a los niños *piwichenés* que bailan el *purrun*<sup>102</sup>.



Fig 39  
Tocando el *kultrun* apoyado en el suelo, durante el *choikepurrun* con dos palos: A) tocado por la *Machi* (foto E. González 1982). B) varias *machi* (foto H. Ojeda 1993)

También tocan el *kultrun* los llamados *tambultukeeten* o *llefu* (ayudantes de la

<sup>98</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>99</sup> Bacigalupo; 2001: 192, 196.

<sup>100</sup> Bacigalupo 2004a: 02.

<sup>101</sup> Hernández 2003: 34, 35, 45.

<sup>102</sup> Silva 2000b: s/n.

*machi*)<sup>103</sup>, mientras la *machi* está en *kuymín* o *konpapiüllu* (etapa final del trance). Además, lo pueden tocar durante la iniciación de *machi*, mientras otros ayudantes hacen “bailar” a la oveja y al gallo de la *machi* alrededor del *rewe* para que obtengan los poderes<sup>104</sup>. *Machi Ana* dice que siempre debe ser mujer porque “para tocar el espíritu se lleva mejor con la mujer. La mujer lo atiende, lo espera, lo trata bien. La mano de la mujer toca de manera más suave, el espíritu lo entiende”<sup>105</sup>. El ayudante debe preocuparse del cuidado del *kultrun*, calentarlo al fuego para templarlo y pasárselo a la *machi*.

En la danza *choique-purrín* se utilizan dos percutores, que se golpean con el lado duro. Las posiciones para tocar el *kultrun* varían: se puede apoyar el *kultrun* en el suelo, con el ejecutante sentado frente, o se apoya contra las piernas del ejecutante que está sentado o bien, si éste está parado, es sostenido por otro ayudante. “En el *guillatun*, cuando terminan las *machi* y se sientan con la *ñancan* a descansar, el *nguenmachi* le pide el *kultrun* a la *machi* y se pone a tocar el baile. El *nguenmachi* deja el *kultrun* abajo, en el suelo, y allí empieza así. Bueno, él también se sienta, también; puede ser una silla, o se hinca [...] Con dos palitos toca. El *nguenmachi* tiene que tocar con dos palitos, sin *kaskavilla*”<sup>106</sup>. Este modo de tocar con dos palitos no es usado por la *machi*, porque con la otra mano sostiene el *kultrun*. Antiguamente también el *cuvituve*, historiador o cronista, se

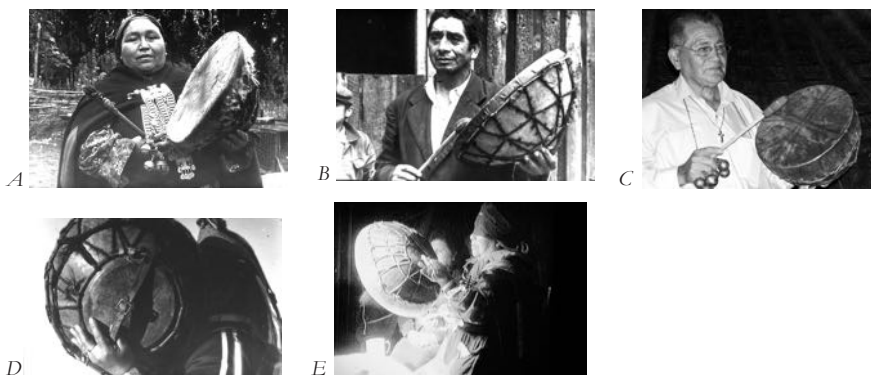


Fig 40

Posición normal, oblicuo al frente A) Machi Hilda Meliqueo, Collabue (foto E. Gonzáles 1982) / B) José Luis Huilkamán, Quetrahue (Lumaco), con kultrun con atadura de crin en Y dos aros de cuero, percutor de kolu y lana (foto E. Gonzales 1982). / C) Armando Marileo, de Cañete, tocando kultrun con amarra en V y dos aros, ambos de cuero, percutor de kolu y lana. (CAM A) / D) Machi con el kultrun junto al oído durante una rogativa al aire libre (foto E. Gonzales 1982) / E Posición del kultrun hacia abajo, hacia la ropa del enfermo durante un pelotun. (Del video “Machi Eugenia”, Felipe Laredo 1993)

<sup>103</sup> Moesbach 1930: 368.

<sup>104</sup> Bacigalupo 2001: 84; 2004b: 14; 2004c:03.

<sup>105</sup> Bacigalupo 2001: 141.

<sup>106</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

acompañaba del *kultrun* para comunicar sus relaciones a la comunidad<sup>107</sup>. En el pasado parece haber tenido un papel importante en los bailes en rueda descritos por varios autores<sup>108</sup>.

El acto de tañer el instrumento se llama *cultruntún*.<sup>109</sup> Para tañerlo se coge el *kultrun* con la mano izquierda, sosteniéndolo por el asa que está en la base, y se golpea con la mano derecha que sujeta el percutor. Normalmente se tiene junto con el percutor una *mada* o una *kaskawilla*, sumándose su sonido al de la percusión en el parche.

La *machi* puede tocar el *kultrun* de varias maneras, todas integradas a su *kimun* (conocimiento tradicional). La posición normal del instrumento es oblicua con respecto del suelo. En ocasiones especiales, como en los ritos terapéuticos por ejemplo, se utiliza la posición horizontal con el parche hacia abajo encima del paciente, logrando el máximo efecto sanador, o hacia arriba para rogar. En ciertos momentos de la rogativa la *machi* percute al lado del oído, a la altura del corazón o con el parche vertical sobre su cabeza<sup>110</sup>.

Existen básicamente cinco lugares donde se golpea la membrana: el centro y los cuatro cuadrantes del dibujo. A veces se alternan toques en cuadrantes opuestos<sup>111</sup>. Según el *kultrun* y quien lo toca, se pueden identificar sonidos distintos relacionados con las partes del parche.

Los ritmos están en relación con las funciones del instrumento. En el inicio de una ceremonia, la *machi* comienza con un tamborileo despacio, lento, conocido como *matremtun* mientras cuenta su propia historia, su iniciación y los nombres de dioses y espíritus auxiliares. Luego toca más rápido el *trekan kawellu kultruntun* (tamborileo del caballo galopante), que viaja a otros mundos a ganar fuerza en otros estados de conciencia. *Machi* Pamela llama a este ritmo, usado para entrar en trance, el *tayiliin*, o *trekan kawellu kultruntun*, o el ritmo del *kultrun* del caballo viajero sobre el que galopa la *machi* para adquirir conocimiento<sup>112</sup>. Al acercarse al estado de trance, el *kultrun* puede cambiar a un ritmo más lento. En los rituales colectivos estos cambios son seguidos por los acompañantes con otros instrumentos, gritos, *palines* y *kolin* para darle más potencia y fuerza y que la *machi* logre el objetivo de establecer la comunicación con el Gran Espíritu<sup>113</sup>.

---

<sup>107</sup> Guevara 1899a: 537.

<sup>108</sup> Ver grabado Molina presentado en el cap. I - I "El tiempo ganadero".

<sup>109</sup> Febrés 1764: 403; Moesbach 1963: 224. *Kultruntun*: tocar el *kultrun* (Todobariloche.com).

<sup>110</sup> Bacigalupo 2004b: 12, 13.

<sup>111</sup> Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor. Ella me contó en 1981 que existen "5 tonos", y se buscan para cada ocasión los tonos apropiados; para el *choike purrun* se toca el *kultrun* al medio.

<sup>112</sup> Bacigalupo 2002: 07; 2004b: 12, 13.

<sup>113</sup> Molina 2006: 124.

Armando Marileo llama *tampultun* a la manera de tocar el *kultrun* en la forma habitual, en ritmo de tres tiempos calmado. “El *tampultun*, eso son los que tocan el *kultrun* nada más. El *tampultun* puede hacerlo la *ñancan* como el *ngenmachi*”. El *niñetampultun* es para seguir el baile. El *metremtun*, eso es en caso de enfermedad. Cuando una persona trata de hacerle el mal a otra persona con una pieza de ropa que le ha sacado, la *machi* le hace un *machitun* al enfermo, y ahí viene el *metrumtun*, llamar y rescatar el pedazo de género que le llevaron de él, y lo hace regresar por intermedio de su espíritu ella. “Esta era su ropa que lo tenían en el otro lado y ahora esta aquí. Aquí usted se va a mejorar ahora, pero tiene que hacer todo esto; tiene que tomar todos estos remedios, tiene que hacer otro doble *machitun*, con un solo *machitun* no se mejora”<sup>114</sup>.

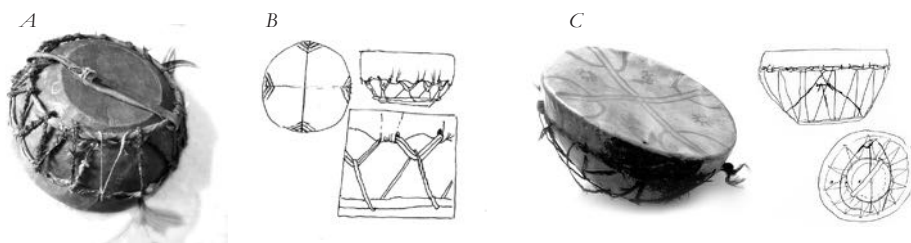


Fig 41

Kultrun con atadura en V con dos aros: A – atadura de crin, aros y asas de cuero. (MEM: A) Sin datos. / B – atadura, asa y aro sup. de cuero, aro inf. de fibra vegetal. Parche de cuero grueso. (MHNCO: AIII52) sin datos. 130 × 365. / C – dos aros de cuero, atadura de crin. Dibujo con pintura roja. El plato se rompió y fue reparado interiormente con una lámina delgada de madera clavada. Sin objetos en el interior. Cuero aparentemente barnizado. Se ve gastado por uso. (MAPA: A) sin datos 200 × 465, espesor de la madera 15

El *kultrun* tiene un amplio rango de sonidos usados por la *machi* en distintos momentos, puede ir desde el suave tamborileo hasta el complejo ritmo enérgico acrecentado por los objetos en su interior. En mi primera experiencia en un *machitun*, un *ulutun* de *Machi* Eugenia, me hallaba en un lugar desde el que no alcanzaba a verla, escuchando el ritmo incesante de su *kultrun*. El sonido fue tomando distintas intensidades, creciendo y haciéndose más complejo a medida que avanzaba el ritual, hasta que llegó un momento en que comencé a escuchar, inmersos en el mar sonoro generado por el *kultrun*, un galopar de caballos que se acercaba. En un momento dado me tuve que volver para ver si, efectivamente, venía una tropa de caballos al galope. Luego supe que eso ocurrió durante su *kuimi*, y mucho después conocí la relación entre el *kultrun* y el cabalgar místico de la *machi*. Paula Pilquinao le contó a Alfredo Molina<sup>115</sup> cuando

<sup>114</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>115</sup> Molina 2006: 120.

armó el *kultrun* de una *machi*: “mientras la *machi* estaba tocando su *kultrun* haciéndole su ceremonia, y pese a no estar la *trutruka* presente y ninguna persona tocando otros instrumentos, ella al tocar su *kultrun* yo empecé a escuchar el sonido de la *trutruka*, pero no había nadie alrededor tocando, sino que simplemente eran sus ayudantes espirituales que estaban ahí en ese minuto tocando la *trutruka* para que esta ceremonia del *kultrun* saliera bien”.

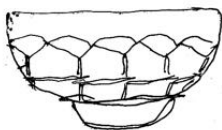
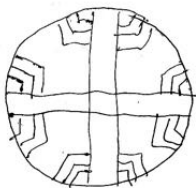


Fig 42  
Kultrun con atadura de Y con un aro. Ataduras de crin, aros y asa de cuero. Pintura roja, probablemente sangre. (MET: A) sin datos, probablemente de Neuquén.

La combinación de estilos rítmicos, posiciones y sonidos es propia de cada *machi*. El sonido del *kultrun* de *Machi Ana* durante el trance es descrito por *Machi Pamela* como masculino, guerrero y exorcizante. *Machi Francisca* describe el sonido de su *kultrun* como rojo, vertical y amargo<sup>116</sup>.

El *kultrun* esta íntimamente asociado a la profesión de *machi*, y por eso es normal que la persona que sueña que va a ser *machi*, vea un *kultrun*. *Faron*<sup>117</sup> relata el sueño de una futura *machi*, quien vio una oveja muy blanca salir de los matorrales, la siguió, y de pronto vio un gran *kultrun* sobre los matorrales. Estaba cubierto de una piel blanca y había un palito azul y blanco con *kaskawilla* atadas. *Machi Pamela* “soñaba de *kultrun*, de caballo, soñaba que tocaba *kultrun* y las *kaskawilla* con el *rebozo* puesto [...] allá arriba había una piedra grande, mi *likan-cura*. Me dijo que lo fuera a tomar. Me tomaron (el brazo derecho) y le dieron fuerza. Había habas, maíz, papas, trigo, de todo había. Me dieron mi *kultrun*, mi cascabel por el sueño. Después por la vista miré para arriba y había un toro, un caballo, no era sueño era mi fuerza, mis poderosos [...] todo el remedio me lo trajeron para abajo, para que se mejore la gente. Me hicieron *rewe, kultrun*”<sup>118</sup>.

Hay historias de personas que han estado enfermas, y mientras son atendidas por una *machi*, se incorporan de pronto arrebatando el *kultrun* de manos de esta y comienzan a cantar su vocación<sup>119</sup>. Una variante de esta situación le tocó presenciar a *Molina*<sup>120</sup> en un *guillatun* en Pudahuel, el año 2003: “una mujer que estaba tocando el *kultrun* al lado del *machi* Juan Curaqueo, sintió el llamado de *machi* en plena ceremonia (*gtremtu pllie* = llamado del espíritu). De pronto, ella se sale de su fila y pasa bailando junto a su

<sup>116</sup> Bacigalupo 2004b: 12, 13; 1997: 31.

<sup>117</sup> Faron 1964: 141.

<sup>118</sup> Bacigalupo; 2001: 171,172.

<sup>119</sup> Moesbach 1930: 331, 339; Coña 1973: 340, 331.

<sup>120</sup> Molina 2006: 119.

*kultrun* frente al *rewe*, mientras tanto el *machi* y sus ayudantes se percatan y se acercan rápidamente a la mujer. Ella comenzó a transformarse y a cantar en lengua ritual y todos los que teníamos instrumentos tocábamos cada vez más fuerte. En ese momento me di cuenta que el universo sonoro era un elemento primordial para que la mujer se mantuviera en ese estado de trance. El *machi* Juan empezó a hablar con ella en lengua ritual mientras todos nosotros mirábamos atónitos lo que sucedía. Las *ñañas* le pasaban cuchillos por la espalda y cabeza a la mujer que estaba en trance y el *machi* le tocaba el *kultrun* cerca de su oreja, mientras los *pifilkeros* tocábamos sin parar. Pronto la mujer se desconecta y poco a poco comienza a descender hasta quedar sin energías. Ella se desploma y se sienta en una silla que le trajeron. Al parecer estaba muy mal, porque su cara y canto expresaban sufrimiento. Ella comienza a llorar y alrededor las *ñañas*, el *machi* y un *lonko* le daban energías para llegar de buena forma al estado conciente. Después supe que la mujer había tenido un llamado de *machi*, pero que aún no era el final, solo fue un llamado para que se preparara al destino que quizás le vendría”.

La enfermedad de *machi* es diferente en cada caso. *Machi* Pamela cuenta una situación que le ocurrió durante el gran terremoto de 1960: “mi estómago se cayó. Arranqué mi chaleco y los zapatos y los boté. Estaba como loca [...] Miré para arriba y vi mi fuerza, un toro, un caballo (espíritus auxiliares), pero no era un *perimontun*. Estaba con la cabeza borracha. El cielo se abrió. Me trajeron mi *kultrun* y lo recibí y lo dejé sobre el trébol. Entonces miré para arriba y me dieron todos los remedios”<sup>121</sup>.

La frecuencia de uso del instrumento cambia de *machi* a *machi*. El tocar poco, o tocar mucho de noche puede ser asociado a la brujería del *kalku*.

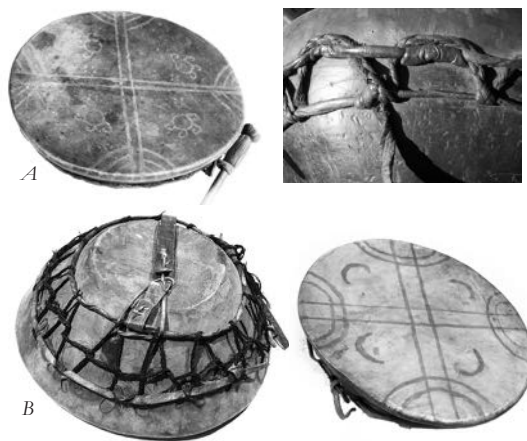


Fig 43

El tipo habitual de *kultrun* es atadura de crin en Y con dos aros de cuero, pintura roja y objetos dentro: ambos ejemplares tienen el plato de confección muy cuidadosa, pulido y se ven muy gastados por el uso

A) (MSCH: K) 120 × 385

B) (MHNCO: 5009) Inv: Col. Tomas Stom A., zona de Temuco 140 × 410

<sup>121</sup> Bacigalupo; 2001: 32.

Por eso, *Machi* Pamela toca el *kultrun* cada vez que realiza un *machitu*; si no lo hace, sus vecinos la acusan de practicar la hechicería. La relación con la ciudad ha cambiado esto, ya que allí no es posible tocar, por lo cual se hacen sesiones terapéuticas sólo con yerbas<sup>122</sup>.

En su interior, el *kultrun* tiene objetos que suenan al agitarlo, actuando como tímbal-sonaja (SH 212.1). Normalmente este sonido es secundario frente a la percusión de la membrana, pero ocasionalmente al iniciar o terminar un canto, o en cierto momento de un ceremonial<sup>123</sup> algunas *machi* suspenden la percusión y agitan el instrumento haciendo sonar esos objetos. Titiev observa que durante el trance, la *machi* a veces golpea el instrumento contra su cabeza<sup>124</sup>. Como ejemplo, durante un *pelotun* (curación por la ropa del enfermo) *Machi* Eugenia (en Collague, en 1996) tocó el *kultrun* (sin *kaskavilla*) y en ocasiones el movimiento oscilante del *kultrun* hizo sonar los objetos dentro, reemplazando el sonido de la *kaskavilla*, que usaba generalmente.

## FUNCION

El rol central del *kultrun* dentro de la cultura mapuche se refleja en las palabras de una anciana *machi* “cuando nació la tierra y la gente, hubo *kultrun*”<sup>125</sup>. Leonel Lienlaf<sup>126</sup> dice: “una mano sostiene el *kultrung*, como el universo sostiene a la tierra [...] el *kultrung* está pensando y los dedos están sentados a su lado”.

La función del *kultrun* depende de cada *machi*. La variación más importante del *kultrun* se da a nivel particular. Cada *machi* pinta y toca su *kultrun* a su manera y le otorga un significado especial y propio. Así el *kultrun*, cuyo simbolismo sonoro y visual encierra las claves de la cosmogonía y creencias del mapuche, tiene tantas versiones como practicantes existan<sup>127</sup>. Cada *kultrun* representa una versión del universo mapuche. Don Carlos Huencho dice que “el *kultrun* es como la biblia para los cristianos, porque ahí está el concepto del Gran Espíritu”<sup>128</sup>. Pero es una biblia de una cultura oral, en que existen tantas versiones como individuos la recreen.

---

<sup>122</sup> Bacigalupo 2001: 165, 177, 190, 222, 230, 234.

<sup>123</sup> Latcham 1915: 292; Titiev 1951: 301.

<sup>124</sup> Titiev 1951: 301.

<sup>125</sup> Grebe 1973.

<sup>126</sup> Lienlaf 1998: 61.

<sup>127</sup> Una discusión al respecto se encuentra en Pérez B. 1984 y en Grebe 1973.

<sup>128</sup> Molina 2006: 122.



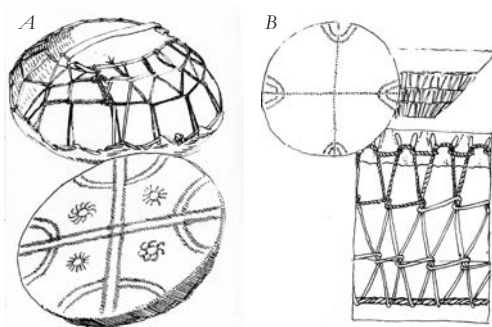


Fig 44  
Kultrun con atadura en red con dos aros: A) asa y aros de cuero, atadura de crin. Dibujo rojo. (MNHN: 432) sin datos, 180 x 450 / B) asa de cuero, aros y atadura de fibra vegetal. Confección muy cuidadosa. Pintura roja. (MRA: 1054) sin datos. 155 x 450

El elemento más significativo del *kultrun* es el *wirinkultrun*<sup>129</sup>, dibujo mágico que tienen pintado sobre su parche. Hay *machi* que prefieren no pintarlos, como *Machi Francisca*, porque esas “palabras en la cara” la distraen de su significado total, como unidad del Gran Espíritu, y al carecer de pintura le permite servir a muchos propósitos. En el caso de *Machi Pamela*, no pintó dibujos en su parche porque *Ngüinechen* lo determinó así<sup>130</sup>. Yo he visto dos *kultrun* sin dibujos en museos<sup>131</sup>,

pero son la excepción: la mayoría de los *kultrun* tienen pinturas sobre el cuero. El diseño puede estar originado en un sueño o en las instrucciones de un maestro y es diferente de una *machi* a otra. Es repasado cuidadosamente antes de una ceremonia importante. Algunas *machi* repintan el *kultrun* con motivos específicos para una ocasión determinada<sup>132</sup>.

El diseño básico está constituido por dos líneas, que pueden ser simples, dobles, triples o cuádruples, que se cruzan por el centro de la membrana y dividen el círculo en cuatro partes. El centro donde se cruzan es el *rañimapu* o centro del mundo, donde está el *nguillatunve* (altar colectivo). Ahí se ubica la *machi* para actuar. Los cuadrantes representan las cuatro partes o esquinas del mundo (*meli-witrán mapu*) y todo el complejo significado que desarrolla su cosmogonía: el aire (norte), agua (oeste), fuego (oriente) y tierra (sur); el sol y la luna en equilibrio, las cuatro estaciones del año, las cuatro fases del día, los elementos calendáricos, la cordillera de Los Andes (N-S) y el recorrido del sol (E-O), los cuatro vientos, los cuatro cuerpos celestes y los cuatro principios de *Ngüinechen*

<sup>129</sup> *Wirin-kultrung*, Grebe 1973.

<sup>130</sup> Bacigalupo 1997: 19; 2001: 163, 264, 265.

<sup>131</sup> MDB: 68 23 1 (fig 29 A) y MNHN: 431 (120 diam. x 135 al.). Schindler (1988) menciona siete *kultrun* sin dibujo en el parche: uno del Staatliches Museum für Volkerkunde de Munich, (N° 26T651280, 290 x 70/90 alto), con un solo objeto interior, que perteneció al *machi* Julian Nahuel de Panguipulli, regalado por los misioneros capuchinos a la princesa Theresa de Baviera, dos del Museum für Völkerkunde de Berlin (VC 587 588 589; VC 1919) ingresados en 1884, otro del mismo museo (VC 12431) ingr. en 1964 de la Col. Speyer con ocho cruces rojas en la madera y tres del Lindmuseum de Stuttgart, ingresados en 1897 por Agustín Krämer. El mismo autor menciona otro del SMV de Munich, (87-508388, 410/430 x 143/165) ingr. en 1956, con pintura (cruz de tres brazos rectos, cuatro círculos de siete rayos curvos hacia la derecha, cuatro flores y dos cruces en cuadrantes opuestos).

<sup>132</sup> Grebe 1973; Joseph 1930a: 783.



(Padre/Madre, Hijo/Hija), las cuatro personas que se salvaron del maremoto inicial (el abuelo, la abuela, el niño y la niña) y las cuatro familias mapuche (williche, pikunche, lafkenche y pewenche)<sup>133</sup>. En los extremos de estas líneas existen semicírculos que representan el arcoiris, o bien líneas rectas que son interpretadas como raíces de árboles y vegetales, ramas de araucaria (*pewen- kushé* = pino antiguo o *pewen chao* = padre de los pinos) o patas de avestruz que representan tanto a *Pillán choike* (Señor del ñandú) como *Namunchoike* (pata del avestruz y constelación de Las tres Marías)<sup>134</sup>.

En cada cuadrante aparecen representaciones de soles (masculinos, un círculo con varias líneas curvas que nacen de él), lunas (círculo) y estrellas (femeninas, líneas cruzadas); los círculos con cuatro volutas (los 4 principios), o cinco volutas (los 4 principios y el cambio)<sup>135</sup> o, menos frecuentemente, caballos (fig 29; 46 B), arcoiris, culebras, *choñ choñ* (lechuza), *chucao* (pájaro) y toros<sup>136</sup>.

Los colores utilizados en el diseño del parche han variado con el tiempo. La mención más antigua hace referencia solamente al rojo, utilizando “la primera sangre de una doncella”<sup>137</sup>. El uso de la primera sangre menstrual por un *machi* hombre tiene un significado doblemente poderoso; es la manipulación de la más peligrosa de las sangres, por parte de quien no debiera tener ningún contacto con ella (el hombre), lo cual representa un poderoso proceso de dominio y superación de los límites normales para esa cultura. En menciones posteriores se utiliza sangre consagrada (de los animales sacrificados para el *guillatun*) o pintura roja. La sangre tiende a salirse, porque tiene poca adherencia y debe repintarse continuamente. Hasta el día de hoy, el rojo es el color más frecuentemente usado por las *machi* para pintar su *kultrun*<sup>138</sup>. En algunos antiguos *kultrun* se percibe el rojo oscuro grueso, que parece ser sangre<sup>139</sup>, mientras otros tienen tinturas que aparentemente son esmalte rojo (fig 29 B). El rojo es considerado masculino y exorcizante, guerrero, valor y heroísmo en batalla, sacrificio; es la sangre de los *mapuche*, el lado negativo de la nación chilena, si bien la sangre succionada por

---

<sup>133</sup> Molina 2006; Hernández 2003: 41; Bacigalupo 2002: 07; Titiev 1968-9: 34; Dowling 1970; [www.museumapuche.cl](http://www.museumapuche.cl).

<sup>134</sup> Augusta 1966; Erize 1960 cit Alvarado 1988: 216; Dowling 1970: 7; Titiev 1968-9: 34, I.N.A. 1981: 69; Pérez B. 1984. En Neuquén el dibujo representa una pata de avestruz y recibe el nombre de *Kölo* (Borrugat 1967: 419).

<sup>135</sup> Bacigalupo 1997: 19.

<sup>136</sup> Dowling 1970: 7; González 1982: 21; Pérez B 1984.

<sup>137</sup> Verniroy 1975: 80.

<sup>138</sup> 30 ejemplares de un total de 35. Es posible que los *kultrun* pintados de negro (MDB:62 59 I), café oscuro MHAUAV:(J) o de verde limón (CLP: A) fueran pintados con sangre hace mucho tiempo, ya que el color de la sangre cambia mucho con el tiempo, y puede corresponder a una serie de colores detectados en *kultrunes* antiguos como rastros de pinturas bastante desvanecidas.

<sup>139</sup> MET: A.

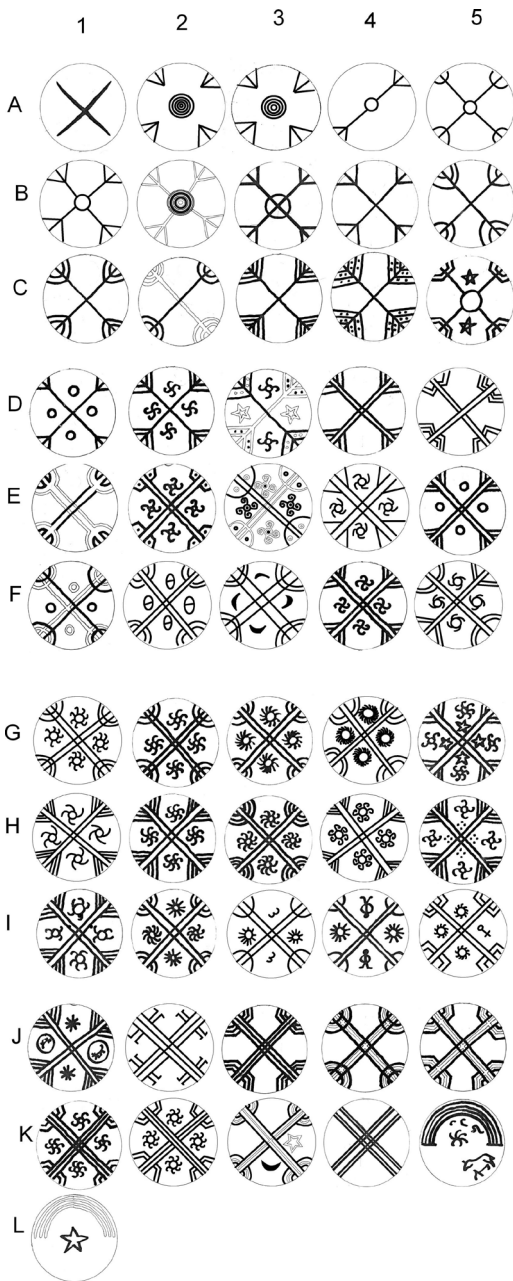


Fig 45

*Dibujo del kultrun:*

A1 rojo (MLS: 2321) / A2 (Perez B 1984:

14) Anecon Grande / A3 (Perez B 1984:

14) Anecon Grande / A4 (Perez B 1984: 14)

Chiquilbunin, Neuquen 1978 / A5 (Perez B 1984: 14)

B1 (Perez B 1984: 14) / B2 rojo, verde, negro (Boschin / Casamiquela 2001:252, Ancon

Grande, Río Negro, 1970. Los colores están desteñidos) / B3 rojo (CLP A) de Marimenuco / B4 rojo (CIIM: 1980 10) de Neuquen / B5 rojo (descrito por machi Quinturrai)

C1 rojo (MRA 1054) / C2 verde-azul (Grebe 1973: 14) / C3 rojo (MHNCO A II 52)

B4 azul (Grebe 1973:14) / C5 rojo (MHNH 11 224)

D1 café (Grebe 1973 14) / D2 rojo (de foto

Martin Thomas) / D3 rojo azul (Grebe 1973

14) / D4 rojo (MHAUAV K) / D5 (Perez B 1984: 12, del MEB.A)

E1 rojo verde Jose Railef / E2 rojo (Grebe 1973 14) / E3 rojo, verde (Machi Eugenia) / E4 rojo (A. Marileo) / E5 rojo (de foto Martin Thomas)

F1 rojo verde (Grebe 1973 14) / F2 (MHAUAV) sn / F3 rojo MHNCO 5009 / F4 rojo (Grebe 1973:24) / F5 rojo (M LOTA C)

G1 (Perez B 1984: 14) / G2 rojo (CUCO A) / G3 rojo (de foto M Thomas) / G4 (Museo del

Hombre, Paris) / G5 rojo Dillahey 1982:353

H1 (Ojeda de foto b/n) / H2 rojo (MHU C) / H3 rojo (Joseph 1930 fig 2) / H4 rojo (MSCH K) / H5 rojo (MNJAR 4 43 7)

I1 rojo (de foto M Thomas) / I2 rojo (MNHN 432) / I3 (Perez B 1984: 12, del MAPA) / I4 rojo (MAPA A) / I5 rojo (foto autor no identificado)

J1 negro (MADB 62 59 I) / J2 (Foto Ojeda, b/n) / J3 rojo Jose Railef / J4 rojo verde (CIIM A) / J5 rojo negro (MNHN 21 605)

K1 rojo (MHNH 11224) / K2 (Perez B 1984: 12, de Vega 1946) / K3 rojo, verde (MSCH V) / K4 azul (Grebe 1973: 14) / K5 rojo (MRA 1000)

L1 rojo, amarillo, azul, verde (descrito por machi Quinturrai)

espíritus malignos tiene una connotación negativa. Algunas *machi* dicen que los *kultrum* rojos son los más tradicionales y se asocian a la sangre *machi*, la capacidad guerrera y el exorcismo. Otros piensan que se asocian con “*machi* de la tierra”, que tienen una connotación ambigua y que los cuatro soles rojos son ambivalentes, es el color del reino de los espíritus malos y del exorcismo. El *kultrum* de *Machi* Jorge está pintado con líneas rojas y cuatro soles rojos, uno en cada cuadrante. *Machi* Jorge dice que el rojo es el color del poder y es bueno para “sacar el mal”<sup>140</sup>.

Raramente hay *kultrum* pintado de otro color, pero sí en combinaciones<sup>141</sup>, como rojo y azul. El azul, el color del cielo, positivo, femenino integrador, curador, asociado a la luna, a la Virgen María, a la fertilidad, protección e integración en la comunidad. Las *machi* positivas usan pañuelos celestes, pintan sus *reve* de celeste y blanco y adornan sus *kultrum* con lunas y estrellas blancas o celestes. El *kultrum* de *machi* Marta está pintado con líneas azules y rojas, con cuatro estrellas azules. Cambió sus símbolos rituales porque había perdido algo de su poder, y soñó que los nuevos dibujos se lo devolverían. El de *machi* Rocío está pintado con rayas rojas y azules, con dos estrellas rojas y dos azules, que representan la estrella de la mañana. El *kultrum* de *machi* Sergio tiene líneas rojas y azules, dos soles rojos y dos estrellas azules; al centro el sol, alrededor las estrellas y los cuatro rincones del mundo. Son los colores de la bandera chilena, (rojo, azul y estrellas), con los mismos significados. El de *machi* Fresia es una copia exacta del de *machi* Sergio, quien la entrenó, y le dijo como pintar su *kultrum*<sup>142</sup>.

Otra combinación utilizada es azul y blanco. El blanco es considerado muy bueno, como espejo que refleja la luz y da fuerza a todo. *Machi* Nora dibujó líneas con estrellas y lunas (que le dan poder) blancas y azules (colores del *Wenu Mapu*, cielo, positivo), que se repiten en el de su discípula<sup>143</sup>. *Machi* Ana pintó dos lunas azules y dos lunas blancas: “la fuerza, *newen* hay mucho de eso en la luna en *kushe wanglen* (estrella vieja). La luna también ayuda para que crezca bien la cosecha, para que haya *pichiche* (guaguas). Allí está la luna, que cuando está creciendo, ya está creciendo la guagua en la guata... ese da, cuando la luna no quiere, cuando *Chau* Dios no quiere no hay *pichiche* tampoco. Por eso la luna tiene fuerza, en eso me ayuda a mí”<sup>144</sup>.

Otras combinaciones son rojo y verde, el color de la naturaleza (espíritus naturales) de las yerbas medicinales y de buena cosecha<sup>145</sup>; verde y azul<sup>146</sup>; rojo y negro, color

---

<sup>140</sup> Bacigalupo; 2001: 222, 264.

<sup>141</sup> Joseph 1930a: 783; Titiev 1968–9: 301; Dowling 1970; Ibarra Brasso 1971: 379. Más detalles en González 1986a; Grebe 1973 y Pérez B 1984: 11.

<sup>142</sup> Bacigalupo; 2001: 36, 241, 151, 190, 212, 222.

<sup>143</sup> Bacigalupo; 2001: 128, 130

<sup>144</sup> Bacigalupo; 2001: 142, 143.

<sup>145</sup> Jose Railef, CIIM: (A) (fig 29E), MSCH: (V).

<sup>146</sup> Grebe 1973: 14 Bacigalupo 1997: 17.

positivo y femenino cuando está asociado con poderes generativos, y negativo cuando está asociado a *wekufe* malignos o a sangre coagulada<sup>147</sup>. Muchos *kultrun* tienen una combinación de colores y elementos en equilibrio: dos lunas azules y dos soles rojos, cuatro lunas rojas (combina el color masculino y la forma femenina), o al inverso, cuatro soles azules (color femenino y forma masculina). La *machi* también puede elegir un balance específico, que cambia cada vez que repinta su *kultrun*.

El cuerpo de *kultrun* es de madera sagrada y representa la tierra<sup>148</sup>. *Machi* Francisca concibe el *kultrun* como un vientre, redondo y femenino<sup>149</sup>. El plato de madera que forma su cuerpo está íntimamente enraizado en su cultura, forjada de bosques y maderas. En el mito de origen, es el plato de madera el que salva a la gente de morir quemados por el sol; no es la cerámica ni el textil. En el maremoto de 1575 “llevaban consigo muchos víveres y platos de madera para preservarse la cabeza del calor, en el caso que el *thegtheg* [*Tenten*] elevado por la aguas subiese hasta el sol, pero cuando se les opone que para este objeto serían más acertados los platos de tierra, que son menos sujetos a quemarse, dan una respuesta que es también entre ellos muy común, esto es, que sus antecesores lo hacían siempre así”<sup>150</sup>. La unión de este plato con la piel y la

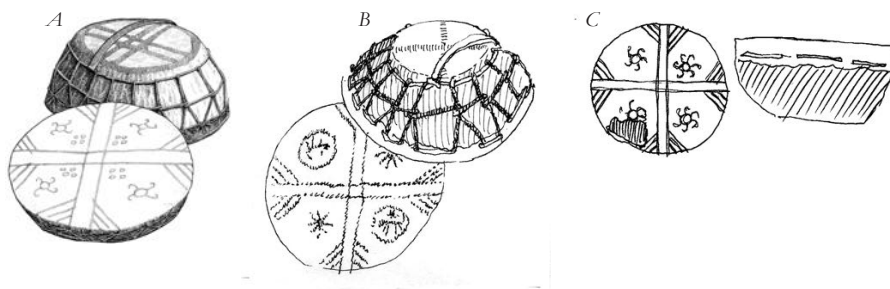


Fig 46

Kultrun con pintura roja en el cuerpo de madera: A) kultrun con atadura (crin) en Y con dos aros (cuero), parche con pintura roja (MMJAR: 4 43 79) / B) kultrun con atadura en Y (crin) y dos aros (cuero), parche con pintura negra (MDB: 62 59 1) Reducción Huerquen, Angol. Sr Jorge Sellan, Juez de Angol, 1962. 210 x 460. / C) kultrun con pintura roja en parche y toda la cara inferior. Confección cuidada, faltan las ataduras, el parche está roto. (HU: C) sin datos 158 x 410

<sup>147</sup> (fig 29 D). “Los lafkenche usan una bandera negra para pedir lluvia y la bandera blanca anda atrás significa paz y tiempo bueno. Si se quiere tiempo bueno, entonces la bandera negra queda atrás y la bandera blanca va a delante” (Armando Marileo al autor, 2007).

<sup>148</sup> www.museomapuche.cl.

<sup>149</sup> Bacigalupo 1997: 18.

<sup>150</sup> Abate Juan Ignacio Molina, cit. San Martín 1999: 152.

fibra tejida de pelos de un animal establece una relación de materiales única, diferente al resto de los instrumentos. En ocasiones, también se pinta de rojo el cuerpo de madera por el exterior, ya sea cubriéndolo todo<sup>151</sup>, o dibujando una cruz<sup>152</sup>.

Los objetos que contiene el *kultrun* en su interior son muy importantes por su significación. Diversos autores mencionan que antiguamente se introducían piedras de poder: *lican* (cuarzo blanco), en número de 3 ó 4,<sup>153</sup> *ilcan* (pórfido negro),<sup>154</sup> *llancas* (piedras verdosas) y, *cawinkura*<sup>155</sup> *llancato* (piedras preciosas)<sup>156</sup> o bien, obsidiana u otra piedra supuestamente arrojada por un volcán.<sup>157</sup> Con el tiempo, las piedras fueron reemplazadas por bolitas de cristal<sup>158</sup>.

Las piedras constituyen elementos mágicos importantes para la *machi*; en un cuento relatado por Carlos Cayupán (Colimán) una pastorcita encontró una piedra blanca (*lican-cura* usada por las *machi* para atraer los poderes benéficos divinos), y sus familiares, al darse cuenta, le ordenaron devolverla al lugar donde la encontró, pero al tiempo la volvió a encontrar en otro lugar. Esto se repitió hasta que una *machi* les dijo que había sido escogida para ser *machi*<sup>159</sup>. En otra historia, un pájaro desconocido trae una piedra en su pico a la joven elegida para *machi*<sup>160</sup>. El *kultrun* es referido en lenguaje ritual como *kawin-kura* (piedras festivas)<sup>161</sup>.

También se guardan otros elementos, como semillas secas<sup>162</sup>, monedas de plata<sup>163</sup> y otros objetos de significado diversos. Molina<sup>164</sup> nos cuenta que hoy el término *likan* incluye el conjunto de elementos de poder, que pueden ser piedrecillas, plata, semillas, plumas y pelos. Algunas *machi* guardan pares de elementos macho (dardos, balas, hojas de canelo, pedazos de carbón y rocas volcánicas) y hembra (semillas, lana, cueros de

---

<sup>151</sup> Fig 46 C.

<sup>152</sup> Fig 46 B; fig 33; fig 29 B.

<sup>153</sup> Guevara 1899a: 300, 301; 1916: 177. *Likan* = piedra solar, pedernal, piedra volcánica que usa la *machi* dentro de su *kultrín* (Todobariloche.com).

<sup>154</sup> Guevara 1927: 384; Moesbach 1976: 177; Moesbach 1976: 253.

<sup>155</sup> Aldunate / Lienlaf 2002: 143.

<sup>156</sup> Bacigalupo 2002: 07.

<sup>157</sup> Cooper 1946: 751.

<sup>158</sup> Mena 1974: 74.

<sup>159</sup> Kuramochi 1992: 67, 68.

<sup>160</sup> Domingo Paineo, de Wiñoco, cit Kuramochi 1992: 96.

<sup>161</sup> Ñanculef 1991.

<sup>162</sup> Titiev 1951: 34.

<sup>163</sup> Henríquez 1973: 73.

<sup>164</sup> Molina 2006: 61.

animal, hojas de laurel, piedras y antiguas moneda, por su asociación a la vida, fertilidad y crecimiento)<sup>165</sup>. González cita un conjunto de objetos encerrados en un *kultrun*: varios *lican*, un cascabel, semillas para espantar el mal, cuatro trocitos de colihue tallados en forma de pezuña de caballo, para que el *wekufe* (ayudante sobrenatural) se desplace ágilmente, y monedas para que haya abundancia<sup>166</sup>. Grebe cita otro ejemplo: cuatro *pulcas* (bolitas de cristal) para que den poder, cuatro monedas de plata para la abundancia, hojas de canelo en contra del mal, semillas medicinales para que no falte remedio, pelos, plumas de animales (caballo, vaca, oveja, chanco, ganso, pato y gallina) para que tenga animales, trigo y maíz para que no falte el pan y tierra café de Argentina para la buena suerte<sup>167</sup>. Bacigalupo<sup>168</sup> describe el *kultrun* de *Machi* Francisca, que contiene semillas, lana, dos balas, dos trozos de mármol, dos monedas y algunas piedrecillas. Cuando golpea el *kultrun* fuerte con la cara hacia arriba, haciendo un sonido “contra” (exorcismo), los elementos masculinos protegen al mapuche y su tierra de enfermedades, de la pobreza y de las fuerzas adversas. En cambio, los objetos “nacen” cuando ella toca el *kultrun* hacia abajo, y este sonido es “junta”, integrador.

Pero, sobre todo, el *kultrun* encierra la voz de la *machi* que le fue introducida en el momento de ser cerrado el cuero, durante el ritual de su construcción. Antes de cerrar el instrumento con el parche, ocurre un momento importante del ritual de confección, ya que el nuevo *machi* habla o grita por la abertura que queda a un costado, introduciendo así su espíritu, su fuerza y su voz en el instrumento para que luego este hable por él. Después se procede a sellar y tensar el parche sobre la abertura. De este modo se inicia una identificación entre *machi* e instrumento que impresionó a varios autores en el pasado. La voz del *machi* era escuchada como proveniente del interior del *kultrun* que estaba alejado, o bien se oía la percusión del instrumento cuando esta ya había cesado.

Dentro de la compleja significación que tiene el *kultrun*, podemos reconocer dos funciones centrales: una que podemos llamar de comunicación y la otra de



Fig 47  
El dibujo básico: la cruz con las extremidades bifurcadas, pintura roja (MHLAUAUAV: K)

<sup>165</sup> Bacigalupo 2002: 07.

<sup>166</sup> González 1986: 20,21.

<sup>167</sup> Grebe 1973: 26.

<sup>168</sup> Bacigalupo 1997: 18, 19.

identificación, ambas al servicio del trance, que es el objetivo del trabajo chamánico por excelencia.

La comunicación se refiere a que el *kultrun* es capaz de generar un puente para que el mundo superior, el *Wenu Mapu*, se comunique con este mundo, de las personas. A través del *kultrun* el *machi* contacta el *fileu*, la cabeza de todos los *machi*<sup>169</sup>. Durante el *guillatun*, *Nenechen* baja a través de los sonidos al lugar de la ceremonia, toda esa energía proveniente desde el *Wenu Mapu* se concentra en el *kultrun*, y es el *kultrun* quien le va hablando al *machi* para entregarle toda la fuerza e información sobre lo que tiene que decir y hacer. El *machi* Juan dice que “el *kultrun* es como un disco virgen (CD) que está grabando y captando todo lo proveniente desde el *Wenu Mapu*, para que después se lo transmita al *machi*”. El *kultrun* almacena y atrae todo un poder espiritual, de vida, visión y energía que el *machi* necesita para comunicarse con el mundo divino<sup>170</sup>. En Maihue, donde no hay *machi*, se conserva el concepto de que los sonidos producidos por el *kultrun* permiten la comunicación directa con *Chau Ngjinechen*, por lo cual ocupa un lugar privilegiado en la ceremonia, ejecutado por una *piuchena*<sup>171</sup>.

Los *machi* a veces aluden a “escuchar redondo”, donde el *kultrun* pasa a ser el corazón del círculo y los participantes, animales, hierbas medicinales y accesorios que “bailan” alrededor del enfermo pasan a ser parte del “sonido”. Este poder de comunicación también permite que el *kultrun* sea concebido como el caballo espiritual del *machi*, que lo lleva galopando rítmicamente a otro mundo a través del “vuelo mágico” para encontrar almas perdidas, adquiriendo así conocimiento espiritual<sup>172</sup>. El *kultrun* es su gran compañero de viaje, el caballo que le permite atravesar los distintos espacios y lugares sagrados en busca de conocimiento ancestral, para traerlo a la tierra y transmitirlo a su cultura<sup>173</sup>. La identificación se refiere a que *machi* y *kultrun* pueden llegar a ser una misma cosa; el *kultrun* expresa al *machi*. Toda la actividad del *machi* está ligada al instrumento, desde su inicio hasta su muerte, siendo el uno la extensión del otro<sup>174</sup>. La identificación entre *machi* y *kultrun* es tal, que pueden incluso actuar de conjunto, que es algo que asombró a Núñez de Pineda, en el s. XVII, quién observó un *machi* que entró en trance y, poseído por un espíritu, rebotó como una pelota en el suelo, mientras su *kultrun* lo imitaba a su lado<sup>175</sup>. Yo he escuchado relatos de *machi* que aseguran que su *kultrun* les habla, les avisa que viene gente, les llama mediante toques mientras esta colgado o reposando en una esquina de la casa.

---

<sup>169</sup> Bacigalupo 2002: 06.

<sup>170</sup> *Machi* Juan Curaqueo a Molina 2006: 135.

<sup>171</sup> Hernández 2003: 27, 28.

<sup>172</sup> Bacigalupo; 2001: 83, 84, 85.

<sup>173</sup> Molina 2006: 127.

<sup>174</sup> [www.museomapuche.cl](http://www.museomapuche.cl)

<sup>175</sup> Citado por Dowling 1970.



El *kultrun* es considerado el corazón, la vida que puede dar o quitar vida a otro. El sonido del *kultrun* es la voz y el *pínke* (corazón y sentimientos) de la *machi*, y se habla del “latido” del *kultrun*. La *machi* puede dar parte de su voz y fuerza al enfermo cuando toca el *kultrun*<sup>176</sup>. El *kultrun* es un alimento espiritual que le da fuerza y vitalidad a la *machi* en su diario vivir. En sus manos, se transforma en un símbolo del universo, y el tañerlo significa de algún modo dominar el tiempo y el espacio. Por eso no puede existir una *machi* sin su *kultrun*, porque “es como su propia vida, porque, así como el sacerdote empieza a leer la Biblia, el *machi* con el *kultrun* comienza a hacer la prédica. Con su sonido del *kultrun* empieza a brotar y despertar su espíritu. Empieza a nacer la palabra para la expresión. Ahí está la vida”<sup>177</sup>. En otras palabras, en manos de la *machi*, el sonido del *kultrun* es un elemento trasmisor de energías poderosas dirigidas con precisión. Pero guarda una indefinición básica que lo hace especialmente dúctil: puede ser exorcizante “contra”, (masculino) o integrante “junta” (femenino) dependiendo del contexto y de cuáles otros símbolos estén presentes<sup>178</sup>.



Fig 48  
Grabado del Atlas de Claudio Gay representando un machitun; se ve a un machi golpeando un kultrun en primer plano, su ayudante tocando la wada atrás, otro machi (¿) con el kultrun en el suelo, soplando al enfermo. (detalle)

Pero además, el sonido del *kultrun* cumple dos funciones esenciales al quehacer del *machi*: lo ayuda a lograr los estados de conciencia rituales y le permite guiar y dar órdenes a sus ayudantes durante las ceremonias.

El *machi*, como todo chamán, es especialista en controlar sus estados de conciencia, y esto en la práctica significa manejar una serie de técnicas cuyo eje lo constituye el sonido del *kultrun*<sup>179</sup>. Si bien en la obtención del trance influye el apoyo de sus ayudantes y de toda la comunidad, de los símbolos de poder e incluso, excepcionalmente, de plantas visionarias, el *kultrun* es el eje central de esta práctica, y de

<sup>176</sup> Bacigalupo; 2001: 85.

<sup>177</sup> Don Carlos Huencho a Molina 2006: 129.

<sup>178</sup> Bacigalupo 1997: 29.

<sup>179</sup> Excepcionalmente, como durante el *guillatun* de Colihuinca (Lautaro) que relata Molina (2006), el *machi* prefiere la *wada* para entrar en trance. También la usan algunos *machi* para el *ulutun* (curación de mal espiritual menor), pero entonces no entran en trance (Bacigalupo 2001: 68, 87, 88, 89).



eso depende su habilidad como *machi*. La herramienta básica del *kultrum* es el tamboreo rítmico que alimenta el viaje sin parar. Cuando el *kultrum* se toca cerca del oído, su rica sonoridad satura la percepción y facilita el trance. Durante un *guillatun* colectivo, el *machi*, una vez próximo al trance, cambia su forma de danzar y de tocar su *kultrum*, lo tañe más lento o más agitado, arrastrando consigo a todos los instrumentos que lo siguen. Luego, cuando ya se encuentra en estado de trance, se callan los ayudantes y los únicos sonidos que quedan son el *kultrum*, las *kaskavillas* y el canto del *machi*, “que es la expresión de su espíritu que ha sido musicalizada de manera melódica y poética en un lenguaje ritual que solo algunos pueden entender”. En la región de Panguipulli existen los términos *kultrum* o *kultrulen* que significa remontar (el pájaro), elevarse (el sol), estar suspendido en el aire<sup>180</sup>, los cuales evidentemente están relacionados con el vuelo místico del *machi*. Durante el trance, son utilizados nombres sagrados para designar el instrumento: *maukave* (igual que el nombre antiguo del percutor) o bien *kawit-kurra* (lit. “fiesta de piedras”), haciendo alusión al entrechocar de las piedras en el interior del instrumento<sup>181</sup>.

Una explicación del efecto físico que el ritmo del tambor tiene sobre la mente para provocar el trance se ha encontrado al comparar los ritmos musicales y la actividad eléctrica del cerebro. En el ritmo *ringtun*, en 6/8 lento, preponderan las frecuencias de tipo Theta (4 - 7 Hz.), que se registran durante la meditación profunda y el trance chamánico, cuando la persona se está quedando dormida o bien cuando está a punto de despertarse. El continuo masaje sónico del cerebro a bajas frecuencias puede producir tanto analgesia como euforia, sensaciones de color, movimiento y alucinaciones<sup>182</sup>.

El sonido del *kultrum* es la guía del ritual. Durante el *guillatun*, el toque de llamada del *kultrum* da comienzo al ritual y va marcando todos los ritmos, tiempos, espacios y etapas de la ceremonia. Todas las demás sonoridades, como la de las *piñilkas*, las *trutrukas*, los gritos y los choques de *palin* son producidas por ayudantes que el *machi* invita especialmente para la ceremonia, van siguiendo y se van sumando al sonido del *kultrum*<sup>183</sup>. Existen tañidos especiales que la gente conoce, que indican acciones precisas:

---

<sup>180</sup> Augusta 1966: 91.

<sup>181</sup> Molina 2006: 136 [www.museomapuuche.cl](http://www.museomapuuche.cl).

<sup>182</sup> Estudio preliminar de Molina y José Miguel Tagle. Las otras ondas son: Beta (frecuencia electromagnética o vibraciones por segundo entre 13 y 30 Hz.), se registran cuando el individuo se encuentra despierto en estado de vigilia; las ondas Alfa (8 - 12 Hz.) que se registran en estados de relajación con los ojos cerrados; y las ondas Delta (1 - 3 Hz.) que se registran en el sueño profundo sin experiencias oníricas. El oído procesa ondas provenientes desde el exterior en forma de vibración y las traduce a impulsos eléctricos (impulsos nerviosos).

<sup>183</sup> Cf. Molina 2006: 122, 124

todo el mundo debe callarse, o deben gritar. Un aspecto que estructura toda la música del *kultrun* – y por lo tanto toda la música ritual – es el aflojamiento del parche durante el incesante tañido, lo que obliga a parar para que las ayudantes lo calienten al fuego y vuelva a templarse. Este ciclo – tañido durante un largo rato, silencio de unos minutos – marca los rituales, de modo que en los silencios todos los instrumentos callan, y los sonidos de la naturaleza y del ambiente se hacen presentes. Además, al irse aflojando el parche, va dando sonidos cada vez mas graves, cambio que durante una ceremonia es claramente audible, y el cual, de alguna manera, sirve de eje tonal a la ceremonia. En general una oración cantada por un *machi* dura entre 12 a 40 minutos, durante los cuales el *kultrun* baja ostensiblemente de tono, apagándose al mismo tiempo su timbre. Esto coincide con la estética melódica mapuche (en general andina), en que las frases melódicas comienzan arriba y van bajando, de un modo escalonado, hasta terminar en una nota baja (excepto al final, que generalmente sube bruscamente, y que el *kultrun* imita con golpes bruscos y fuertes). En algunos casos, al iniciar el canto, recién templado el *kultrun* sube alrededor de medio tono en los primeros golpes, como consecuencia de los ajustes de tensión que se producen al enfriarse el instrumento y debido a los golpes.

La enseñanza del *kultrun* se produce esencialmente de maestro a discípulo, pero la parte medular del conocimiento sagrado del toque se revela en forma personal al *machi*. Durante la ceremonia de iniciación, el *machi* le ruega a Dios que le enseñe el arte de tocar el instrumento<sup>184</sup>. Muchos *machi* aprendieron a tocar el *kultrun* directamente de los espíritus, a través de sueños y visiones. En los *perimontun* pueden enseñarle: “soñé con caballo, canelo, mi *rewe* con carita. Le dan a tocar a uno *kultrun* en el sueño, le dan a uno caballo para montar. Allí a uno le enseñan todo así como profesor. Me enseñaron a tocar *kultrun* y orar en sueño”<sup>185</sup>.

Debido a esta carga simbólica, el *kultrun* ha pasado a ser símbolo de lo mapuche.

En la zona williche y argentina, donde ya no existe *machi*, el rol de tocar *kultrun* se ha designado a una mujer. En la tribu Linares de Neuquen Ignacia Antileo es la *kultruquera*, y en la tribu Paineofilu lo es Marcelina Huenoquoir. Borrugat cuenta que no pudo ver el *kultrun*, pues le dijeron que “sólo debe sacarse para el *nillatún*, no puede verse en otro momento, porque trae mala suerte”<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Moesbach 1976:336.

<sup>185</sup> Machi Rocío cit. Bacigalupo 2001: 23, 153; 2002: 06

<sup>186</sup> Borrugat 1967: 413, 418.

## DISCUSION

El *kultrun*, con su cuerpo de madera en forma de plato, con atadura en red, con dibujos chamánicos en su membrana, aparece como un objeto muy establecido estilísticamente. Su gran excelencia artesanal, sobre todo en el complejo sistema de atadura, indica una tradición largamente establecida. La homogeneización de todas estas características a través del territorio mapuche es poco frecuente y también habla a favor de su antigüedad. Por el contrario, las variaciones en la forma y en el sistema de atadura tienden a aparecer en ejemplares hechos con menor cuidado, por lo general en instrumento para ocasiones no-rituales, como ocurre también con el *kakekultrun* y el *kuivitun*. El *chemchulkave*, con forma de fuente alargada, debe su aspecto a la necesidad de aprovechar troncos de escaso diámetro en la confección del instrumento<sup>187</sup>. El *wutrakultrun* (“*kultrun* de pie”) sería el resultado de una interacción entre artesanos mapuches y pascuenses que trabajan en la zona de Villarrica<sup>188</sup>. Son muy escasos y no poseen mayor importancia en la cultura mapuche, al igual que las variedades de cerámica y de fierro galvanizado que veremos luego.

El *kultrun* es un instrumento muy particular dentro de las tradiciones andinas o americanas. No conozco timbales en forma de plato en otros lugares de América. Dowling<sup>189</sup> postula el origen del *kultrun* en la zona del lago Baykal (Asia nororiental). Según él, existen semejanzas con los membranófonos utilizados por los chamanes de esa región. No he hallado esta similitud: el instrumento usado allí no es un timbal sino una caja abierta (de una membrana), emparentada con las de extremo oriente y de los esquimales, con un tañido, sonoridad y funciones diferentes<sup>190</sup>. Los timbales de cerámica Nazca (sur de Perú, 300 - 800 d.C.) difieren en forma, material, diseño gráfico y uso. Los timbales de madera que aparecen en San Pedro prehispánico (Tulor, Atacama), y que continuaron en uso en el chaco histórico, tienen una forma totalmente diferente al *kultrun*: son tubulares, con pie y en forma de copa. Todos ellos poseen amarra circular simple<sup>191</sup>, un sistema imposible de adaptar al *kultrun*. De las tradiciones etnográficas que conservan timbales tanto en Sudamérica como en Norteamérica, la mayoría de ellos son de cerámica, muchas veces remplazados por recipientes metálicos.

La costumbre de colocar cuerdas metálicas al interior del cuerpo del instrumento para aumentar su resonancia y timbre, que aparece solo entre los williche, la encontramos

---

<sup>187</sup> Ruperto Vargas al autor

<sup>188</sup> Ruperto Vargas al autor.

<sup>189</sup> Dowling 1970: 8.

<sup>190</sup> Ver Wilson 1898; 561.

<sup>191</sup> Consiste en un cordel que ata el cuero por encima, cerca de su borde. Solo es posible en formas cilíndricas o de cuello semicilíndrico.

también en los tambores y el bombo de los Bailes Chinos (bailes religiosos campesinos de Chile Central) con idéntica forma y función. Sin duda, es una costumbre moderna (el alambre no es frecuente en el campo hasta el siglo XX).

La atadura en “Y” tampoco es conocida en el resto de América, ni la atadura en red con dos aros, salvo en tambores tubulares del área septentrional andina, sin contacto con el *kultrun*. Los otros sistemas de atadura (atadura en “V” con dos aros y con un aro, atadura de aro simple), que son comunes en el resto del continente<sup>192</sup> aparecen con poca frecuencia y en ejemplares más toscos. El parche clavado con espinas, que aparece solo en un *kultrun* del Museo de La Serena (fig 33) parece ser de origen local en el Norte Chico: las especies que tienen espinas aptas para usar de clavo, especialmente las de algarrobo y cactus, no crecen al sur de Chile Central<sup>193</sup>. Volveremos a encontrar el parche clavado en algunos *kakekultrun*. Este *kultrun* parece ser fruto de una adaptación local; posee el dibujo más básico de todo el universo de *kultrun* estudiado, lo cual da la idea de algo periférico; quizás nos encontramos ante un vestigio de una colonia mapuche desplazada al norte que adapta su tambor chamánico a los materiales (y tal vez a las técnicas) locales<sup>194</sup>.

Tampoco el dibujo del parche tiene antecedentes en áreas adyacentes. Los tambores tubulares pintados del Perú prehispánico tienen un aspecto muy diferente al del *kultrun*<sup>195</sup>. El significado del *kultrun*, muy asociado a su dibujo, es desconocido en otros membranófonos de la región. Los antecedentes del diseño se pueden encontrar en las múltiples representaciones de “las cuatro esquinas del mundo” que encontramos en todo el continente. Incluso, podemos hallar el mismo motivo de la cruz terminada en “patas de avestruz” en un plato encontrado en la ciudad arqueológica de La Paya, Noroeste Argentino, publicado por Ambrosetti<sup>196</sup>. En una caverna cercana a Angol se encuentran grabados rupestres entre los cuales se ha visto uno que se relaciona con el diseño básico de este instrumento<sup>197</sup>.

---

<sup>192</sup> En tambores tubulares.

<sup>193</sup> En Argentina este límite es un poco más austral. Datos proporcionados al autor por el Sr. Rodolfo Gajardo.

<sup>194</sup> No se conocen tambores diaguita, ni descripciones de los mismos, pero sin duda los hubo, a deducir por la región organológica que ocuparon y por necesidad de su “complejo instrumental”.

<sup>195</sup> Son muy escasos; conozco solo dos “cajas” (tambor tubular de alto mas corto que el diámetro) con un asa para colgar, con pintura prehispánicas; uno de la Costa Sur de Perú (Lapinder 1969 fig 31), otra de Huaura, cerca de Lima, fechada el S. IV d.C. (J Borja 1950-51; Marti 1970:164

<sup>196</sup> Ambrosetti 1907: 298.

<sup>197</sup> Dowling 1971: 98.

El rasgo más notable del *kultrun* es su función chamánica, que es única en América. El instrumento chamánico más habitual en Sudamérica es la *maraka*. Los chamanes ebera –chamí de Colombia ocupaban, hasta antes de 1930, un tambor tubular de uso exclusivamente chamánico<sup>198</sup>, en lo que parece ser una tradición muy local, sin nexo con la mapuche. El uso ritual del tambor se encuentra muy expandido en África, y fue importado a América por los esclavos, pero tanto en su distribución como su uso y función no tiene semejanza con la tradición del *kultrun*. Los significados y funciones del *kultrun* y de sus partes (especialmente el dibujo y los objetos interiores) son desconocidos en África. En cambio el uso de objetos eminentemente mágicos dentro del *kultrun* podemos relacionarlo con algunos tambores del área andina<sup>199</sup>.

El tañer con un percutor es el método común a todos los membranófonos precolombinos de Andinoamérica. Este sistema, ampliamente documentado para Los Andes centrales prehispánicos, se halla también presente en todas las tradiciones etnográficas de raíz precolombina de Los Andes. En cambio, el uso de dos palos percutores es una influencia hispánica introducida con las cajas y tambores militares. Graham, en 1822, describe un *kultrun* en Chile central: “lo colocan en tierra y los dedos lo tocan cadenciosamente mientras las muñecas se apoyan en el borde”. El uso de la mano no fue conocido en Los Andes<sup>200</sup>, pero constituye el sistema habitual en África, desde donde pudo haber sido introducido con los esclavos a Chile central<sup>201</sup>.

Con respecto a su papel de guía del conjunto, sabemos que en la antigüedad, el *kultrun* guiaba la danza festiva, en redonda, alrededor de una bandera, tal como la dibujó el Abate Molina y la relata Pineda. Esta función es compartida por el *kakekultrun* y corresponde a una función habitual en los tambores andinos.

Otro rasgo que tiene antecedentes prehispánicos es el hecho de que el *kultrun* puede ser tocado por mujeres. En todos Los Andes el tambor es el único instrumento que era tocado por mujeres; los demás estaban reservados a los hombres. El papel del tambor era ritual y también servía para espantar peligros de los sembradíos (animales, el granizo, nubes de lluvia no deseadas, etc.).

---

<sup>198</sup> Londoño 2000:32.

<sup>199</sup> No son muy frecuentes: en Cajamarca (Perú) hacia 1551 le ponían ajos y ajíes dentro “para las fuerzas del tambor” (Jiménez Borja 1951: 5). En Bolivia en raras ocasiones encierran granos, semillas de ají, picaflores muertos, etc. que golpean (Fortun 1961: 32, 33), o bien piedrecitas o bolitas (Díaz Gainza 1977: 168).

<sup>200</sup> En Mesoamérica prehispánica se conoció el tambor vertical de un parche tocado con la mano. Ver Martí 1961.

<sup>201</sup> Graham 1956: 128, 129; Plath 1955: 107. Munizaga (1965: Lam.IV) publicó una foto de un individuo que ejecuta el *ñolkín* o *trutruka* con una mano mientras golpea el *kultrun* con dos palitos con ambas manos, en la ciudad, como show callejero para pedir dinero. Armando Marileo tocó de la misma manera, con un palito y *kaskavilla*, para demostrar el uso de esos instrumentos.

Resumiendo los antecedentes presentados respecto de la forma de su cuerpo, su sistema de atadura, su función chamánica y el significado de sus dibujos, el *kultrum* aparece como una tipología sin nexo conocido con instrumentos de áreas vecinas, ni de culturas europeas, africanas u otras con la que ha tenido contacto a través de los siglos. Aquello que sí guarda relación con otras tradiciones conocidas son los objetos que encierra en su interior, representados en algunos tambores andinos, el sistema de tañido con un percutor y el hecho de ser el único instrumento tocado por la mujer, característica que comparte con el resto de Los Andes prehispánicos. Estos antecedentes me llevan a pensar que el *kultrum* es de origen local, quizás basado o influenciado por el *kakekultrum*, un tambor tubular arcaico. En tiempos históricos, su uso habría repercutido esporádicamente a los tehuelches, tal como se desprende de lo observado por Ramón Lista hacia 1900<sup>202</sup>.

La antigüedad del *kultrum* es imposible de precisar, ya que no existen ejemplares arqueológicos ni de gran data, debido a que los instrumentos eran destruidos o enterrados al morir su dueño, siendo inevitable su desaparición. Tampoco poseemos descripciones antiguas<sup>203</sup>. Por otra parte, la evidencia de su gran estabilidad organológica, unida a la importancia central que posee dentro de la cultura mapuche, permite postular que su origen es muy antiguo. Es perfectamente posible que existiera en tiempos precolombinos: los materiales necesarios para su confección estaban disponibles en la madera de las distintas especies utilizadas, el cuero del guanaco o del perro, y las ataduras de cuerdas hechas de pelo humano, animal o de fibra vegetal<sup>204</sup>.

#### A1-2) KAKEKULTRUN (TAMBOR)

El “kakekultrum” es un tambor tubular cilíndrico con dos membranas (SH 211.212.11).

La nomenclatura antigua es confusa, tal como fue señalado en la introducción a los membranófonos. Al parecer, en un comienzo compartió nombre con el *kultrum*,

---

<sup>202</sup> “Existe también el tambor conocido, antiguamente confeccionado de una especie de pequeña vasija de madera de haya o de cualquier otra clase, que ha sido cubierta con un trozo de piel fresca de guanaco o de conejo, la que, al secarse, se contrae fuertemente, quedando totalmente tensa... el tambor se toca para el baile, que les gusta mucho a los indígenas. Está presente en todos los acontecimientos alegres de la vida y es batido con dos palitos livianos y rígidos” (cit. Lehmann Nitsche 1908: 924, 925).

<sup>203</sup> El grabado de Frezier, de 1716, poco ayuda: el dibujo del kultrún es tan inexacto que no es posible sacar ninguna conclusión valedera de él (ver fig 10). El de Molina, 1782, es apenas un poco más exacto, pero no entrega ningún detalle (ver fig. 11)

<sup>204</sup> Mena 1974: 36.



Fig 49  
(MSCH M) “kakekultrun” con  
amarra de cuero en V sin aro,  
(255 diámetro x 270 alto)

situación que se conservó hasta fines del s. XIX<sup>205</sup>. A mediados del s. XVIII apareció la distinción entre *ralkultrun* y *kultrun*. El término *cultrunca* también continúa en uso entre los williches<sup>206</sup>. Recién a fines del s. XIX encontramos escrito un término específico y propio del tambor tubular: *caquecultrún*<sup>207</sup>, y sus variantes *kakecultrún*<sup>208</sup>, *caquel-cultrún*<sup>209</sup>, *kakecultrún*<sup>210</sup>, *caquelcultrún*<sup>211</sup> y *caquemamel*<sup>212</sup>, cuya raíz se ubica en la voz *caquemamill*, “tronco del árbol”<sup>213</sup>. Posteriormente, aparecieron los nombres *makawa*<sup>214</sup>, *macahue*<sup>215</sup> y *demchulcahue*.<sup>216</sup>

El instrumento está hecho en base a un tronco ahuecado de Lingue, Canelo o Laurel (en ese orden de preferencia). Se comienza por cortar el *kuspe* (tronco seco), de de unos 29 a 50 cm. de alto por unos 20 a 40 cm. de diámetro. Se ahueca con el *maichive*, con ayuda de fuego en ocasiones, hasta que las paredes alcancen un espesor de aproximadamente 1 cm. Luego, en algunos ejemplares se hace uno o un par de orificios de de 5 a 8 cm. de diámetro ubicados en lados opuestos en el cilindro para que “salga el sonido, igual que una guitarra”. Posteriormente se realizan las terminaciones con el cuchillo. Los williche del Maihue colocan en el interior dos cuerdas de cuero de oveja finas pero firmes, o cuerdas metálicas de guitarra, dispuestas



A



B

Fig 50  
“Kakekultrun” con atadura en  
V sin aro: A) MVI: RCAVI  
RS116 atadura de cuero, cuero  
sup rajado. 301x365. Inv:  
demchulcahue actual  
B) MVI:RCAVI RS 117  
atadura de cuero, 285x260 Inv.  
Actual.

<sup>205</sup> Lenz 1895-7: 389 describe el *kultrun* como “el tambor ordinario, hecho de un tronco hueco con un cuero a cada lado”.

<sup>206</sup> González 1982: 10; Merino 1974: 68.

<sup>207</sup> Guevara 1899b: 501.

<sup>208</sup> Feliú 1970.

<sup>209</sup> Plath 1955: 107; Moeschbach 1976: 253.

<sup>210</sup> Coluccio 1950: 200.

<sup>211</sup> Erice 1960: 72.

<sup>212</sup> Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

<sup>213</sup> Valdivia [1581-1606] 1887. *Mamill, mamell, mamill* = madera, palo, árbol (Todobariloche.com).

<sup>214</sup> González 1986a: 24.

<sup>215</sup> Quinturrai al autor.

<sup>216</sup> Registrado en el inv. de MHAUAV y de MVI RCAVI RS 116.

en forma de cruz. Esto se llama entorchado y sirve “para mejorar la resolución del sonido y hacerlo más ‘campaneador’”, ya que “al tocarlo, la cuerda queda ‘campaneando’ adentro”<sup>217</sup>.

Las membranas son ambas de cuero de chivo, oveja, vaca, caballo o cabra<sup>218</sup>. Se cortan de un diámetro mayor al del tronco, se colocan en ambas caras del tambor, y se fijan mediante una atadura en “V” de cuero que pasa por ojales en los bordes de ambos parches, tensándolos con una amarra en “V” sin aros<sup>219</sup>. En ocasiones se añaden dos aros de cuero (fig 55).

Finalmente, con dos ramas de luma o arrayán<sup>220</sup> se hacen las dos baquetas para percudir.

He encontrado dos “kakekultrun” con parches clavados, con un sistema idéntico al descrito para el “kultrun”; con un aro de cuero para cada membrana y espinas que atraviesan el aro y la membrana (fig 52). Uno de los instrumentos sufrió posteriormente una transformación, en la que se sacaron las espinas y se le añadió una atadura en “V” utilizando los dos aros.(fig 55). También encontré un ejemplar con atadura en red y dos aros, igual a la del *kultrun*.(fig 56). Joseph la describe como el sistema usual hacia 1930 en la región de Concepción<sup>221</sup>.

Algunos instrumentos poseen un asa lateral para sostenerlo, otros tienen una larga correa de cuero de vacuno que permite colgarlo al cuello, quedando el cuerpo del instrumento horizontal a la altura de la cintura o el pecho

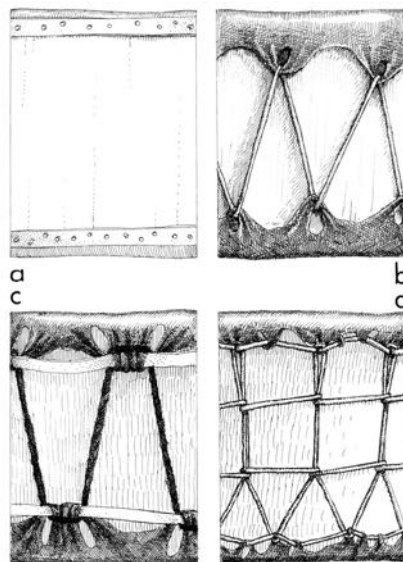


Fig 51

A) parche clavado MNHN 36

B) atadura en V MFLAV 117

C) atadura en V con dos aros MRLS 2322

D) atadura en red con dos aros MNHN 433 (307)

<sup>217</sup> Hernández 2003: 41, 47.

<sup>218</sup> Joseph 1930 a: 78; González G. 1986a; Molina 2006: 65; Hernández 2003: 41.

<sup>219</sup> Hernández 2003: 42; CJM:3 (3 ejs. 30 diam x 46, 31 y 48 alto), fig 50 A y B; fig 56

<sup>220</sup> Hernández 2003: 42.

<sup>221</sup> Joseph 1930 a: 78.



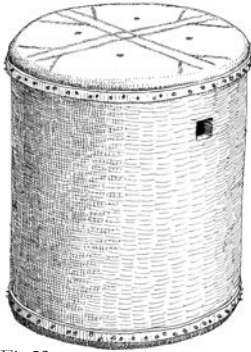


Fig 52  
 “Kakekultrum” con parche clavado y  
 pintura roja en la membrana y cuerpo  
 (MNHN 36)

del ejecutante, lo cual deja las dos manos libres para tañer con las baquetas. Normalmente se percute uno de los parches solamente, con un palillo semejante al del *kultrum*. En ocasiones se sostiene con una mano el percutor y con la otra la *wada*. Excepcionalmente, se utilizan dos percutores para percudir en ambos parches.<sup>222</sup>

Los williche del Lago Maihue usan un tambor durante su *guillatun*, el que está a cargo de una sola persona durante todo el desarrollo de la ceremonia, a diferencia de las *kornetas*, que pueden ser interpretadas voluntariamente por cualquier *Lepunero*. El tamborero encabeza el *purutun* (baile) acompañado de otra persona, y detrás le siguen las *piuchena* que representan a la *machi*, los principales y el resto de los participantes. Un primer ritmo invita a los asistentes a comenzar el *purutun* en círculo alrededor del altar y los *koliu*, y luego, otro ritmo indica el cambio en el baile y en la melodía, para volver al primer ritmo, dando fin al baile. Es acompañado libremente por dos *trutrukas* ubicadas a cada extremo de los *koliu*, además de las *kornetas* y del *trompe*, y de gritos ocasionales<sup>223</sup>.

Es muy posible que este el tipo de membranófono fuera utilizado por los mapuches en sus enfrentamientos con los españoles durante los primeros siglos de la conquista. Así se explicarían los términos “tambor”, “atambor”, “tambul”, “tamborino” y “caja” utilizados por los cronistas al referirse a ellos, nombres que eran aplicados al tambor español, de proporciones y apariencia semejantes. Esto explica también la falta de descripciones al respecto, ya que estas van casi siempre dedicadas a objetos exóticos, que se alejan de lo habitual para un español de la época.

Los williche de Lago Maihue usan el tambor en el *gillatun* desde que se tiene memoria<sup>224</sup>.



Fig 53  
 MSCH N dos palos de “kakekultrum” de koliu,  
 lana tejida y embarrilada. 20 x 23 y 18 x 29

<sup>222</sup> González 1986a: 24; Hilguer 1966: 25.

<sup>223</sup> Hernández 2003: 42, 43.

<sup>224</sup> El tambor se usa hace más de 50 años. Don José Panguilef cuenta que cuando el entró a participar al *Lepun* hace ya más de cuarenta años, el tambor de Rupumeica (Lago Maihue) ya era viejo, y Don Guillermo Santibáñez dice que conoce este tambor “desde que tuvo conocimiento [...] y ya era bastante viejo, tenía hasta parches [...] eso hace unos cincuenta años” (Hernández 2003: 29, 42).

Algunos ejemplares antiguos poseen diseños semejantes a los del *kultrun* en ambos cueros, tienen toda la superficie del cuerpo pintado de color rojo y poseen elementos en su interior a imitación del *kultrun*, todo lo cual hace pensar que fueron usados por *machis* en vez del *kultrun* para las ceremonias. (fig 52).

Es posible que el tambor también se usara en bailes ceremoniales, donde se ponía en medio de la rueda, sirviendo de guía para los cambios del canto y el baile. En este caso compartiría funciones con el *kultrun*. Además, fue utilizado por los *nelpín* o adivinos en sus prácticas mágicas. Hilguer

relata el uso de tambores adornados con plumas, hojas de canelo y flores de copihue durante la celebración de la construcción de una *ruka*.

Los ejecutantes con máscaras confeccionadas con viejos ponchos, tocaban *piwikas* de hueso con una mano y el tambor con la otra. También eran usados para espantar ratones y otros animales de los sembrados<sup>225</sup>. También es posible que sea este el tipo de tambor usado durante las reuniones importantes, para publicar las resoluciones, como lo relata Frezier en 1717<sup>226</sup>



Fig 54  
A) Carlos Queumpil tocando “kakelkultrun” con membrana de cuero de caballo y percutor de mimbre (240 diam. x 220 alto) y “nada” (foto E. González 1982 73) / B) Galvarino Queumpil tocando “kakekultrun” con membrana de cuero vacuno (300 diam. x 240 alto)

A diferencia del “kultrun”, el “kakekultrun” está emparentado con muchos tambores precolombinos del área centro sur y meridional andina. Comparte con ellos la forma tubular, la fabricación a partir de un tronco excavado, la doble membrana y la atadura en “V” simple, sin aros. Probablemente lo usaban sus vecinos Aconcagua, a juzgar por la descripción de Bibar<sup>227</sup> y es muy posible que fuera usado por los Diaguitas y

<sup>225</sup> González 1986a: 24, 25 Lenz Lenz 1895-7: 389; Hilguer 1966: 25.

<sup>226</sup> *les formalites de leurs assemblées, celui qui par quelqu' autre titre doit haranguer les autres, prend la parole pour exposer ce dont il s'agit, e dit son sentiment avec beaucoup de force: car on dit qu'ils font naturellement elloquent, apres quoi la pluralité des voix fait la déliberation, on la publie au son du tambour* (Frezier [1712-4] 1717: 57).

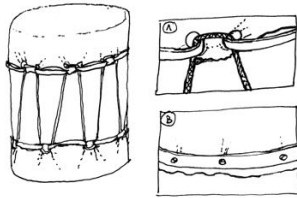


Fig 55

“Kakekultrun” (MLS:2 322) La membrana estaba clavada a través de un correón primitivamente.

Actualmente el mismo correón pasa a través de ojettillos y es tensado por un cordel de crines. Pintura roja en los parches y en el cuerpo, con objetos dentro. 290 diam. medio x 320 alto. Inv. “un tambor araucano (cultrun) Guillermo Renking 1950”

señales durante la batalla<sup>228</sup>. Para los Quechuas de Perú, el tambor tuvo la mayor importancia<sup>229</sup>.

## A2) OTROS MEMBRANÓFONOS

Los membranófonos de materiales distintos a la madera son excepcionales, poco frecuentes y ajenos a la tradición mapuche. Algunos autores mencionan un *kultrun* en el que el cuerpo del instrumento está constituido por una calabaza

los Huarpes también. Los tambores presentan una variedad de sistemas de atadura; en “V”, circular y clavada. Tal como comentara respecto del “kultrun”, la aparición de un par de “kakekultrun” pintados con las membranas clavadas en La Serena sugiere la adaptación local de una colonia mapuche desplazada al norte.

La utilización de tambores en la guerra (tocados por hombres) y para espantar animales de las siembras (tocados por mujeres) era común en el área centro sur andina en tiempos de los Incas (Moos 2000: 313). Los Inca usaban tambores hechos con pieles de los jefes vencidos, los cuales al sonar representaban un arma psicológica de tremendo poder. Se daba gran importancia al arte de “hablar con el tambor” para transmitir

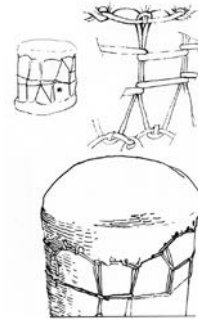


Fig 56

Kakekultrun con atadura en red MNHN:433 (370), posee un orificio lateral. Etiqueta 307, Inv. “tampul, tambor araucano”. (340 diam. medio x 400 alto) Publicado en Pérez de Arce 1982 N 101

<sup>227</sup> Bibar (1558:134) describe en el s. XVI un tambor utilizado en el valle del Mapocho: “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. Lléganlo tan a son que suben y caen con las voces a son del atambor. Para estas fiestas sacan todas las mejores y más ricas ropas que tienen y cosas preciadas entre ellos y embájense los rostros cada uno la color que quiere, y le parece, porque tienen muchos colores”. Hace también alusión indirecta a su tamaño al relatar cuando Michimalongo, siendo preso, ofrece de rescate “un atambor que le sacaría lleno [de oro], que al parecer cabrían en él más de ciento veinte mil pesos” (Bibar 1966: 134, 45). La anécdota del rescate es relatada también por Góngora (1960: 84), sin mencionar tamaño o cantidad de la suma a pagar. A modo de referencia, se puede comparar con el dato que proporciona Lobera (1960: 235) acerca de las pepitas de oro, de 14 y 11 libras cada una (5,5 y 5 Kg. aprox.) las cuales son tasadas en doscientos mil pesos de oro el par.

<sup>228</sup> Gruszczyńska-Ziółkowska 2004: 255

<sup>229</sup> Ver Stevenson [1968] 1976, J. Borja 1950/51.

de gran tamaño<sup>230</sup>. Se trata probablemente de una clase de *wada* (*cucurbita siceraria*) de la cual habla Molina en 1782 diciendo que es tanta su capacidad que “contiene más o menos media corba de licor”<sup>231</sup>. Fue utilizada en el sector oriental, con el sistema de amarras de aro simple. El INM<sup>232</sup> publicó un instrumento de Auca Pan (Neuquen, 1978) que parece tener un cuerpo de calabaza, tiene una construcción muy básica (amarra de un aro inferior) y forma más redondeada que el *ruli* de madera.

En Argentina, hasta hace poco se utilizaban recipientes de fierro galvanizado para hacer *kultrun*, evitándose así el laborioso trabajo del tallado en madera<sup>233</sup>. Conozco un *kultrun* hecho en base a una fuente de metal cubierta enteramente de cuero, con atadura de aro simple y sin dibujos (fig 57).

A principios del s. XIX, Stevenson hace referencia a un timbal fabricado con una vasija de cerámica utilizada para cocinar<sup>234</sup>. El capitán inglés Georges Chaworth Musters asistió al ritual de la primera menstruación de una niña, en el que tocan “un tambor, hecho de una vasija cubierta con un trozo de piel”<sup>235</sup>.

Los membranófonos de materiales diferentes a la madera no tuvieron mayor



Fig 57

MCHAP 2 570 “kultrun” de metal (fuente de fierro galvanizado). Atadura de cordel vegetal en “V” con un aro de boqui. El cuero cubre parcialmente el plato y posee un segundo cuero que cubre la parte posterior del plato (no se ve el metal), el cual está cosido (con fibra vegetal) a la membrana para asegurar su posición. Para el asa se utilizó un cinturón de cuero. Sin dibujo, con objetos dentro. 370/360 diam. × 100 alto. Inv. H. Mora, zona Lago Budi.

<sup>230</sup> Guevara 1899b: 500; Vega 1946: 144; Plath 1955: 107; Feliu 1970; Henríquez 1973: 73.

<sup>231</sup> “Esta e di mole rotonda, e di capacità si enorme che contiene mezza corba incirca de liquore”. (Molina: 1782: 133). De acuerdo a los datos que entrega Gunkel (1965–6 a: 24), esta capacidad sería aproximadamente 70 litros.

<sup>232</sup> INM 1980: foto 6.

<sup>233</sup> Jacovella et.al. 1979: 10,

<sup>234</sup> Cit. Merino 1974: 64.

<sup>235</sup> Cit. Lehmann Nitsche 1908: 924, 925

importancia entre los mapuches. Los tres ejemplos son excepcionales, y obedecen a la alta demanda que tiene el instrumento. El “kultrun” exige probablemente que se reemplace la madera ante la necesidad de no poder obtenerla. El “kakekultrun”, en cambio, no ofrece ejemplos en otros materiales. Antecedentes del tímbal de calabaza existen en el área centro sur y central Andina. El tímbal de cerámica corresponde a una influencia esporádica de los tehuelches, y no dejó mayores huellas entre los mapuches. Merino (1974: 67) creyó ver en este *kultrun* el prototipo más antiguo del cual se habrían originado las otras variedades, sin embargo el testimonio de Stevenson deja entrever que se trata de una solución transitoria, de carácter no ritual, al precisar que se utiliza una vasija de greda utilizada para cocinar. El tímbal de fierro galvanizado es una creación reciente, nacida en el sector oriental como respuesta a la falta de materiales y a la pérdida de artesanía en madera.

## B) AEROFONOS

En el aerófono el aire es puesto en vibración a través de un flujo continuo del mismo aire. Entran dentro de esta categoría cuatro clases de instrumentos: los aerófonos libres, las flautas, las trompetas y los de lengüeta vibrante (clarinetes y oboes). El último grupo no ha sido hallado entre los mapuches y el primero ha tenido escasa representación en esta área. Las trompetas tienen una representación interesante, con pocos tipos, pero uno de ellos (el *ñolkín*) de origen local. Las flautas, en cambio, tienen una representación numerosísima, sumamente variada, con muchos tipos locales, siendo sin duda el grupo más heterogéneo y numeroso de la región. Diferenciaremos entre flautas y trompetas, y abordaremos en un capítulo especial (“otro”) a los aerófonos libres, claramente un grupo residual.

La principal fuente que tenemos para entender el uso y función de los instrumentos a partir del siglo XVII, los cronistas españoles, constantemente confunden entre flauta y trompeta: “sus flautas y algunas trompetas que es lo mismo”, dice el Padre Ovalle en 1646, y lo mismo lo repiten de distinto modo casi todos los cronistas de ese siglo y los siguientes. Esta confusión se explica si pensamos en el contexto cultural del español de la época: para él existen dos ámbitos sonoros muy diferentes: por una parte, la trompeta de guerra, de metal, que suena fuerte, vibrante, como todas las trompetas guerreras que se mencionan en la Biblia, en el comienzo del mundo<sup>236</sup>; y por otra parte, la flauta, que era llamada “flauta dulce”<sup>237</sup> en honor a su tipo de sonido, de uso

---

<sup>236</sup> El *cornetto* y otros tipos de trompeta europea de sonido muy controlado, suave, más cercano al violín, no son populares ni mucho menos guerreros, sino cortesanos.

<sup>237</sup> Los españoles utilizaban tanto la “flauta dulce”, de pico, recta con seis agujeros, como una flauta travesa de similar digitación, ambas de madera. La última fue traída por los soldados a América desde los primeros años de la conquista.

cortesano, hogareño, íntimo, también avalada por la Biblia como categoría ancestral. Al llegar a Chile, los españoles se encontraron con flautas que sonaban estruendosamente, como trompetas, que son usadas en la guerra, que hieren los oídos, que penetran el espacio. No es raro entender su confusión al describirlas. El distinto modo de excitar la columna de aire, sin embargo, hace de estos dos tipos de instrumentos algo muy diferente en términos sonoros, funcionales y también en términos de concepto y significado para el pueblo mapuche, por lo cual, aquí lo utilizaré como criterio de clasificación antepuesto al criterio material.

## B1) FLAUTAS

El mundo de las flautas es el más rico de la organología mapuche, sobre todo en el periodo antiguo, prehispánico y tal vez hasta el siglo XIX, para perdurar en el siglo XX reducido a solo un tipo de flauta, la *piñilka*. La indefinición temporal es una característica de las flautas de piedra, que constituyen la mayoría (y los únicos instrumentos que provienen del pasado). La razón de esto es la inexistencia de datos de contexto; casi sin excepción, el material que conocemos proviene de hallazgos fortuitos o de excavaciones hechas sin criterios arqueológicos.

Los documentos escritos no ayudan mucho a aclarar este panorama: respecto de las flautas antiguas, existe cierta confusión en su identificación en los distintos cronistas, tal como en el caso de los membranófonos. Valdivia, en 1606, define los siguientes tipos: “*piñillacabue*: pito para chiflar”; “*piñicullu*: flauta”; “*pitucabue*: chifle con que chiflan”; “*pitucavoe*: pífano”; “*piñillbue*: pito ave”; “*piñillbue*: chifle”<sup>238</sup>. Febrés, en 1774, da una lista semejante: “*piñilca*: pífano o flauta”; “*piñilla* o *piñicullbue*: flauta”; “*piñicullbue* o *pitucabue* una flauta de ellos”; “*piñillbue*: pito ave”<sup>239</sup>. Poco después, Havestadt, en 1777, menciona la “*piñilca*, *piñilca*, *piñicullbue*, *pitucabue*”<sup>240</sup>.

Es posible que algunos de estos nombres se intercambiaran de un tipo de instrumento a otro, como lo demuestran los sinónimos utilizados por Febrés. Sin embargo, utilizando la comparación de la nomenclatura de instrumentos y los verbos para designar el tañerlos, con otros datos, es posible hasta cierto punto identificar los distintos nombres con las tipologías específicas que describo en los siguientes capítulos. La necesidad de usar nombres para identificar los diferentes tipos organológicos me obliga (en los casos en que no exista) a elegirlos dentro de esta

---

<sup>238</sup> Valdivia [1581-1606] 1887.

<sup>239</sup> Febrés 1764:350, 595, 598.

<sup>240</sup> Havestadt [1712-57] 1777: 512, 747, 749.

identificación previa, pero estos solo representan un posible nexo con el nombre real que recibieron en el pasado<sup>241</sup>. Para evitar confusiones entre el nombre organológico y los posibles nombres vernáculos, utilizo los primeros entre comillas, con la siguiente acepción<sup>242</sup>:

“Pivillkawe” = flauta unitonal de piedra, tubo sencillo.

“Pivulka” = flauta bitonal de piedra, tubo sencillo.

“Piloilo” = flauta de pan (de piedra o de madera), tubo sencillo.

“Pifilka” = flauta de tubo complejo<sup>243</sup> (de piedra o de madera).

“Tutuka” = flauta de hueso.

“Antara” = flauta de pan de tubo complejo (de piedra o de madera).

“Pivullwe” = flauta globular, de cerámica.

“Pinkullwe” = flauta transversa de caña.

“Kena” = flauta longitudinal sin aeroducto, de caña.

Se deduce aquí que el material piedra o madera es secundario frente a la tipología. Pienso que en el pasado la diferencia de material deba haber tenido un significado que los distinguía, aunque no han quedado datos al respecto. En general, la importancia de las flautas está asociada al “chifle”, que podemos identificar con un característico sonido intenso, agudo, impreciso tonalmente, en ocasiones rico tímbricamente. Este “chifle” es característico de las flautas tipo Pitren. Se da mejor en flautas de tubo cerrado, sin agujeros (al tener agujeros abiertos el tubo se comporta como abierto), de longitud pequeña (mínimas variaciones de posición del labio y de presión del soplo provocan grandes variaciones de altura), de forma cónica, con embocadura de diámetro grande (el labio debe cerrar una parte importante de la abertura, pudiendo variar en forma notable esta relación con mínimos movimientos). Este tipo de sonido puede ser usado para provocar estados especiales de conciencia, y a su vez está emparentado con toda una serie de silbidos y sonidos similares cuya traducción no alcanza a dar cuenta de su variedad: *pitucan*, *pivlcan*, *pivullcan*, *pivúrcin*, *huyhuen*, *huyhwenr*<sup>244</sup>, todos los cuales designan distintas formas de “chiflar”. Los distintos

---

<sup>241</sup> El nombre organológico usual se deriva de su clasificación según el sistema Sachs Hornbostel (ver infra, Apéndice). Es usual que este nombre sea compuesto, por ejemplo: “aerófono con resonador, de filo (flauta), sin aeroducto, longitudinal, aislado, cerrado” (correspondiente al N° 421.111.2) a lo cual hay que agregar, porque no alcanza el sistema, que se trata de “tubo simple, de piedra”. Esa compleja nomenclatura no sirve para referirse a los tipos para, por ejemplo, comparar como lo hago de continuo durante la exposición de este libro. Por eso, es indispensable utilizar nombres organológicos, tal como los que propongo aquí, reduciendo toda la nomenclatura del ejemplo anterior en el nombre “pivillkawe”. En algunos casos, estos nombres ya han sido utilizados en trabajos anteriores, como es el caso de la “antara” y la “pifilka”.

<sup>242</sup> Utilizo la grafía actual, reemplazando “HU” por “W”. La discusión se encuentra al final de cada capítulo.

<sup>243</sup> No se puede hablar de flauta “unitonal” en este caso, porque el “sonido rajado” contiene dos o más sonidos claramente audibles, pero se trata de flautas con un solo tubo, sin agujeros de digitación.

<sup>244</sup> Valdivia [1581-1606] 1887; Febres 1764: 399.



tipos de silvar son: *übeñ* (silvar)<sup>245</sup>, *cüd cüdn* (silvar como culebra)<sup>246</sup>, *pivn* (silbar de las *machi*)<sup>247</sup>, *dugun* (sonar los labios chupando), *pivúln* y *pivúmn* (hacer salir a chisgetes, como lo hacen las *machi* silvando), *piun* (chisgetear, salir con chisguete)<sup>248</sup>, *farfarun* (silvar el aire por el viento, la varilla)<sup>249</sup> y *pibuatra* (silbido que se produce juntando las dos manos delante de la boca y soplando entre la raíz de los dos pulgares unidos)<sup>250</sup>. Un silbido muy particular es el del *pivichen*, una serpiente voladora de significado ambiguo, muy negativo o muy positivo según el contexto. Este recuento nos revela al *machi* como un maestro del silbido, del “chiffido”, asociado al escupo, una practica común a los chamanes andinos y amazónicos<sup>251</sup>. Es posible que muchas de las flautas que revisaremos hayan servido para producir “chifles” particulares.

El material aparece como un criterio de clasificación a la vez temporal y de tipologías. La piedra es el material preferido para las flautas arqueológicas, mientras que la madera lo es para las flautas actuales y subactuales, y el hueso se refiere a un tipo de flauta muy específico. La piedra, muy usada en la araucanía, se diluye hacia el norte. La caña es poco frecuente, sin embargo, muestra una distribución exactamente inversa, panorama que no debe haber cambiado a través del tiempo, a juzgar por los datos que entregan las antiguas crónicas. La madera constituye una incógnita, pues a pesar de que en la actualidad constituye el material por excelencia para construir *pifilkeas* (la principal flauta que ha perdurado), en el pasado se ha perdido su rastro por la falta de condiciones de conservación debido al clima.

## B1-1) FLAUTA DE PIEDRA

Las flautas de piedra no aparecen mencionadas en las crónicas antiguas, pero en cambio existen numerosos ejemplares exhumados a través de todo el territorio mapuche. La piedra ha permitido la conservación de ejemplares de gran antigüedad, lo que no ocurre con los otros grupos de instrumentos.

El conjunto de flautas de piedra resalta por dos motivos: la elección del material para su confección, y la enorme variación interna que presenta el conjunto.

---

<sup>245</sup> Moesbach 1976: 99.

<sup>246</sup> Erice 1960: 99.

<sup>247</sup> Febres 1765: 401.

<sup>248</sup> Febres 1765: 597. “Chisguete” es un escupo (Alemany y Bolufer 1917:517).

<sup>249</sup> Moesbach 1976: 216.

<sup>250</sup> Lenz 1905: 390.

<sup>251</sup> En la región lafkenche de Cañete, el silbido es desconocido por las *machi* actualmente (Armando Marileo al autor, 2007).



La piedra como opción para construir flautas es inusual. La confección de flautas de piedra implica muchas horas de un trabajo difícil, lento y azaroso, sobre la base de una tecnología sencilla<sup>252</sup>. A pesar de que en general se tendió a elegir un tipo de piedra blanda, conocida como “piedra talcosa”, fácilmente tallable, la elección de la piedra no obedece en ningún caso a un criterio de facilidad de confección, ni de resultados acústicos, ya que es uno de los materiales menos apropiados para construir flautas desde el punto de vista de facilidad, ductilidad y relación esfuerzo-resultado acústico. La elección de la piedra para hacer flautas implica una dedicación de tiempo, de esfuerzo físico, de habilidad manual y de conocimiento del material que puede fácilmente resultar en un fracaso, como es evidente en todos los casos de roturas accidentales de instrumentos ya terminados o en proceso de fabricación. Otros materiales más fáciles de trabajar, como la madera o la cerámica, que pueden producir los mismos resultados sonoros, no fueron elegidos para estos fines<sup>253</sup>. Podría pensarse que esta elección busca un resultado acústico, pero la incidencia del material en el resultado acústico es secundario: es casi imposible incluso para un oído entrenado diferenciar acústicamente entre dos flautas idénticas, construidas una en piedra y la otra en madera o cerámica<sup>254</sup>. La explicación de la elección de la piedra a pesar de que existen muchos otros materiales que ofrecen indudables facilidades de trabajo, como son la caña, la madera o la cerámica, la encontramos en ciertas preferencias culturales muy arraigadas en la zona. Distintos tipos de piedra eran muy apreciados, como las *llancas* de color verdoso, que eran utilizadas colgadas al cuello. Gonzáles de Nájera dice que “estas [...] son las piedras preciosas y el oro de los indios, y entre ellos tiene el primer lugar como entre nosotros el diamante”<sup>255</sup>, opinión semejante a la de Núñez de Pineda<sup>256</sup> al referirse a “un collar de piedras ricas (que ellos tienen por preciosas, como nosotros los diamantes)”. Encontramos entre las flautas más hermosas y de cuidada confección el uso de la piedra verde, y asimismo es común la existencia de asas y perforaciones para colgar las flautas.

La importancia de la piedra entre los mapuches se revela de muchas formas. Ancan<sup>257</sup> nos cuenta de piedras de color azul o verde provenientes del *Puel Mapu* (Argentina),

---

<sup>252</sup> Otro grupo de objetos de piedra que comparten esta descripción son las pipas, las que tienen una interesante relación con un grupo de flautas, las “pivulka antropomorfa”.

<sup>253</sup> (Ver Pérez de Arce 1986 y 1989). Según Ebert James (1979: 68) se supone que se invierte más energía en la producción de herramientas que se espera que sean usadas por más largo tiempo. La elección de la piedra, puede obedecer al deseo de perduración de las flautas en un medio donde los materiales orgánicos son de fácil desintegración.

<sup>254</sup> Por cierto, como en otros casos, cabe preguntarse si este “casi” puede haber tenido una enorme importancia en el pasado.

<sup>255</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 47.

<sup>256</sup> Núñez de Pineda [1673] 1873: 41.

<sup>257</sup> Ancan (2002: 124).

piedras de poder “que otorgaban riqueza y larga vida a quienes lo poseían y que, según su fuerza, podía alcanzar a sus descendientes [...] piedras poderosas que andan caminando...” El Cacique Calfucura (“piedra azul”) era dueño de una piedra que poseía virtudes: “la azotaba, y entonces empezaba a tronar, lluvia, relámpago; cuando iba a pelear hacía lo mismo, para que los *winka* no salieran de sus casas”<sup>258</sup>. Se comunicaba con el espíritu del trueno, quien lanzaba las hachas de piedra de los relámpagos. “Si alguien desentierra un relámpago encontrará la piedra dura y azulnegra con la que el trueno conserva la memoria de esos disparos del cielo.... del color azul de las piedras que los guerreros traían del *Puel Mapu* [...] para tener suerte en las batallas”<sup>259</sup>. “Para que las piedras también recuerden su canto, porque destino del hombre es desafiar los laberintos de la muerte, ¡despierta en mi la piedra azul, despierta!”<sup>260</sup>.

Las “*machi* de catástrofe” reciben *likan-curu* (piedras del cielo), que atraen a los espíritus benignos<sup>261</sup>. Mayo Calvo<sup>262</sup> cuenta de un *machi* que en su iniciación le sobaron los ojos con una piedra imán, que luego lo acompañó en todos los trabajos. Hay muchos tipos de piedra sagradas que se ponen dentro del *kultrun* (ver capítulo correspondiente). Las piedras *mallo* molidas, de color blanco, se usan como medicina<sup>263</sup>. *Achecura* y *challanco* son dos tipos de piedra cristalina muy estimadas<sup>264</sup>. En el lago Calafquén la Piedra Guanecura “tiene la virtud”, y la *machi* hace nacer la luz de cada uno de sus huecos labrados<sup>265</sup>. Esto es un reflejo de lo que ocurre en el contexto andino: las *waka* sagradas de los Inca, unas piedras naturales modificadas, eran los primeros seres sagrados, podían emitir oráculos y responder preguntas<sup>266</sup>. Pero entre los mapuche, más que en ningún otro pueblo americano, se usó la piedra como material de fabricación de flautas. Esta tendencia va perdiendo fuerza hacia el norte, hacia el territorio Aconcagua y Diaguita, y se extiende, cada vez con menor fuerza, hacia el Noroeste Argentino y el altiplano Boliviano. Asimismo, podemos observar una diferencia en el colorido de la piedra elegida: en la araucanía se elegía de preferencia la piedra verde, en Chile Central la roja jaspeada y en el Norte Chico una variedad que va desde el negro hasta el blanco verdoso.

---

<sup>258</sup> Alejandro Curiqueo de Truf Truf (Bengoa 1998: 101).

<sup>259</sup> Cirilo Antinao, Temuco, cit. Kuramochi 1992: 86, 89.

<sup>260</sup> Elicura Chihuailaf 1998: 40.

<sup>261</sup> Kuramochi 1992: 67.

<sup>262</sup> Calvo 1980: 148.

<sup>263</sup> En Chillan, en 1626 (Oviedo 1964:335-337), el arzobispo prohibió el uso de piedras para sanar (Bacigalupo 2004b: 13). En siglos posteriores las tomaron “para circular la sangre, para tener fuerza la sangre...” (Ancan 2002: 125).

<sup>264</sup> Erize 1960 cit. Alvarado1988: 160, 165.

<sup>265</sup> Calvo 1968 (1980): 144.

<sup>266</sup> Paternosto1989: 67, 184.

En la araucanía la elección del verde no es exclusiva<sup>267</sup>. La piedra verde está presente en un grupo importante y que destaca por su hermosa confección, entre el que se encuentran varias “pivulkas antropomorfas”<sup>268</sup>. El color amarillo, que se confunde con el verde en muchos casos, es también muy usado<sup>269</sup>, y luego viene el color café, con varios tonos difíciles de definir<sup>270</sup>, negro<sup>271</sup>, blanco<sup>272</sup> y distintos tonos de gris variando al azul, al crema y otros<sup>273</sup>. El único ejemplar de piedra rojiza muestra evidentes señales de pertenecer al complejo cultural Aconcagua<sup>274</sup>.

Joseph describe dos punzones hallados por él en las dunas de Paicavi, sitio abundante en flautas líticas, los que han debido servir para la fabricación de los tubos en estas. Uno de ellos es de hueso y el otro de piedra (*silex xiloidé*), ambos con un diámetro de 0,6 cm. y un largo respectivo de 8 y 7 cm. Un extremo está adaptado para poder taladrar con movimiento rotatorio, produciendo perforaciones profundas y de pequeño diámetro, en cambio, el otro permite ser usado a modo de formón para excavar, o de cucharita para retirar el polvillo<sup>275</sup>. El punzón de hueso recibe el nombre de *pinkuwe*, evidentemente asociado a los nombres de las flautas<sup>276</sup>. Un método para fabricar las perforaciones es detallado por Erize (1960)<sup>277</sup>. Según él, se iniciaba la abertura con pequeños golpes de una piedra puntiaguda y, cuando ya tenía una minúscula cavidad, se le ponía arena. Con un palito bien aguzado se hacía girar bien recto entre las palmas de las manos. La punta barrenaba la masa mientras que el movimiento giratorio del palo frotaba la arena contra las paredes del agujero que aumentaba gradualmente a la medida de su propio diámetro<sup>278</sup>. En general, las flautas revelan huellas de un taladrado de tipo circular, a veces bastante evidente (CAC:(A); MRA: 2 041) y que en algunos casos alcanza un alto grado de precisión, exactitud y pulido (CKM 243). Hay algunos

---

<sup>267</sup> Todas las consideraciones de color que siguen son muy preliminares: no toman en cuenta los cambios de coloración producidos por el tiempo, que a veces son muy importantes (piedras de color blanquecino que toman coloración café oscuro, por ejemplo), y se basan en mi criterio, sin que yo tenga todos los objetos al frente, por lo cual las comparaciones de colorido entre uno y otro no son confiables. A pesar de lo anterior, me parece que el tema del color era importante para los constructores y usuarios de estos objetos, y lo pongo a discusión de modo preliminar.

<sup>268</sup> CRV 88, MNHN 3820, MCHAP: 216, CP:3, MADB: 338, MHN: 729 (11697), MMJAR 11 11 71.

<sup>269</sup> MCHAP 1534, MSCH 0111/ 0113/0114/0115/ 0143, MHN: 34 (11699), MHNCO: A. III.339, MADB: 67.19, MCHAP 1352/192, MSCH: 10140, CAC:(A).

<sup>270</sup> MADB 61 19 6, INA 1981:36, CUCO, CKM 243, CP: 2.

<sup>271</sup> MMJAR 4 18 70, MSCH 100171, MHNCO 66193, MAHNFF: 56, CKM: 224.

<sup>272</sup> MMJAR 11 9 71, MAHNFF 115, MNHN 3817, MAHNFF: 115, MMJAR: 11.9.71, MMJAR: II.13.71.

<sup>273</sup> CMC: CH IV 17 CC68, MNHN 3806, MRA:2 041, MRA 383.

<sup>274</sup> MNHN 11 537.

<sup>275</sup> Joseph 1930b: 34,35.

<sup>276</sup> *pinkuwe* = “el punzon”, *pinkin* = “punzonear, ahugerear assi” (Febres 1764: 595). *pinkin* = *stylo perforare* (Havestadt [1777] 1883: 714). Otros sinónimos son *mag*, *maq*, *katawe* (Inostroza et.al. 1986: 69).

<sup>277</sup> Se refiere a la perforación de un *pimuntuwe* “piedra horadada que los magos empleaban en sus fórmulas rituales”. Pero se aplica a las flautas de igual manera.

<sup>278</sup> Alvarado1988: 174

ejemplares, como MRA: 383, que tienen la forma exterior completa, bien terminada, y el tubo aún sin abrir.

Las flautas de piedra representan, en su conjunto, un tipo de objeto valioso de piedra pequeño, portátil y desprovisto por lo general de ornamentación. Su unidad está dada a nivel de su función sonora dentro de la vida y la sociedad que la creó. Una parte importante de esta función está descrita por Pineda y otros, respecto de la intensa vida de fiestas y convites: los mocetones que tocaban sus flautas agudas durante horas y horas incansablemente sin duda lo hacían con un instrumento en el cual confiaban, que conocían, tal como hoy conoce su flauta un buen *pifilkatruje*. Probablemente, cada uno portaba su instrumento de piedra, fabricado por él mismo para esas ocasiones, y cuyo tañido era aprendido durante las fiestas, en el conjunto del baile y el canto.

Un tipo especial de piedra horadada, llamado *pimuntubue*<sup>279</sup> o *pimuntue*<sup>280</sup> es empleado por los *machi* para soplar tabaco durante sus exorcismos. Ignoro si son considerados similares a las flautas, pero su nombre indica un parentesco con ellas, y su uso las relaciona en la acción de soplar en la piedra.

Lo que más llama la atención al revisar el grupo de flautas de piedra es la diversidad entre un objeto y otro, que hace de cada objeto algo único. Se observa una relación personal entre el objeto y su concepción como algo personal, definido por su diferencia con el resto. Esta es una buena razón para pensar que cada flauta obedece a un constructor distinto, que además es el propio usuario, contrario a lo que ocurre cuando un especialista repite la confección de un objeto que considera exitoso<sup>281</sup>.

A pesar de lo anterior, en el conjunto de flautas de piedra que conocemos a través de colecciones podemos reconocer ciertas tipologías y rasgos estilísticos que se repiten, que responden a factores musicales con una intención común, compartida por una población amplia en tiempo y espacio. Esta comunión de objetivo sólo se puede haber obtenido a través de una red de comunicación entre músicos y constructores de instrumentos<sup>282</sup> (que probablemente eran la misma persona en este caso). La definición de estos grupos que puedo hacer sobre la base de los pocos rasgos unitarios que mencionaba, es tentativa y con casos ambiguos: los límites rígidos entre un

---

<sup>279</sup> Erize 1960

<sup>280</sup> Bacigalupo 2001: 182 a 201

<sup>281</sup> La tendencia a producir instrumentos musicales todos distintos no es la habitual en la organología mundial, pero no es desconocida: ver descripción de un conjunto de flautas de hueso de Thetford (Inglaterra), de los años 1135–50 d.C., todas distintas en su afinación (Lawson 2004: 76).

<sup>282</sup> Esta continuidad de rasgos organológicos a través del espacio y del tiempo ha sido detectado en muchas ocasiones en referencia a objetos prehistóricos. Ver Lawson (2004).

grupo y otro no existen. Uno de los factores que hacen muy difícil esta organización es la continua reutilización de los objetos rotos: tal parece que el dueño no desea quedarse sin instrumento. Al repararlo, puede modificarlo totalmente si la rotura ha comprometido una parte importante, como ocurre a menudo, ya sea porque se utiliza un trozo de un tubo complejo mucho mayor (fig 63 D) o porque se reinventa un instrumento totalmente diferente a partir de los restos del anterior (fig 96 F). Esta actitud nos señala que las tipologías no son cerradas ni exclusivas de un grupo social, sino al contrario, abiertas, intercambiables.

Todo esto hace muy difícil establecer tipologías recortadas en el conjunto, pero a pesar de eso, observamos ciertos criterios que rigen por separado a las propiedades sonoras (tubo sonoro, agujeros de digitación, embocadura) de sus propiedades portátiles (asas) y de su estilo formal (perfil, ornamentación)<sup>283</sup>. La combinación de estos elementos nos permite establecer una serie de grupos instrumentales diferentes, para los cuales he usado los nombres consignados en los siglos XVII y XVIII, tal como queda reseñado más arriba. Las diferentes características observadas son:

## TUBO

El tubo es el aparato productor del sonido. El tipo de sonido que producirá se define según su forma, según esté abierto o cerrado, si hay más de un tubo en el instrumento y si posee agujeros de digitación o no.

Hay dos formas del tubo que marcan nítidamente la muestra: el “tubo simple” y el “tubo complejo”. El “tubo simple” varía desde un tubo corto y cónico hasta el tubo cilíndrico y largo (aproximadamente entre 5 y 15 cm.), con toda una gama de formas intermedias. El tubo cónico generalmente se comporta de dos modos: soplando suave da sonidos dulces, afinados, aunque imprecisos (un leve cambio en la postura de la boca altera su altura); soplando fuerte genera un sonido intensísimo, muy agudo, penetrante y más estable. El tubo cilíndrico tiende a ser más estable, menos agudo y menos intenso. El “tubo complejo” está compuesto de dos diámetros, uno proximal más ancho y otro distal más angosto, y es siempre largo (c. 20 cm. por lo general). Entre ambos tipos de tubo (“simple” y “compuesto”) no hay intermedios, son dos clases organológicamente diferentes. El sonido que produce el “tubo complejo” (cuando está bien construido y bien tocado) es totalmente diferente al del “tubo simple”; es un sonido disonante, en donde se perciben dos alturas semejantes que chocan, con fenómenos de batimento o vibración claramente audible, un tipo de

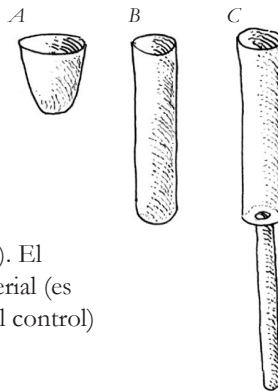
---

<sup>283</sup> A excepción del primero, los otros criterios no afectan en nada el sonido: no pertenecen al ámbito de lo organológico, sino al de objetos relacionados con objetivos distintos al sonido; están al servicio de su transporte (asas) y al servicio de cierto estilo visual imperante en la sociedad de ese momento.

sonido que en Chile Central se ha conocido como “sonido rajado”. Este “tubo complejo” sabemos que corresponde a una influencia del Complejo Cultural Aconcagua, comenzó probablemente hacia los siglos XIII y siguientes y sus repercusiones perduran hasta hoy en la *piñilka*. Por contraste, los “tubos simples”, especialmente los cortos y cónicos, parecen ser típicos de los períodos más arcaicos, si bien continúan en uso hasta hoy, probablemente como perduración de un estilo estético sonoro arcaico, pero también probablemente como solución de construcción para quien necesita hacer una flauta pero carece del conocimiento para hacer el tubo complejo (que, por lo demás, requiere bastante experiencia). El uso de tubos cortos y cónicos está muy relacionado al material (es la forma más fácil de taladrar con técnicas lentas y de difícil control) y es prácticamente desconocido fuera de la araucanía.

Fig 58

*Tubos de las flautas de piedra: el tubo simple puede tener una forma corta y cónica (A) o cilíndrica (B). El tubo complejo siempre es alargado (C):*



Este contraste de sonido y forma entre el “tubo complejo” y el “tubo simple” me permite usarlo como primer criterio clasificatorio para el conjunto de las flautas de piedra.

El segundo criterio se basa en la existencia de uno o más tubos, siendo este segundo grupo conocido genéricamente como “flauta de pan”. Si bien es cierto que hay una continuidad entre uno y muchos tubos para los instrumentos de “tubo continuo”, la enorme desigualdad numérica a favor de los instrumentos de un tubo permite tratarlos como grupo aparte. En el caso de las flautas de “tubo complejo” se marca una diferencia entre ambos grupos, lo que hace más natural esta clasificación.

### AGUJEROS DE DIGITACION

La existencia de agujeros de digitación para los aerófonos es muy escasa en la zona. La presencia de estos agujeros define características sonoras muy precisas, ya que permite una variación rápida y muy controlada entre alturas de sonido predefinidas. Este recurso es muy poco usado en esta zona, y cuando se utiliza, es de forma bastante primitiva. Debido a esto, no parece ser un criterio clasificatorio importante. Existe, sin embargo, un grupo específico de flautas que se caracterizan, entre otras aspectos únicos, por la existencia de un agujero de digitación. Es por eso que lo utilizo como un tercer criterio clasificatorio, aún cuando en este caso se cruza con el anterior (hay flautas de uno y de varios tubos que comparten la misma tipología con un agujero).

## TUBO ABIERTO O CERRADO

El tubo, según se use abierto o cerrado, marca una diferencia de tañido y sonido importante. El tubo cerrado es el habitual en la zona y, de acuerdo con el panorama organológico de la región, lo más probable es que la mayoría de los tubos abiertos estuvieran cerrados originalmente. Una parte de ellos corresponde al “tubo complejo”, que sólo suena correctamente si está cerrado, pero que muchas veces se fabricó abierto (solucionando así problemas técnicos complicados) para posteriormente sellarlo con un tapón. Esta técnica fue conocida más al norte, donde se conservan algunos instrumentos con tapón, y continúa hoy en uso en la araucanía, en las *pifilkas* de madera<sup>284</sup>. Sin embargo, en los ejemplares arqueológicos, este tapón, si ha existido, ha desaparecido. De hecho, los mapuches conocían el *upe* (brea, resina, goma pez)<sup>285</sup>. En un *piloilo* (fig 81 F), en un tubo que se abrió accidentalmente durante su confección, quedan restos de una sustancia con apariencia de cera de abeja que debió cerrarlo. En una *pifilka* restaurada luego de una rotura encontramos marcas que parecen corresponder a un tapón de madera inserto en la base (fig 95 E).

De todos modos, conociendo la enorme variación individual que caracteriza toda la producción de flautas en la región, no se puede descartar el posible uso del tubo abierto, ya sea digitando en el extremo distal o no, lo cual corresponde a otro tipo organológico (SH 421.111.1 “kena”). En algunos casos incluso parece haberse abierto el tubo intencionalmente, o bien parece haberse repasado una rotura para usar como agujero de digitación. También se usaron instrumentos con algunos tubos cerrados y otros abiertos.

El panorama general es que hay un tipo dominante (tubo cerrado) y otro más improbable (tubo abierto). En todo caso, no parece haber ninguna intención de parte de la cultura que produjo estos artefactos de señalarlos como grupos separados. Este rasgo de incertidumbre lo convierte en un rasgo poco confiable para definir tipologías organológicas.

## EMBOCADURA

Llamaremos embocadura a la superficie superior de las flautas, donde se abre el tubo. Habitualmente es una superficie plana, más o menos amplia. En algunos casos, el o los tubos se abren espaciosamente distribuidos en esta superficie; en otros casos, los tubos están tan juntos que apenas dejan entremedio unas delgadas paredes,

---

<sup>284</sup> Por ejemplo en MRA 963.

<sup>285</sup> Valdivia [1581-1606] 1887.

sin espacios planos. Por lo general, esta última forma de embocadura corresponde a los instrumentos más cuidados en su confección (exige una habilidad artesanal extraordinaria), y es la más efectiva organológicamente (por su facilidad de emisión del sonido).

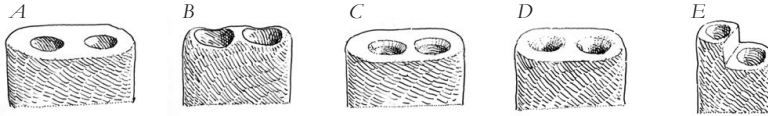


Fig 59

Esquema de las embocaduras de las flautas de piedra:

A) embocadura plana, filo recto. / B) embocadura con filo aguzado, paredes delgadas y frágiles, se da en los ejemplares mas finos. / C) filo con rebaje en forma de embudo. / D) filo redondeado, es el mas ineficiente y se da en los ejemplares mas toscos. / E) embocadura en dos niveles, se da solamente en un ejemplar.

Cuando la flauta tiene varios tubos, las embocaduras están dispuestas a un mismo nivel, lo cual es una tendencia universal, y se corresponde con la comodidad de tañer desplazando el instrumento por delante de la boca. En un solo caso existe una embocadura en que el nivel de los dos tubos es diferente, y a pesar de eso sigue siendo fácil de tocar<sup>286</sup>.

La boca del tubo se abre perpendicularmente a la superficie de la embocadura. El corte que se produce en ese encuentro es fundamental respecto de la calidad y facilidad del sonido resultante. Cuando hay un buen filo, es decir, un ángulo marcado, el sonido se facilita y es más estable. En la medida en que el filo es menos definido, más redondeado, el sonido es más difícil de obtener y hay más ruido de soplo involucrado. Llega un momento en que la ausencia de filo impide obtener sonido alguno.

Estas características de la embocadura cruzan por igual a toda la muestra, por lo cual no las utilizo como criterio organizador.

## ASAS

La existencia de las asas muestra una variación notable a través de la muestra. A falta de una palabra más específica llamo “asa” no solo a la protuberancia con un agujero que

<sup>286</sup> Fig 78 A. El único otro objeto investigado que no tenía la embocadura a un nivel, sino que presentaba una superficie irregular, fue descartado como flauta por esa razón, además de otras que no concuerdan con la tendencia del grupo (es de cerámica, con tubos rectangulares aplanados, abiertos, de un tamaño mucho mayor, de una forma exterior cuadrada no compacta, y sumamente ineficiente organológicamente).



permite asir el objeto (como en el asa de una taza) sino también a la perforación que cumple objetivo de colgar el instrumento, sin importar su posición. Normalmente la posición está normada, existiendo el asa basal y las dos asas laterales. En algunos casos existe la protuberancia de dos asas laterales sin los agujeros horadados; también aquí las denomino “asas”, a pesar de la incongruencia, a falta de un mejor denominador común.

Las dos asas laterales corresponden a las *pifilkas* actuales e históricas. El asa basal y la ausencia de asa parecen corresponder al tipo más arcaico. Sin embargo, la forma y posición del asa no es un marcador temporal confiable, ya que los estilos más arcaicos perduran en el tiempo, como lo demuestra el piloilo sin asa posthispánico encontrado en el Fuerte Pitrufrquén y la “antara” con asa basal, así como las “pifilkas” de madera modernas sin asa o con un asa. En cambio, la existencia de un asa lateral, escasamente representada en la muestra, parece ser un rasgo más preciso como diagnóstico temporal que corresponde a la influencia Aconcagua (900-1500), ya que no parece existir antes y desaparece luego (aunque no completamente, como se comprueba en algunas “pifilkas” de madera con un asa).

Luego de la invasión hispana, probablemente a consecuencia del desmembramiento cultural producido en toda la región de Los Andes sur, con excepción de la araucanía, se perdió el asa única lateral (asimétrica) que tiene una larga data entre los instrumentos aconcagua, diaguíta y de más al norte, y se produjo un cambio: los descendientes de los aconcagua, en Chile central, adoptaron las dos asas de sus vecinos mapuches, mientras que los descendientes de los diaguíta, en el norte chico, dejaron sus “pifilkas” sin asa.

Las asas no parecen haber tenido una función muy importante respecto del colgado de los instrumentos, ya que la revisión de la muestra revela muy pocos casos en que se nota algún grado de desgaste debido a esta acción, a diferencia del desgaste debido al tañido, por ejemplo, que debiera ser menos abrasivo. Incluso los casos de protuberancias de asa sin perforación indican más bien un acto de tomar con la mano cómodamente, evitando que el objeto resbale, más que colgarlo del cuello del ejecutante.

A pesar de la falta de consistencia, y a falta de uno más coherente, lo utilizo como cuarto criterio organizador de las flautas de piedra.

## PERFIL

Las formas del cuerpo de las flautas dibujan perfiles que varían enormemente entre los ejemplares estudiados. Por una parte tenemos las formas modernas de la “pifilka”

caracterizadas por su rasgo alargado, con la embocadura que se ensancha en forma más o menos abrupta, y las dos asas laterales ubicadas en la mitad superior, que se repiten en ejemplares históricos. Por otra parte tenemos las formas redondeadas, oblongas, elípticas y otras, pero siempre más compactas que alargadas, que parecen pertenecer por lo general a los períodos más arcaicos. Las flautas alargadas parecen pertenecer solamente a períodos tardíos (de la influencia Aconcagua hacia adelante), pero esto no indica la desaparición de las formas compactas.

No existe, como ocurre más al norte, la copia en piedra de formas provenientes de otros materiales. No hay ninguna forma externa que nos hable de cañas o huesos largos, por ejemplo, lo cual probablemente ocurriría en caso de tratarse de instrumentos semejantes en cuanto a función y significado (como ocurre en las “antaras” de piedra de Potosí, de Calama y del NOA)<sup>287</sup>.

## ORNAMENTACION

La ornamentación está muy poco representada en la muestra. La norma es la ausencia de toda ornamentación, aunque a veces aparecen líneas grabadas en la superficie y más raramente hay alguna forma escultórica que modela el cuerpo de la flauta.

En varias flautas existe una (o más) “línea guía” que ha servido al artesano para definir el espacio y la dirección del tubo en el bloque de piedra. Este recurso, común a las antaras de piedra del norte (hasta Bolivia) no necesariamente representa un préstamo cultural, porque es un recurso muy funcional que puede haber sido reinventado en múltiples ocasiones.

En contraste, la ornamentación producida por motivos escultóricos o por incisiones, que es habitual entre las pipas de piedra, está prácticamente ausente en las flautas, con

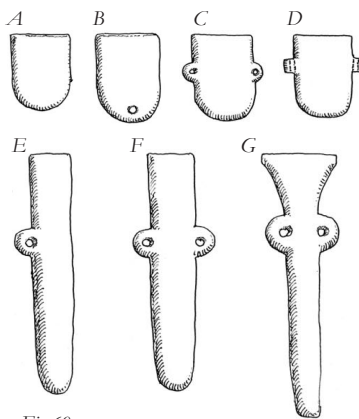


Fig 60

Esquema de los perfiles y de las asas de las flautas de piedra. A) sin asa, base generalmente redondeada, “estilo pitrén”. / B) con asa basal, base generalmente redondeada, “estilo pitrén” y “estilo Vergel”. / C) dos asas laterales, base redondeada. / D) dos asas laterales, de perforación vertical, mas escasa. / E) un asa lateral, forma alargada, “estilo aconcagua”. / F) dos asas laterales, forma alargada, período pre- hispánico tardío e hispánico temprano. / G) dos asas, embocadura ancha, período histórico tardío, se da en las “pifilkas” de madera también.

<sup>287</sup> En estos ejemplares se imita en piedra el original de caña (el “siku” habitual en la región). Ver Pérez de Arce 2000b

exepción de un grupo de flautas muy definido, la “pivulca”, que precisamente es el único que comparte muchas características con las pipas. Se trata de una representación antropomorfa, acompañada muchas veces de dibujos geométricos en base a líneas zig-zag que nos recuerdan la cerámica El Vergel, y que han sido interpretadas como reflejo de esa fase cultural.



Fig 61

*Ejemplos de kitras (pipas) de piedra prehispánicas del área araucana, en que se aprecia el desarrollo alcanzado en la artesanía de este material (CKM).*

Fuera de ese grupo, en algunos ejemplares se observan líneas, a veces muy toscamente trazadas, y algunos dibujos y letras, pero estas parecen estar escritas por alguien que no sabe escribir, como si las usara como diseño solamente. Estas letras son evidencia de una época posterior a la invasión española, pero pueden haber sido agregadas a instrumentos más antiguos.

#### B1-1-1) FLAUTA DE PIEDRA DE TUBO SIMPLE

Entre las flautas de piedra de tubo simple separaremos las que tienen un solo tubo, que están representados por tres categorías que hemos nombrado “piwilkawe”, “piwulka” y “piwulka antropomorfa”, de las de varios tubos que hemos reunido bajo el título “piloilo”.

#### B1-1-11) FLAUTA DE UN TUBO SIMPLE

La separación de los tres grupos que componen las flautas de piedra de un tubo simple no siempre es nítida. En cada caso se definen los criterios usados para separar los grupos, procurando siempre atenerse a las diferencias que parecen haber operado en la cultura que los originó.

## B1-1-111) PIVILLKAWE (FLAUTA DE UN TUBO SIMPLE SIN AGUJEROS)

Son flautas que consisten simplemente en un tubo cerrado (SH 421.111.2 pito longitudinal cerrado). Tal como expliqué, hay flautas que tienen el tubo abierto, pero lo más probable es que se usaran cerrados originalmente, y los casos en que se usaron abiertos los consideraremos la excepción.

He adoptado el término “pivillkawe”, que probablemente haya designado a este tipo organológico. Siendo este grupo de flautas uno de los más numerosos en el registro arqueológico, seguramente compartió varios nombres, relacionados algunos con su variedad interna, otros con nomenclaturas regionales, y quizás con variedades funcionales. El nombre lo decidí más por descarte que por razones filológicas. El término *pivillacabue* es descrito como “pito para chiflar” por Valdivia y está emparentado con *pivilca*, de Havestadt.

Según el tipo de asa podemos reconocer tres tipos de flautas de este tipo: sin asa, con dos asas laterales y con un asa lateral.

El grupo sin asas es el más numeroso. Generalmente el tubo es cónico y la forma externa adopta diferentes perfiles, algunos curiosos. Además de las flautas que examiné personalmente, incluyo las que Joseph publicó (1930b). La variabilidad interna impide

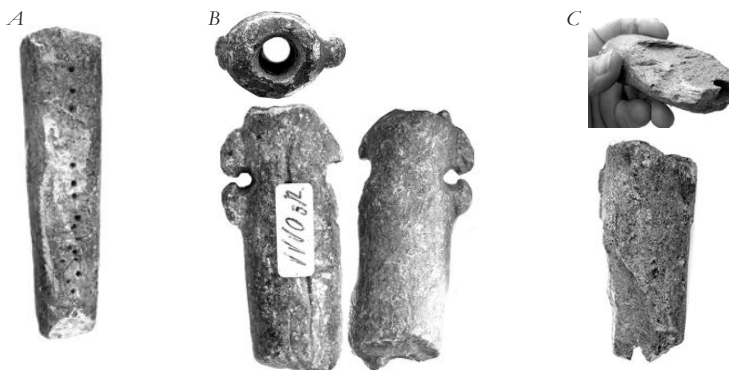


Fig 62

“Pivillkawe” / A) de piedra café amarillo, con puntos y líneas incisas, probablemente se fracturó en el extremo proximal y se reutilizó, puliendo el sector dañado. El tubo se abrió accidentalmente al costado

(MSCH: 0113) 122 × 38 × 27 T 7.0 × 92.

B) piedra café amarilla, falta la parte superior e inferior, un asa y parte de la otra.

(MSCH: 0111) 62 × 27 × 20 T 62 × 7.0. Sin datos.

C) piedra gris amarilla (MSCH: 0114) Fragmento; falta el extremo superior. 98 × 42 × 33 T 24 × 7.0

establecer criterios formales estables más allá de unos pocos ejemplares. Un grupo de estas flautas presenta una variedad de formas ovaladas, lanceolada o de flecha, o con escotaduras a los lados<sup>288</sup>. Dos ejemplares tienen el tubo abierto intencionalmente: en un caso (fig 63 M) el tubo se abre gracias a que el extremo inferior se adelgaza de un modo semejante a un pivilo de la zona de Concepción (fig 85 C) y en el otro caso el

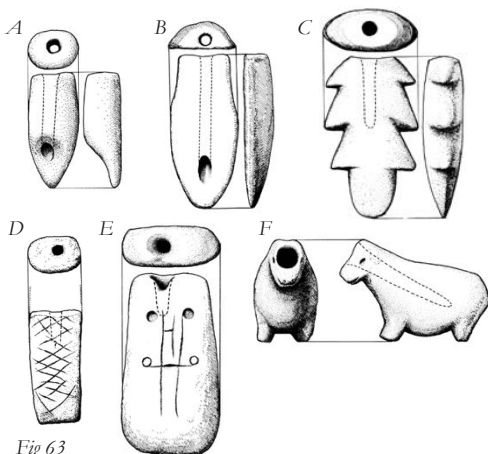


Fig 63

“Pivilkave” sin asa: / A) el tubo se abre abajo (CU M) sin datos 68 x 29 x 22. T (09/07) x 44 / B) el tubo se confeccionó en dos etapas; primero taladrando desde la embocadura, y luego desde la base. (CU: GII4 41 CAP P4) sin datos 90 x 40 x 18 T 06 x 06 x 62. / C) (CU: I) sin datos. 96 x 57 x 25. T: 07 X 41. Joseph (1930b Fig 31 N12) publica una semejante. / D) probablemente se fracturó, se pulió el segmento inferior y continuó usándose en su estado actual (CU H) sin datos 67 x 31 x 21. T 05 x 2 / E) (CU CAP P 24) sin datos 19 x 58 x 24. T 07 x 20 / F) piedra de color gris-café (MDB: 61.19.6) Proviene de Contulmo 92 x 57 T 13 x 67.

tubo se taladró hacia abajo y luego desde un costado de la base hacia el interior.(fig 63 B) Cuatro flautas publicadas por Joseph<sup>289</sup> presentan una forma rectangular. Tres de ellas provienen probablemente de Contulmo<sup>290</sup> y la cuarta proviene de Buchoco. Miden aproximadamente entre 5 a 7 cm. de alto. Otra es el resultado de la reutilización de una *pifilka* que se fracturó<sup>291</sup>, y otra posee un rostro toscamente grabado (fig 63 E). Una encontrada en Contulmo representa un animal que se apoya en sus cuatro patas<sup>292</sup>.

El grupo con dos asas laterales también es numeroso. Aquí las formas tienden a ser más homogéneas. Algunas tienen forma del cuerpo más o menos rectangular<sup>293</sup>, otra tiene forma de cruz (fig 64 C) y la mayoría tiene la forma alargada de la *pifilka*<sup>294</sup>.

<sup>288</sup> Joseph 1930b: 24, 31, 35. CU: (I), Todos los ejemplares de la Colección de la Universidad de Concepción (CU) que aparecen descritos en este trabajo fueron examinados durante una exhibición pública realizada en el local de dicha Universidad. Se hallaban todos fijos con pegamento a un panel de cholguan, por lo cual no fue posible obtener datos relativos al reverso, sonidos ni determinar la estructura interna de los instrumentos. Mientras la investigaba, la muestra fue imprevistamente retirada, negándose el acceso, por lo cual algunos ejemplares no pudieron ser medidos.

<sup>289</sup> Joseph 1930b: 24, 31, 35.

<sup>290</sup> provienen de la colección Tzchabrán, la que contiene material de Contulmo.

<sup>291</sup> Fig 63 D; fig 62 A.

<sup>292</sup> fig 63 E. Grebe (1974) clasifica erróneamente este instrumento como flauta globular, atendiendo a la forma externa y no a la forma del tubo.

<sup>293</sup> (fig 64 A y B). El INA (1981: 48) publica una con esta forma, del Bolsón, Bariloche, que mide 95 x 45 x 28

<sup>294</sup> fig 65 A, B, C y D; fig 66 A y B.

Conozco solo dos ejemplares con un asa lateral, ambos resultado de la reutilización de instrumentos de tubo complejo que, luego de fracturarse, se siguieron utilizando con el tubo simple: una encontrada en Contulmo (fig 95 E), originalmente una “pifilca”, y la otra (fig 96 F) originalmente una “antara”. El resultado de esta segunda intervención es bastante extraño y poco funcional, por lo que será tratado tomando en cuenta su anterior estado.

El uso musical de los “pivilkawe” se caracteriza por un sonido descrito más arriba, que puede llegar a tener una gran intensidad, audible a gran distancia, muy agudo, o puede ser muy suave y dulce. En las flautas abiertas, se puede alternar entre dos sonidos, uno con el tubo abierto y otro con el tubo cerrado. Por lo general es fácil obturar con los dedos cuando el agujero terminal está situado a un costado del instrumento y es cómodo hacerlo con la palma de la mano en los ejemplares de base plana. En todo caso, los sonidos obtenidos con el tubo cerrado son más fáciles de producir y poseen mayor potencia y nitidez. En algunos casos es imposible producir sonidos nítidos con el tubo abierto.

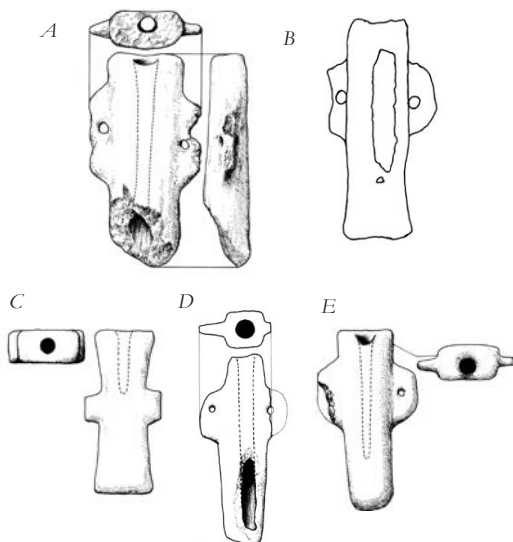


Fig 64

“Pivilkawe” con dos asas laterales:

A) piedra gris-blanca, extremo inferior fragmentado, (MNHN: 5 013 (1587) Im. “Isla Mocha, Machado y Reiche 1902”.

121 x 65 x 28. T 12 x 121

B) fracturado en ambos costados con apertura del tubo MNHN: 5012 (1586) Im. “Isla Mocha, Machado y Reiche 1902, actualmente se encuentra en el Museum of American Indian de Nueva York”

126 x 59 x 28; T 15 x 126.

C) asas sin perforar (CU: C.A.P.19.1.A3 (33).

94 x 43 x 20. T 07 x 37

D) rota en la embocadura, en un asa, y en el extremo inferior, quedando el tubo abierto (CU K) 109 x 41 x 20. T: 10 x 94. Lo publica Joseph 1930: fig. 35, 36.

E) La embocadura está practicada en el costado superior, produciéndose una escotadura redonda. Un asa rota. (CU J) 105 x 58 x 21. T : 07 x 74. La publica Joseph op. 1930 fig. 35, proviene de Contulmo.

No tenemos ningún dato concreto acerca de la función del “pivilkawe”. Debido a lo fácil de su tañido, a su adaptación ergonómica, de tamaño y peso cómodo, y a su gran potencia sonora, es muy posible que fuera parte de las flautas que describe Nuñez de Pineda en las fiestas y bailes, junto con tambores y cantos. Su sonido concuerda con la intensidad relatada por Nuñez de Pineda, su tamaño y maniobrabilidad las hacen apropiadas para ese uso. Es también posible establecer una relación de estas flautas con las prácticas chamánicas, a través del silbido o “chiffl”, que produce este tipo de instrumentos, que cumple una importante función respecto de la comunicación con los seres que habitan la “otra realidad”, especialmente para llamar o congregarse a los espíritus durante la ceremonia.

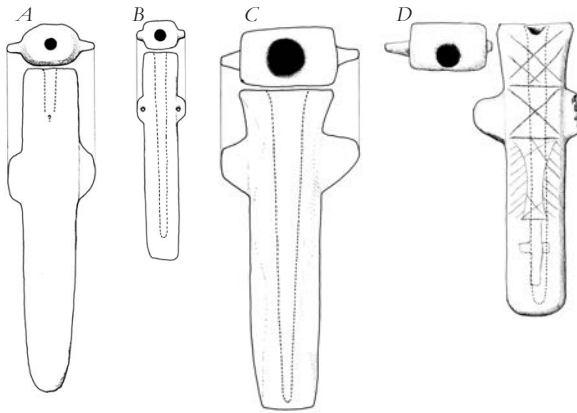


Fig. 65

“Pivilkawe” con dos asas y perfil alargado, tipo “pifilka”: / A) asas pequeñas sin perforar (CU LAI (15) 210 x 58 x 27. T: 7 / B) (CU CAP. P.5. 1A2. 29) 135 x 31 x 18. T: 07 x 121 / C) De confección bastante tosca, asas sin perforar. La superficie lustrada indica un uso prolongado. (MAHNFF: 115) Sin datos. 210 x 91 x 39. T 14 x 205. / D) embocadura con rebaje en forma de escotadura redonda que facilita la emisión. Ornamentación incisa en ambas caras: en una existe una “línea guía”, de la cual salen numerosas líneas diagonales. La otra cara posee una cruz y otros dibujos. En un costado una inscripción ilegible incisa. asas sin perforar, una rota. conf cuidadosa, taladro circular. (CAC.A) 193x71x32 T 12 x 184. Publicado en Pérez de Arce 1982: N° 36

y no constituyen tipos organológicos: una bolsa con varios objetos chamánicos proveniente del cementerio de Topater (Calama) contenía un objeto de cerámica con las características de “pivilkawe”, embarrilado con lana de varios colores<sup>295</sup>. Si bien

La variedad de formas y la ocurrencia de casos de representación animal o antropomorfa en los “pivilkawe” nos plantea una multiplicidad de conceptos en su realización, y probablemente también en su utilización y su función. La tipología “pivilkawe” prácticamente no se conoce fuera del área araucana. Las excepciones son contadas

## DISCUSION

La variedad de formas y la ocurrencia de casos de representación animal o antropomorfa en los “pivilkawe” nos plantea una multiplicidad de conceptos en su realización, y probablemente también en su utilización y su función. La tipología “pivilkawe” prácticamente no se conoce fuera del área araucana. Las excepciones son contadas

<sup>295</sup> En la cultura Chavín, mucho más al norte y más tempranamente, volvemos a encontrar flautas de este tipo, siempre de cerámica, sin embarrilado (Cf. D’Harcourt 1925:70, Bird 1962:f.49c).

la distancia espacial impide establecer nexos con los de la araucanía, muestra una cercanía entre su sonido y la práctica chamánica que avala nuestra hipótesis respecto del “chifle”.

Los “pivilkawe” de tubo abierto, en cambio, las encontramos representados en el área Diaguita, si bien difieren en la forma: una pequeña, sin asa, muy hermosa y delicada, con peces tallados en relieve, otras más grandes, con un asa, que pertenecen al Diaguita medio o tardío. Tampoco conocemos su uso. Es posible que los “pivilkawe” con un asa revelen una influencia de la tradición Aconcagua-Diaguita, que se confirma al detectar el tubo complejo que tuvieron antes de fracturarse. La reutilización como tubo simple nos revela la persistencia de una estética sonora arcaica, ante la cual es más importante seguir usando la flauta que conseguir un correcto “sonido rajado”. La existencia de dos asas nos plantea un período tardío, sobre todo en los ejemplares con tendencia a las formas actuales de la “pifilka”.

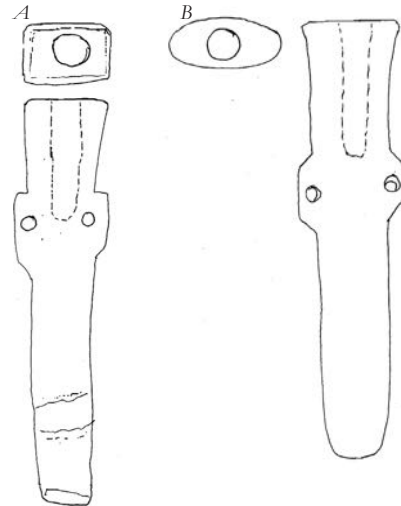


Fig. 66  
 Par de “pivilkawe” iguales, usados par tocar pareados a la manera de la “pifilka”:  
 A) piedra gris, grano muy fino, se ve muy blando, tub con taladro circular. El borde inferior se rompió y está reparado con sustancia gris (MRA:2 041) 175x40x30 / T 60x13  
 B) piedra, gris, grano fino. (MRA 2 040) Inv. Proviene de Lumaco 190 x 20 x 47 T 57 x 23.

#### B1-1-112) PIVULKA (FLAUTA DE UN TUBO SIMPLE CON AGUJEROS)

Se desconoce el nombre que recibieron las flautas de tubo cerrado con un agujero de digitación. El hecho de que exista un corpus de instrumentos de este tipo, y el hecho de su coherencia organológica y formal las separan nítidamente de los “pivilkawe”. Esto significa que estamos ante una etnocategoría funcional a esa sociedad, y por lo tanto debió haber tenido un nombre habitual. Usaré el nombre “pivulka” por descarte, como posible genérico para este tipo organológico. Corresponde a uno de los nombres descritos por Havestadt como “flauta”, sin mayor definición, con la mención al verbo *pivurcún* como uno de los cinco verbos que describen el tocar un tipo de flauta; estos



datos nos permite identificar este nombre con un genérico importante del grupo de flautas. Que no exista una identificación mayor por parte de los cronistas no es de extrañar: la dificultad de reconocer matices de diferencia en instrumentos todos similares, primitivos y poco convencionales a ojos del español de la época les impide definir mejor cada elemento.



Fig 67  
"Pivulka" de confección  
cuidadosa, piedra dura, gris  
(MSCH: 5243) 92 x 64 x  
26 T 67 x 9.0

Conozco tres flautas con dos asas: en una (fig 67) las asas son dos orificios laterales, otra posee dos asas salientes a los lados y la tercera que ilustra Joseph, de Paicaví, con dos asas ubicadas más abajo de la mitad del instrumento y con una decoración incisa de zig-zag en paralelo (fig 70).

No conozco ninguna "piwulka" con dos agujeros de digitación<sup>297</sup>; Joseph publica una con tres agujeros de digitación proveniente de Mahuilqui<sup>298</sup>. Posee forma de flecha y en un costado, los tres agujeros alineados con respecto del tubo.

Las "pivulka" son poco frecuentes. Sus formas son semejantes a las de la del "pivilkawe"<sup>296</sup>.

Conozco tres ejemplares sin asas (fig 68): uno de ellos es bastante tosco; al parecer la intención primera del artesano fue confeccionar un "piloilo" de dos tubos pero luego, debido a la rotura del tabique que separaba ambos tubos, procedió a transformarlo en el instrumento actual, quedando el tubo con sección elíptica.

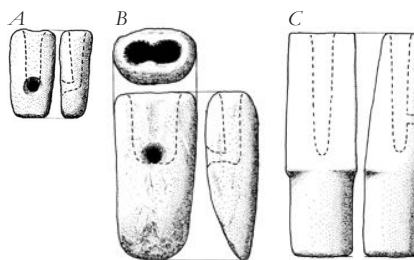


Fig 68  
"Pivulka" sin asa: / A) (CU L) 10 x 20 x 14. T 8  
x 26 x 04. / B) Al parecer la intención del artesano fue  
confeccionar un piloilo de dos tubos pero luego, debido a la  
rotura del tabique que separaba ambos tubos, procedió a  
transformarlo en el instrumento actual, quedando el tubo con  
sección elíptica. (CU GIII.A2) 78 x 39 x 27. T 22-7  
x 32 x 08. / D) piedra blanca, de confección cuidadosa  
(MMJ:AR: 11.13.71) 104 x 33 x 27. T 09 x 57 x 05.  
Inv. donación Eugenio Phoff, Contulmo 1971

<sup>296</sup> Grebe 1974: 47, 38, Lam. V N° 12, 13, 14 menciona ocho "pifilas simples con un agujero de digitación", sin mayores detalles. La misma autora publica dos artefactos que describe como "ocarinas líticas" de dos y cuatro agujeros de digitación. Más adelante, sin embargo, describe para ambos un tubo que posee dos agujeros de digitación a los costados, añadiendo que el primer ejemplar posee el tubo cerrado y el segundo, abierto. Para hacer aún más confuso el tema, los dibujos muestran un instrumento que parece poseer tres agujeros de digitación y un asa lateral y otro también con tres agujeros y con el extremo inferior abierto en lo que parece ser una rotura del ejemplar, al que faltaría el segmento inferior.

<sup>297</sup> En el MHAUAV vi un instrumento sin datos, de piedra gris con dos orificios laterales, uno de ellos roto y el extremo inferior también roto. 66 x 25 x 18. T 09 x 65 x 03. Desgraciadamente se perdieron los dibujos, el museo no registra ese objeto.

<sup>298</sup> Joseph 1930b: 40.

No existen antecedentes sobre su uso. Al digitar se producen dos sonidos con una diferencia de altura de una tercera o más. No hay regularidad en este intervalo en los diferentes ejemplares, ni tampoco una búsqueda de intervalos naturales afinados. El ejemplar con tres agujeros de digitación permite obtener cuatro sonidos. No lo he podido conocer para saber qué sonidos produce.

Nada concreto sabemos acerca de la función que desempeñaban estos instrumentos. La posibilidad de emitir dos sonidos recuerda la utilización de la “pifilka” en la actualidad, en que el par de sonidos sirven como refuerzo rítmico al conjunto. Llama también la atención que un ejemplar (fig 68 B) da dos sonidos de igual manera que el “piloilo” de dos tubos del cual proviene, dando la idea que se mantuvo su uso sonoro a pesar de su modificación.

La “pivulka” no la encontramos fuera del área araucana, salvo por una encontrada en La Serena, que podría ser fruto de la influencia pre-mapuche en la zona. Tampoco hay antecedentes conocidos en otros lugares de América.

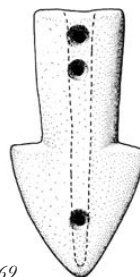


Fig 69  
Joseph publica un ejemplar de piedra proveniente de Mabuilqui. Posee forma de flecha y en un costado los tres agujeros alineados con respecto al tubo. 10 alto, T 96.

#### B1-1-113) PIVULKA ANTROPOMORFA (FLAUTA DE UN TUBO SIMPLE CON UN AGUJERO, OCASIONALMENTE CON PARES DE TUBOS ADICIONALES).

Este grupo de instrumentos destaca por ser el más homogéneo dentro de todo el conjunto de flautas de tubo cónico. Organológicamente es una “pivulka”, pero algunas poseen pares de tubos muy rudimentarios que las emparentan con el “piloilo”. En cambio, posee características no-organológicas muy definidas: tienen una representación escultórica de rasgos antropomorfa (en ocasiones con rasgos de ave), con ornamentación de líneas en zig-zag incisas, la disposición del tubo y del agujero de digitación se confunde con la función de una *kátra* (pipa), y a veces con el “piloilo” también. Esta diferenciación de rasgos muestra la suficiente

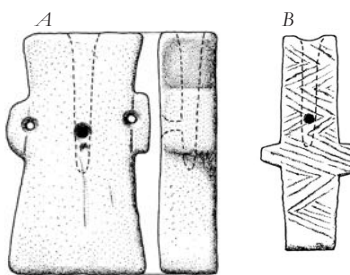


Fig 70  
A) (CUCO S) 90 x 55 x 21. T: 09 x 53 x 04. / B) Joseph (1930: 40, 6) ilustra este instrumento de Paicari. Alt. aprox.: 40.

consistencia como para considerarlos etnocategorías funcionales. Es posible que correspondan a períodos diferentes. Para diferenciarlos, a falta de un mejor nombre, uso la característica antropomorfa, que me parece la más representativa, quedando como “pivulka antropomorfa”.



Fig 71  
*“Pivulka antropomorfa” de piedra verdosa. La perforación central (boca del rostro antropomorfo) puede servir de asa. Bajo ésta se ha representado una serpiente bicéfala. (CAC C) 72 x 100 x 30. T 16 x 29 Ag 02.*

El extremo superior de la “pivulka antropomorfa” es muy ancho y en su centro se encuentra el tubo que es corto, cónico y de base redonda, y que excepcionalmente toma una forma semiesférica. Cerca de la base de este tubo se abre un pequeño agujero a la cara posterior, (opuesta a la figuración antropomorfa), que presenta un característico saliente (“botón”) producido en base al desbaste de la superficie. En un ejemplar está el agujero apenas iniciado (fig 72 B), en otros dos no fue abierto<sup>299</sup>, pero en todos el “botón” esta terminado. En un ejemplar (fig 73 A) existe, frente al agujero de digitación, otro muy pequeño que se abre hacia la base de la nariz del personaje, que parece ser resultado de la perforación más que una intención como segundo agujero de digitación.

Hay dos ejemplares que poseen, distribuidos simétricamente a ambos lados del tubo central, otros cuatro tubos<sup>300</sup> (los que carecen de agujero y “botón”) lo que

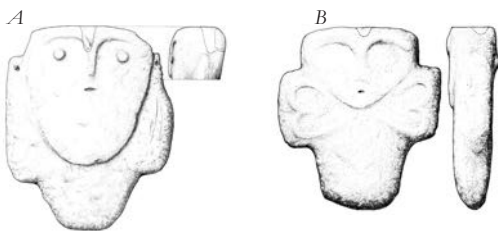


Fig 72  
*“Pivulka antropomorfas”: / A) de piedra café claro, de aspecto arenoso y desmenuzable. Posee dos perforaciones a la altura de las orejas. La cara posterior presenta un rostro toscamente inciso. El tubo es ancho y poco profundo, roto a la altura del agujero de digitación. (MHN: 34 (11699) Proviene de Vichuquén. 250 x 200 x 66. T 18 x 32 x 03. / B) ejemplar inconcluso, con el tubo apenas iniciado (MHNCO: A. III.339) 170 x 150 x 50. T: 14 x 07. El mismo museo exhibe en vitrina otro semejante (MHNCO: 150 042) que proviene de El Piure, N de Quidico de Llana, donación Sr. Rene Muñoz.*

técnicamente los transforma en “piloilo”. Sin embargo, la funcionalidad estos tubos adicionales es discutible, como veremos.

La característica mayor de este grupo está dada por su forma esculpida que representa una figura humana con ciertos rasgos de ave. El rostro es el elemento predominante, a veces el único (fig 77 A y B), señalado por los ojos, arcos superciliares muy marcados en forma de semicírculos, la nariz formada

<sup>299</sup> Fig 68 D; fig 75 A; MHNC: 150 042.

<sup>300</sup> Fig 6; fig 73 A y B.

por la prolongación central de esos arcos y la boca representada generalmente por una incisión. El resto de los atributos está presente en forma desigual a través de la muestra: manos, pies, sexo, orejas. Las manos se muestran de forma realista con siete dedos (fig 73 A), cinco<sup>301</sup> o cuatro dedos (fig 75 E), o bien están reducidas a unas especie de aletas planas con cuatro dedos (fig 75 C y D) o a unos muñones (fig 72 A y B). Los pies, si están presentes, se reducen a unos muñones con cinco dedos (fig 75 E), cuatro (fig 74), tres (fig 75 B) o sin dedos (fig 75 D), o incluso a una línea que puede ser interpretada como la separación entre ambas piernas o el sexo femenino (fig 75 C). El sexo, cuando existe, es femenino<sup>302</sup>, con la excepción de un ejemplar en el que está representada una pareja (fig 74), con el sexo masculino y el femenino destacado. En los ejemplares más realistas las orejas están presentes (fig 75 E) y en otros casos hay perforaciones (a modo de asas) en ese lugar<sup>303</sup>.

En varios ejemplares, sobre la representación antropomorfa esculpida se encuentra una ornamentación dibujada en base a líneas paralelas en zig-zag<sup>304</sup>, la que se detecta muy desvanecida en otros<sup>305</sup>.

El colorido de la piedra<sup>306</sup> es verde<sup>307</sup>, tendiendo a café<sup>308</sup>, o amarillenta (fig 73 A y B). En dos ejemplares la piedra es negra (fig 76 A y C), en otro gris (fig 77 B), y en otro blanca (fig 75 A).

Todos los ejemplares son distintos. Por lo general son de confección cuidadosa, con un pulido y terminaciones muy cuidadosas. El ejemplar MADB: 338 (fig 75 D) parece representar el tipo referencial: posee un gran rostro, manos, sexo femenino,

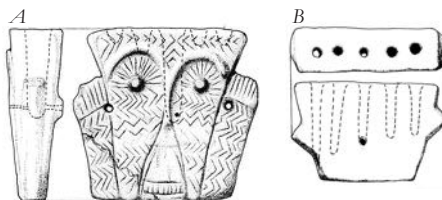


Fig 73

*"Pivulka antropomorfa" con cinco tubos: / A). MADB: 67.19. Piedra amarilla. Cubierta de decoración incisa, en ambas caras. Frente al agujero de digitación se abre otro hacia el costado de la nariz del personaje. La embocadura posee cuatro perforaciones poco profundas colocadas simétricamente a los costados del tubo principal .89 x 97 x 02. T: 16 x 48. Inv. 1967, obs hallado hace muchos años por Sra Gertrud Gratenau en Vilcum, Rio Calbuco. / B) MCHAP 1352/192 quedan restos del "botón" y de los dibujos de líneas paralelas en zig zag en la cara opuesta. Asas sin perforar. Tubos I y III abiertos en la base por desvío de taladro. 55 x 28 x 24. T: 05 x 43; 03 x 39; 09 x 35; 05 x 29; 05 x 27.*

<sup>301</sup> Fig 74; fig 76 C

<sup>302</sup> fig 75 D, E; fig 76 B

<sup>303</sup> Fig 72 B; fig 73 A

<sup>304</sup> Fig 71; fig 73 A; fig 75 D

<sup>305</sup> Fig.73 B; fig 77 A y B

<sup>306</sup> Con respecto a mi apreciación del color, ver nota al inicio del capítulo III - B1-1

<sup>307</sup> Fig 71; fig 75 C y E

<sup>308</sup> Fig 72 A; fig 75 B; fig 77 A



Fig 74

“*Pivulka antropomorfa*” de esquisto micáceo (piedra laja) café claro. Dos figuras antropomorfas unidas por el cuerpo, destacan los dos sexos, (masculino y femenino), cuatro manos con cinco dedos, dos pies con cuatro dedos, un collar cruza las dos figuras y poseen un ano (posterior). Tubo con taladro circular y longitudinal. Roto en pie izquierdo y en “botón” posterior. Es casi imposible soplar el tubo por su posición; fue posible solo obtener notas “sopladas”. El ag. tiene restos de material vegetal (raicillas?) (MRA 2342, 2063) Sin datos. 185 x 48 x 155 T 29 x 16/17 Ag 0.3

piernas y ornamentación de líneas en zig-zag cubriendo el cuerpo. Hay un grupo de objetos que presentan estos atributos en forma más realista<sup>309</sup>, con una confección muy meticulosa y un pulido final cuidado<sup>310</sup>; un ejemplar de este tipo presenta excepcionalmente dos personajes, uno masculino y otro femenino, unidos por el cuerpo con un par de pies (fig 74). Es posible que una parte importante de estas variedades se deba a estilos regionales: al acercarnos al área Aconcagua parece haber una tendencia a reducir la representación solo al rostro, con salientes muy estilizados en lugar de manos, sin pies<sup>311</sup>. El ejemplar CP: 3 es, quizás, el que más se aleja

del tipo referencial: una gran perforación al centro del instrumento corresponde a la boca del personaje, que a la vez puede servir de asa. Carece de cuerpo, el que está reemplazado por una serpiente bicéfala.

El posible uso de este grupo de objetos plantea una serie de interrogantes, y esto representa una de sus características destacadas; la forma y posición del tubo y del agujero de digitación recuerda el hornillo y conducto de aspiración de una *kitru* (pipa)<sup>312</sup>. Varios autores han coincidido en interpretarlos como *kitru*<sup>313</sup>, mientras otros se inclinan a interpretarlos como instrumento musical<sup>314</sup>, lo cual revela la ambigüedad formal que caracteriza a todo el grupo. La comparación las “pivulkas antropomorfas” con las *kitru* nos da ciertas pistas que resumen el criterio que he usado para presentarlas como instrumento musical<sup>315</sup>. Las *kitru* arqueológicas son frecuentes en la región, y muestran una gran variedad formal. Todas ellas corresponden a un esquema que se repite y que está al servicio de su función, que es quemar sustancias vegetales para

<sup>309</sup> Joseph 1930b: 40. hallado en Lincuyin, presenta el rostro destacado en relieve, manos a los costados y piernas separadas. Alt. aprox: 120.

<sup>310</sup> Fig 75 E; fig 76 C

<sup>311</sup> fig 72 A, de Vichuquén. Medina publica uno semejante (1882: lam. I) de Malloa, cerca de Rengo.

<sup>312</sup> Los mapuches usaban *kitru* de piedra para fumar distintos tabacos, como la hoja de la papa negra, *maki* y un pedacito de hojita de *trupa* (Armando Marileo al autor, 2007).

<sup>313</sup> Bullock 1944: 150-152; Ortiz 1968.

<sup>314</sup> Joseph 1930b: 65, 66; Grebe 1974: 39, 40; Pérez de Arce 1982: N°38.

<sup>315</sup> He examinado un corpus de aproximadamente 50 pipas de piedra y cerámica en distintas colecciones, a modo de referencia.

ser aspiradas por la boca. En las “pivulkas antropomorfas” la forma del tubo es por lo general poco apropiado como hornillo de combustión, por su profundidad y estrechez, muy diferente al rasgo característico de las *kitra*, que es esférico o cercano a esa forma. Sin embargo, hay algunas “pivulkas antropomorfas” con el tubo totalmente esférico, es decir, funcionalmente aptos como hornillo. En ninguna de estas “pivulkas” he encontrado rasgos de combustión, como sí lo he encontrado en algunas de las *kitra* examinadas. Por otra parte, el agujero posterior por lo general no conecta con la base del tubo sino un poco más arriba, lo que no ocurre en las *kitra*, ya que de este modo la combustión no alcanzaría hasta la base del hornillo. Hay ocasiones en que este agujero conecta bien, y eso ocurre en los casos en que hay tubo esférico. Es decir, funcionalmente, pareciera que algunas de las “pivulkas antropomorfas” de tubo esférico pudieran haber servido como *kitra*.

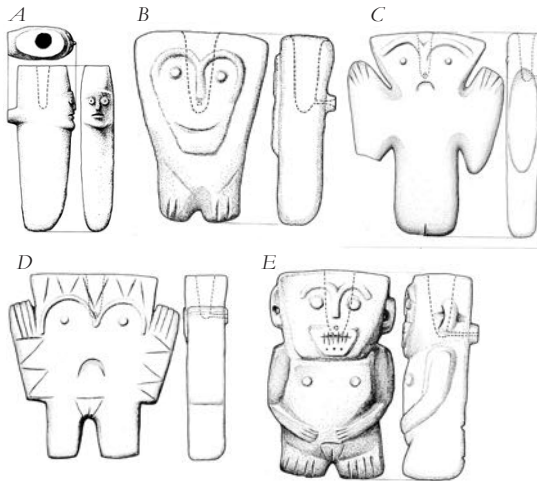


Fig. 75

“Pivulkas antropomorfas”:

A) Confeccionado en piedra blanca. Agujero sin perforar en el “botón” (MMJAR: 11.9.71) inv. Contulmo, donación E. Phoff  
140 x 56 x 28. T 09 x 36.

B) C.A.C B Piedra café. Probablemente es la “pivulka” publicada por Joseph (1930: 65, 66) como “pifilca antropomorfa de Contulmo”.  
95 x 67 x 31. T 14 x 41.

C) Piedra verdosa. Una línea en la parte inferior puede ser interpretada como el sexo femenino o la separación entre ambas piernas (MHN: 729 (11697) Proveniente de Carampange, obs. Sr. Michan, 1919.  
170 x 130 x 31. T 15 x 38 x 02.

D) De gran tamaño, con líneas en zig-zag simples sobre el cuerpo. (MDB: 338) Proviene de Maquehue, cerca de Temuco. 155 x 141 x 15. T 13 x 20 x 02. Publicado por Aldunate 1978: 39, Bullock 1944: 150-152; Grebe 1974:34.

E) piedra verde. Destaca la boca con los dientes marcados y tres incisiones en el labio inferior, pechos, sexo femenino manos con cuatro dedos, y pies con cinco dedos. Las orejas están perforadas como asas. La confección es muy cuidadosa, los detalles finamente trabajados y el pulido es muy parejo (MCHAP: 216.MAP 1) 120 x 73 x 44. T 17 x 37 x 02.

Desde el punto de vista ergonómico, es decir, de la comodidad que implica su uso, el agujero de atrás es muy incómodo para ser ocupado como tubo de aspiración, ya que es difícil aplicar los labios directamente en él para aspirar. La estrechez del conducto impide introducir una caña u otro objeto que haga las veces de boquilla, con lo cual este problema se solucionaría. Este factor incide también en la posición





Fig 76

“Pivulkas antropomorfas” de perfil vertical, con rasgos ergonómicos asociables al uso como pipa, pero de formas muy diferentes a aquellas. / A) figura muy tosca, insinuada con grandes pechos MSCH: 11 379. Sin datos. 90 × 24 × 34 T 44 × 6.0 Ag 4.0 / B) figura muy toscamente trabajada, con sexo femenino, otro rostro al costado esbozado y en la base, dos pequeñas perforaciones. MSCH: P Falta el extremo inferior. Sin datos. 80 × 45 × 28 T 15 Ag 5.0 / C) piedra dura, muy bien trabajada y pulida. (CKM: 224) Extremo del “botón” roto, muy erosionado en un costado. Sin datos. Etiqueta “36”. 88 × 40 × 51 T 21 × 19 ag. 3.8 / D) piedra blanda, café verdoso pálido. Posee dos rostros: uno opuesto al ag. con “botón” y otro al costado; en la cara opuesta de este último existen restos de un “botón” sin terminar; parcialmente eliminado. Ambos rostros están apenas esbozados. Carece de manos, y los pies están apenas esbozados por una incisión en la parte inferior. (MMJAR: 4 162 70). Tubo con taladro cilíndrico marcado. Poco pulimento de uso; conserva huellas del tallado superficial a pesar de blandura de la piedra. 95 × 62 × 28 T 21 × 15, Ag 0.36

del hornillo respecto de la vista: para encender una pipa es necesario, simultáneamente mientras se aspira, aplicar fuego al hornillo, lo cual exige una coordinación fina de movimientos guiados por la vista. En las *kitra* todo esto se soluciona con un conducto de aspiración largo y un hornillo bajo, de modo que quede al frente de los ojos. En las “pivulkas antropomorfas” por lo general el tubo queda a una altura superior al ojo, lo cual impide verlo, y muy cerca de la cara, lo cual hace peligroso el aplicar fuego. En uno de los ejemplares de tubo cilíndrico (fig 76 C) se da un tubo posterior más largo que lo habitual, lo cual lo hace más apto que el resto como *kitra*, pero incluso en este ejemplo la comparación con las *kitra* marca una diferencia de distancia y posición. Por otra parte, ergonómicamente este grupo de objetos es diferente a las *kitra* y a las otras flautas, en cuanto por lo general no están pensados como objetos manuales, fáciles y livianos. Esta apreciación surge de la experiencia de tomar muchas flautas y muchas *kitra*; todas ellas tienden a caber muy cómodas en la mano en su posición de uso (generalmente la posición de uso se puede deducir fácilmente con este método), y además son livianas y presentan una forma que impide que se caigan (asas, por ejemplo). En cambio, en las “pivulkas antropomorfas” hay un grupo que es de tamaño grande, sin asas, poco comfortable a la mano, lo cual no lo hace difícil de tañer como flauta, pero si lo diferencia del resto de las flautas.

Por último, existen “pivulkas antropomorfas” con varios tubos en la parte superior, a modo de *piloilo*, lo que constituye un factor a favor para considerarlas instrumento

musical. Sin embargo, esto tampoco es clara señal de que lo sean, por cuanto estos tubos en un caso están apenas esbozados, siendo casi imposible tañer en ellos, dando la impresión más bien que quieren recordar al “piloilo” más que funcionar como tal<sup>316</sup>. Su existencia y su ubicación en la embocadura plana y ancha son claras reminiscencias del “piloilo”, no así su funcionalidad sonora. Tampoco se parecen a los ornamentos hechos con taladro, que ocurren con cierta frecuencia en otros tipos de flautas y en *kitra*, los cuales jamás alcanzan este tamaño ni acabado. En otro caso los tubos laterales son más profundos, pero no tanto como el tubo central; pueden funcionar como tubos acústicos, pero son sumamente agudos, inestables y poco manejables. Hay un caso (fig 73 B) en el que el largo de los tubos funciona bien como “piloilo”, pero pueden haber sido modificado con posterioridad (junto con la erosión de todos los ornamentos).

El uso sonoro de este grupo de instrumentos permite dos sonidos, según si se tapa o destapa el agujero posterior. La posición más cómoda para hacer esto es, por lo general, sujetando el objeto con su rostro mirando hacia el frente (hacia las posibles personas que observan), y el agujero hacia atrás (hacia el cuerpo del ejecutante). Por lo general la variación de altura de sonido es pequeña, como máximo de una tercera mayor. En algunos ejemplares el cambio de digitación (abierto- cerrado) requiere una modificación en la posición de la boca y fuerza del soplo, que impide efectuar cambios rápidos. En otros ejemplares esta acción es fácil y cómoda, con efectos de trinos muy buenos. Respecto del instrumento con dos agujeros, musicalmente la alteración del sonido es muy leve al destapar el agujero frontal y su posición lo hace muy incómodo para digitar; da la impresión de que fue hecho con el solo objeto de facilitar la perforación del agujero posterior, sin una intención organológica.

En resumen, parece haber más argumentos a favor de considerar las “pivulkas antropomorfas” como flautas más que como *kitra*. A pesar de que en algunos casos estos argumentos son más débiles (cuando existe un “hornillo” esférico y una boquilla extendida atrás), la homogeneidad de rasgos impide detectar una división funcional al interior del grupo, si es que en algún momento la hubo. La ambigüedad funcional de este grupo de objetos no es fortuita: formalmente se diferencia claramente del resto de las flautas y de las *kitra*, pero muestra rasgos de gran semejanza con ambos. Es el único conjunto de objetos que muestra esta ambigüedad, y probablemente esto nos está indicando a su vez una ambigüedad funcional y de significado.

---

<sup>316</sup> Grebe (1974) sostiene que se trata de una flauta de pan inconclusa, lo cual no resulta probable teniendo en cuenta el alto grado de acabado que presenta la pieza y el largo tiempo de uso que revela su aspecto.



La existencia consistente de un tipo de representación a través de todo este grupo nos entrega algunas claves acerca de su significación. En primer lugar, este rasgo diferencia la “pivulka antropomorfa” de todos los otros tipos de flautas de piedra, que no presentan rasgos escultóricos (salvo muy contadas excepciones) y muy raramente muestran ornamentos lineales incisos. Este rasgo, en cambio, las emparenta con las *kitru* de piedra y cerámica de la zona, las cuales sí presentan, salvo excepciones, rasgos esculpidos con representaciones zoomorfas (frecuentemente de animales) o antropomorfas, pero nunca con la representación descrita para la “pivulka antropomorfa”. Se trata, por lo tanto, de una forma de ornamentación exclusiva de este grupo. La posición relativa de la representación respecto del tubo también es diferente en ambos: en la “pivulka antropomorfa” el tubo se abre en la parte superior de la cabeza y en las *kitru* se abre en la región del pecho, del estómago o de la espalda.

Llama la atención el detalle del sexo femenino que aparece en varios de los objetos estudiados, así como también en la única *pifilka* con representación antropomorfa que conozco (fig 92 I). Otro rasgo que destaca es la consistencia de la relación en oposición entre el rostro y el “botón” con el agujero. La importancia de esta oposición se manifiesta en un ejemplar (fig 76 D) donde, luego de esbozar un rostro, se hizo la perforación del agujero y su “botón” a un costado, rehaciendo el rostro en la cara

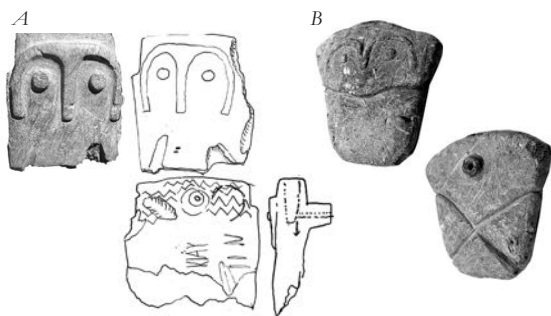


Fig 77  
 “Pivulka antropomorfa” en que la representación está resumida al rostro:  
 A) MSCH: 10140 Proveniente de Puerto Saavedra. Falta el extremo inferior. La embocadura y el agujero posterior revelan un uso prolongado. 159 x 128 x 86 T 44 x 12 ag 6,2.  
 B) Restos de líneas incisas en rostro y parte de atrás. El “botón” sobresale 5 mm. uso: (MHNCO: 0126) Im: Col. Tomas Stom A. proviene de Aillinco, Loncotripay, Tirúa. 122 x 117 x 40 T 27 x 12 ag, 4,0 Publicada en la portada de las Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena de 2003.

opuesta a este. Otro rasgo interesante es que en dos ejemplares se observa un borrado intencional de las marcas incisas de zig-zag en la superficie (fig 77 A y B), mientras que en otro (fig 73 B) hay, además, un borrado intencional del rostro y del “botón” posterior y probablemente una transformación en “piloilo”, profundizando los tubos laterales. Esto nos indica una intención de quitar evidencias, de eliminar marcas que definen el objeto, como para cambiar su significado.

Pérez B.<sup>317</sup> ha interpretado la representación de estos ejemplares como el *pivichen* mítico que, como vimos, posee rasgos ambivalentes; o maligno y negativo, o positivo y benéfico; como un ave invisible al servicio de los brujos, o como los “niños ángeles” del *guillatún* de los williches y mapuches argentinos.

Respecto de la ambigüedad de uso, resulta sugerente pensar que mantenían su doble funcionalidad - como pipa y como flauta - aunando en un mismo objeto dos aspectos rituales – tocar música y fumar en *kitra* - que son esenciales a la ritualidad mapuche prehispánica. En las *kitras* se fumaba *maqui*, *pitra*<sup>318</sup>, *palguín*, *tupa*<sup>319</sup>, *molle*, *papa* silvestre y *miyaya*<sup>320</sup>, y en los rituales chamánicos la música es el eje operativo. La similitud entre pipas y flautas de piedra recuerda el estrecho nexo entre la música y el uso de sustancias psicotrópicas propias del quehacer chamánico de las culturas de Los Andes<sup>321</sup>. El uso de pipas para fumar plantas visionarias es muy antiguo en Los Andes centro- sur, con evidencias desde el siglo X a.C.<sup>322</sup>. En los relatos de los *machitun* observados en los siglos XVII y XVIII se puede apreciar la importancia dada a la *kitra*, a su humo y quizás al factor visionario de este humo, que ayuda a las fantásticas visiones relatadas.

La originalidad del diseño y la ausencia de objetos similares fuera del área hacen pensar en un origen local para la “pivulka antropomorfa”. Sin embargo, uno de sus rasgos más sobresalientes, la ambigüedad de uso entre pipa y flauta, la volvemos a encontrar más al norte, en el área diaguita, donde existe toda una gama de instrumentos musicales, desde algunos sin agujeros de digitación hasta otros con varios, que tienen formas más o menos semejantes a pipas locales.

La ornamentación incisa de líneas en zig-zag es muy semejante a la que presenta la cerámica El Vergel (1100 - 1300 d.C.) lo cual permite ubicar tentativamente este grupo en ese período histórico. Esta aparición acotada en el tiempo permite explicar los rasgos distintivos del grupo, en contraste con la ausencia de rasgos diferenciadores que exhibe el resto de flautas de piedra de la región.

---

<sup>317</sup> Pérez B. 1987b:28.

<sup>318</sup> La *pitra* seguramente fue usada para fumar no solo por sus aromáticas hojas sino porque su nombre evoca el verbo *pitremtun*, que alude a la acción de fumar (Aldunate 1989: 330).

<sup>319</sup> *Tupa* (*lobelia tupa*) “para compartir con los muertos” (Aldunate 2002-2003: 108).

<sup>320</sup> *Miaya*, *chamico*; (datura stramonium; *miaya* = “tu amor” o “tu forma de amar”, Aldunate 2002-2003: 109).

<sup>321</sup> [www.museomapuuche.cl](http://www.museomapuuche.cl)

<sup>322</sup> Se fumaba *cebil* (*anadenanthera colubrina*) que crecía en las selvas orientales del noroeste Argentino (Pérez Gollán 1994:18, 19; Nuñez 1994:10).

B1-1-12) PILOILO (FLAUTA DE VARIOS TUBOS SIMPLES <sup>323</sup>)

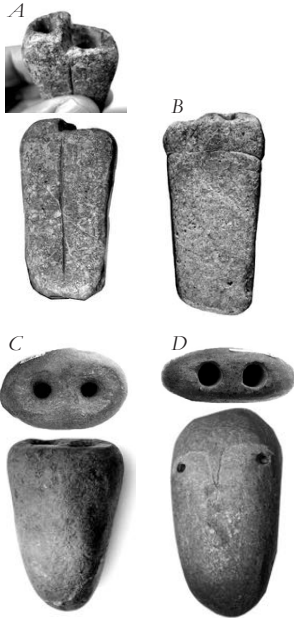


Fig 78

"Piloilo" de dos tubos, sin asa:

A) CKM: 130. La embocadura tiene los dos tubos a distinto nivel, caso único entre todos los ejemplares estudiados; sin embargo, resulta muy fácil de tañer. "Linea guía" a los costados.  $57 \times 32 \times 18$  (T  $10 \times 31$  08.5x23) Sin datos. / B) MLF C. No puede observar el instrumento, sólo la foto. Sin datos. / C) MSCH: 5050 Piedra dura. La embocadura de los tubos no posee filo; no suena.  $117 \times 75 \times 50$  (T  $40 \times 9.0 / 40 \times 9.0$ ) Sin datos.

"Piloilo" de dos tubos con dos asas laterales: / D) MSCH: 10362. Piedra dura. Las perforaciones de las asas corresponden a los ojos de un rostro ornitomorfo muy esquemático.  $102 \times 57 \times 22$  (T  $8.6 \times 81 / 8.7 \times 58$ )

Se incluyen en este capítulo todas las flautas formadas por dos o más tubos simples, ya sea cerrados, abiertos o de ambos tipos en el mismo instrumento. Organológicamente todos estos casos son diferentes, es decir, ofrecen posibilidades sonoras diferenciadas y características para cada uno. Sin embargo, al igual que en las "pivilcahue", no sabemos si los ejemplares con tubo abierto fueron usados así o poseyeron algún tipo de tapón que obturara su base. Ante la dificultad de diferenciar los casos accidentales o fortuitos de aquellos en que hay una intención expresa de usar los tubos abiertos, y basándonos en la tendencia organológica observada en la región, que apunta al tubo cerrado, he incluido todos estos ejemplares en el mismo capítulo.

La mención más antigua a este instrumento la da Febres<sup>324</sup> en el siglo XVIII: "*pitucabue* = una tablilla de muchos agujeros que chiflan en sus bebidas a modo de silvado de capador". Más adelante agrega: "*pitucán*: chiflar así". Valdivia, en el siglo anterior, menciona la voz "*pitucabue*: chifle con que chiflan" y Havestadt recoge idéntica palabra como "fístula"<sup>325</sup>. Ambos autores utilizan términos iguales o semejantes para referirse a otro instrumento, probablemente una flauta travesa. Es decir, se están refiriendo a una flauta de pan, probablemente de madera<sup>326</sup> y quizás también a una flauta travesa. En el siglo XX apareció el

<sup>323</sup> SH 421.112.2 flauta de pan cerrada / SH 421.112.11 flauta de pan abierta en forma de balsa.

<sup>324</sup> Febres [1764] 1765: 597.

<sup>325</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n; Havestadt 1883: 749.

<sup>326</sup> La referencia a una "tablilla" se puede entender como un madero, y así lo recojo más adelante, al tratar las flautas de pan de madera, pero también puede referirse a un objeto de forma tabular, es decir, aplanado, que es una característica que diferencia al "piloilo" del resto de las flautas.

término *piloilo*<sup>327</sup> y sus variantes: *piloiloj*<sup>328</sup>, *pil loi lor*<sup>329</sup>, *piloloj*, *pilolar*<sup>330</sup>, estos tres últimos utilizados en Neuquén. La raíz del término *piloilo* puede hallarse en la voz *pilolín* (cosa hueca) registrada por Valdivia<sup>331</sup> y también está relacionada con *pilo* (hoyo) y *piluln* (ensordecer)<sup>332</sup>. El nombre *pifilka* también ha sido utilizado para designar estos instrumentos, así como varios autores utilizan nombres europeos: flauta, zampoña (que designa este instrumento en España), flauta de pan y siringa (originados en Grecia antigua). Si bien es cierto que el nombre *pitucabue* es más antiguo, y por lo tanto más adecuado para referirse a estos instrumentos de piedra, prefiero seguir usando el nombre “piloilo”, que ha sido utilizado anteriormente, y que se distingue un poco más del resto de los nombres de flautas.

La característica del “piloilo” es que los tubos se disponen de un modo irregular de acuerdo a su largo. Encontramos de dos a ocho tubos, y cada instrumento tiene una ordenación de tubos propia y distinta. Existe una variedad de perfiles, de ornamentación, y de posición de asas. Para describirlas las he ordenado de acuerdo al número de tubos, y secundariamente de acuerdo al tipo de asa.

Conozco once ejemplares con dos tubos<sup>333</sup>: cinco sin asa, uno de los cuales fue excavado en un fuerte posthispánico en las cercanías de Pitrufulquén (fig 79 A y B) y otro con la embocadura de ambos tubos a distinto nivel (caso único en todas las flautas estudiadas); tres con dos asa laterales: uno con líneas y círculos incisos (fig 85 A) y otro con líneas en zig-zag y semicírculos parcialmente borrados por abrasión de la cuerda para colgarlo (fig 85 B; la *machi* Quinturrai recuerda haber visto en su juventud otro instrumento de forma semejante a este<sup>334</sup>); uno con dos perforaciones al medio del cuerpo que cumplen la función de asa (fig 85 C), cuyos tubos, abiertos debajo de un modo similar a un “pivillkawe” (fig 63 A y B) sugiere un criterio común, tal vez para digitar. Por último, uno con asa basal de Gorbea (fig 79 C).y uno que combina una asa lateral y un asa basal quizás más tardía, con letras incisas (fig 79 D).

---

<sup>327</sup> Augusta 1966: 180; Gonzáles G. 1982: 24.

<sup>328</sup> Gonzáles G 1974: 20.

<sup>329</sup> Currihuinca 1984: 297.

<sup>330</sup> I.N.A. 1981: N°111, 112.

<sup>331</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n.

<sup>332</sup> www.todobariloche.com

<sup>333</sup> Grebe (1974:4) menciona cuatro *piloilos* de dos tubos, sin mayor definición, con los siguientes códigos: 12.I.A.1, 51.III.A1, 52.III.A1 y 72.IV.A2.

<sup>334</sup> Según su descripción, era pequeño y en apariencia era de hueso (tal vez la “piedra talco” común a muchos de estos ejemplares). Fue hallado en la tumba de un cacique, junto al ajuar y al cadáver del caballo. Posteriormente fue vuelto a enterrar por respeto al difunto (Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor)

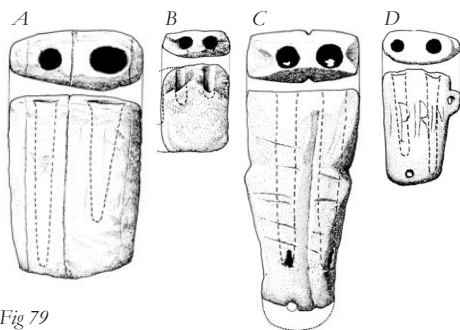


Fig 79

"Piloilos" de dos tubos:

A) sin asa. (CU: 611LA1 (46). La superficie superior está desbastada irregularmente produciéndose un filo más aguzado en la embocadura. Con "líneas guía" en embocadura y costado. 97 x 71 x 33. (T 10 x 86 x 19 x 64).

B) sin asa. (CAG: A). Hecho en un trozo de piedra amarilla, aparentemente sin trabajar exteriormente. Posee las huellas de un tercer tubo en un costado, pero el pulimento en esa zona indica que continuó utilizándose en su estado actual. Falta un trozo en la zona superior, afectando la embocadura, por lo cual no suena 47 x 35 x 15. (T 06 x 17 / 06 x 20). Se ve con bastante uso. Excavado en 1985 por A Gordon en un fuerte posthispanico en las cercanías de Pitrusquén, agradezco su interés en permitirme el estudio de este ejemplar.

C) con asa basal (MDB:1496). Confeccionado en piedra blanca. Posee una curiosa forma acinturada y "líneas guía" en embocadura y costados. Ambos tubos abiertos en la base por desvío del taladro. Falta el extremo inferior: la parte rota se pulió y se continuó usando en el estado actual. 116 x 59 x ? (T 10 x 93 / 10 x 94). Inv. Juan J. Inalaf, 1945, Gorbea.

D) con un asa lateral y un asa basal. (CU: R) Piedra gris compacta. Algunas letras incisas en su superficie indican un uso posthispanico. La perforación del asa basal está hecha con cierto descuido, probablemente hecha con posterioridad. 59 x 40 x 17. (T 7 x 43 / 6 x 51).

Conozco doce con tres tubos<sup>335</sup>, cinco de ellos sin asa; uno de Challupén (Lago Calafquén; fig 80 A), otro de Contulmo (fig 80 B) con huellas de un cuarto tubo en un costado, y el tercero también de Contulmo, que no vi, pero que aparece en el inventario del museo<sup>336</sup>. Uno muy hermoso con asa basal, hallado en Villarrica (fig 80 C), con líneas incisas, y tres con dos asas laterales: dos de ellos con ambas asas rotas<sup>337</sup>, el tercero con un asa saliente y la otra perforada en el costado (fig 80 D).

Conozco diecisiete ejemplares de cuatro tubos<sup>338</sup>: doce con dos asas laterales; entre los cuales destacan uno hermoso de piedra verdosa jaspeada (fig 81 B) otro proveniente de Cañete (fig 81 C) un tercero con cuatro semicírculos levemente trazados (fig 81 E); otro con las asas perforadas perpendicularmente (fig 81 F), en el quinto se aprovechó una piedra amarilla con dos perforaciones naturales al centro, con el tubo III que se abre a una de ellas<sup>339</sup>, otro proveniente de Contulmo que no vi pero aparece en el inventario del museo de Angol<sup>340</sup>. Sin asa conozco dos: uno que aprovecha la forma natural del bloque de piedra (fig 90 A) y otro aparentemente sin

<sup>335</sup> Grebe (Grebe 1974. Lam.VI) publica un objeto de este tipo, sin mayores datos.

<sup>336</sup> MNHN:3818.390 Col Tzschabrán, 1894. El inventario muestra un dibujo de un *piloilo* de corte ovalado, forma semirectangular, acinturado al medio y con el extremo inferior redondeado.

<sup>337</sup> fig 80 E; MHAUAV (Q) Ambas asas rotas, asimismo el extremo superior, que fue reparado (90 x 56 x 24, T 08 x 45 / 08 x 53 / 08 x 45).

<sup>338</sup> Grebe ilustra otros dos ejemplares de este tipo, sin mayores datos (Grebe 1974. Lam.VI).

<sup>339</sup> Fig 81 A y D. Hilguer (1957: 99) menciona dos instrumentos registrados bajo los números 715 y 739 del Museo de Temuco, que deben ser los mismos actualmente codificados con los números 381 y 382.

<sup>340</sup> MADB: 61.19.7. Contulmo, Sr. Luis Osvaldo Malig 1962.

terminar, de Contulmo, con tubos irregulares, algunos abiertos, otros inconclusos (fig 90 B). Conozco dos con asa basal, uno de ellos muy pulido por el uso (fig 90 C).

De cinco tubos conozco seis ejemplares: dos sin asas, uno de ellos muy tosco, hallado en Fernando Puz (Angol) (fig 82 A), otro finamente trabajado con asa basal con líneas incisas en zigzag, pulido por el uso (fig 82 B), y tres con dos asas laterales, uno que publicó Joseph, hallado en Nueva Imperial, con las perforaciones de las asas perpendiculares (fig 82 C), otro muy similar, descrito por Amberga, encontrado en los bosques ribereños del Toltén (fig 82 D), y el tercero (fig 73 B) reseñado en las “pivulka antropomorfa”, en el que parece ser que los tubos laterales se profundizaron, hasta lograr un escalerado, y junto con eso se borró el “botón” posterior y la iconografía. Al profundizar el tubo más largo se perforó la pared exterior.

De seis tubos conozco dos, uno de dos asas, confeccionado en un bloque irregular (fig 83 A), otro aparentemente sin asas que publicó Joseph, que proviene de Pocuno, con círculos incisos y la boca de los tubos cónica, en forma de embudo<sup>341</sup>.

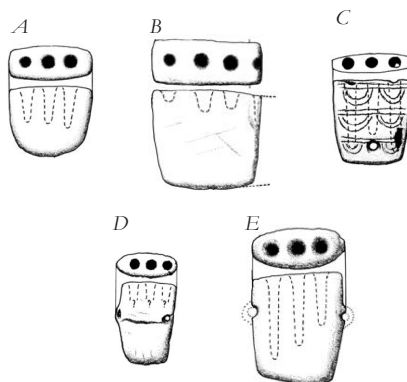


Fig. 80

“pibilos” de tres tubos:

- A) sin asas (CMC: CH.1186.CC.224). Con un pequeño círculo ornamental en una caras.  $40 \times 40 \times 15$ . (T  $07.5 \times 19$ ;  $06.5 \times 19$ ;  $07.5 \times 20$ ). Proveniente de Challupén, Lago Calafquén. Publicado en Pérez de Arce 1982: N°45
- B) (MNHN: 4320 (893). Piedra verdosa. Tubos son cónicos y poco profundos. Un costado muestra huellas de un cuarto tubo, el que se alisó para seguir usando en la forma actual.  $53 \times 5 \times 25$ . (T  $06.4 \times 07.2$  /  $06.6 \times 15$  /  $07.2 \times 14$ ). Inv. Contulmo, obs. Román Bonn 1898. Difícil tañer, sonidos sopladis sin afinación; solo cerrando mucho con el labio es posible obtener sonidos agudísimos. Publicado en Mena 1974: 47
- C) con asa basal (MVI R.C.A.V.I.R.S 032). Piedra verde. Ambas caras están ornamentadas mediante líneas incisas. El tubo III se abre accidentalmente al exterior en la base. De confección muy cuidadosa.  $45 \times 40 \times ?$ . (T  $06.5 \times 36$  /  $06.7 \times 29$  /  $06.7 \times 29$  /  $06.8 \times 37$ ). Proveniente de Villarrica. Emisión fácil. Publicado en Pérez de Arce 1982: N°45
- D) con dos asas laterales (CU (V). Un asa saliente, la otra se perforó en el cuerpo del instrumento. Una línea hecha por abrasión cruza el instrumento a la altura de las asas.  $43 \times 31 \times 14$ . (T  $05 \times ?$  /  $05 \times 7$  /  $05 \times ?$ ). Sin datos.
- E) (CU: N). Ambas asas rotas.  $59 \times 49 \times 22$ . (T  $07 \times 45$  /  $07 \times 38$  /  $07 \times 29$ ). Sin datos. El inventario del museo MNHN consigna un instrumento (3 819 (390) similar a este, pero sin asas a juzgar por el dibujo, confeccionado en pizarra grisácea. Inv. Contulmo, Col Tzschabrán, 1894

<sup>341</sup> Joseph 1930B: fig 31, 36. Ancho aprox, calculado a partir de la fotografía: 80.

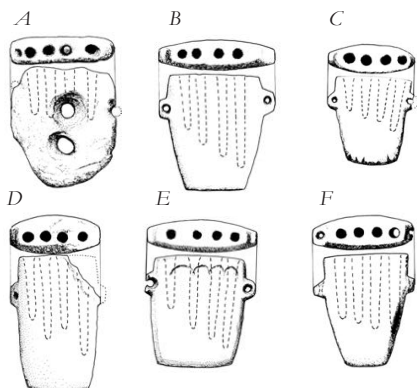


Fig. 81

"piloilos" de cuatro tubos con dos asas laterales: / A) MCHAP: 1353.193. Piedra en su forma original, con dos perforaciones naturales al centro. El tubo III se abre a una de estas perforaciones. En la superficie superior se observa el inicio de un quinto tubo, que no se continuó por falta de espacio en el bloque de piedra. Sin datos.  $80 \times 69 \times 18$ . (T  $06 \times 33 / 06 \times 2 / 07 \times 34$ ). Las dos asas están rotas. Publicado en Reccius 1983:79 / B) Piedra ligeramente jaspeada amarillo verdosa. Confección cuidadosa. (MAS: 0477 FE). Inv. sexta región, Col Pino (Viña del Mar).  $77 \times 73 \times 20$ . (T  $07 \times 61 / 06 \times 54 / 07 \times 47 / 07 \times 37$ ). Tubos taladro circular. / C) MMJAR: 15.47.72 Piedra blanca. Confección cuidada.  $57 \times 53 \times 21$ . (T:  $08 \times 36 / 07 \times 30 / 07 \times 28 / 07 \times 24$ ). Inv. Cañete, donación Adalberto Urrea. Un asa está rota. Emisión fácil. / D) MRA: 381. Piedra café. Los tubos presentan una alternancia en el largo. Falta un trozo en el costado. El asa está sin perforar.  $88 \times 59 \times 25$ . (T  $07 \times 65 / 07 \times 98 / 07 \times 55 / 07 \times 42$ ). Publicado en Pérez de Arce 1982 N°42 / E) MRA: 382. Piedra gris blanca. Ornamentación incisa cuatro semicírculos levemente trazados. Confección cuidada.  $73 \times 73 \times 22$ . (T  $07 \times 35 / 06 \times 48 / 06 \times 55 / 06 \times 62$ ). Tubo I quebrado en embocadura, una oreja rota. Publicado en Pérez de Arce 1982 N°42 / F) CMC: CH 85. CL.223. Piedra gris oscura. El tubo IV está abierto en su base por desvío del taladro. Quedan restos de una sustancia que debió servir de tapón, con apariencia de cera de abeja, que se ha extendido posteriormente hasta cubrir gran parte del instrumento. Las asas tienen perforación perpendicular.  $73 \times 67 \times 22$ . (T  $06 \times 41 / 08 \times 44 / 08 \times 48 / 09 \times 30$ ). Proviene de Chaltipen, lago Calafquén.

Sé de tres de siete tubos (fig 83 B, C y D), uno con dos asas proveniente del lago Lanalhue, otro casi idéntico, hallado en Pocuno, que publicó Joseph y otro con las asas con forma muy elaborada (parecen asas de taza española).

Conozco dos de ocho tubos (fig 83 E y F), uno tosco, confeccionado en un trozo irregular, sin asas y otro con letras incisas, proveniente de Angachilla, que posiblemente tuvo originalmente un asa al costado, que se desbastó y pulió.

Finalmente, hay un curioso ejemplar que proviene de Contulmo, que constituye un tipo único (fig 84; fig 2). Posee dos superficies de embocadura en los extremos opuestos, cada una con cinco tubos cónicos y cortos. En la parte central tiene una perforación que sirve de asa.

Respecto a la forma de tocar el "piloilo" es poco lo que sabemos, ya que está extinguido. Pero Amberga<sup>342</sup> describe la forma de tocar este instrumento: "algunos viejos araucanos pudieron explicarme cómo se tocaba esta flauta, yo les tomé tono por tono para formar melodía; pero les pareció cosa ridícula; así no se toca, me dijeron. Comenzaron ellos a mostrarme la manera de tocarla, moviéndola rápidamente de arriba abajo. Pero ellos mismos confesaron que el artista que solía tocarla en

<sup>342</sup> Amberga 1921: 100.



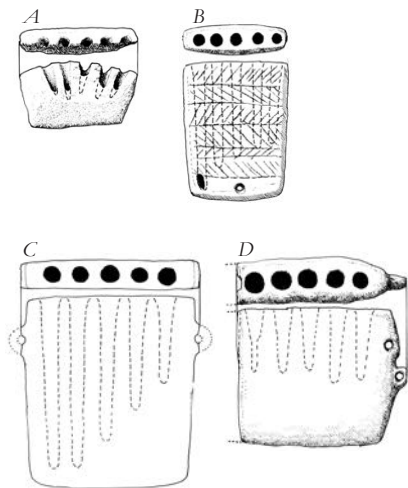


Fig. 82

"Piloilos" de cinco tubos:

A) MDB: 61.13.1. Falta todo el costado superior. Los tubos son cónicos y poco profundos.  $36 \times 61 \times \text{?}$  (T  $05 \times 15 / 15 \times 19 / 06 \times 17 / 06 \times 18 / 05 \times 15$ ). Hallado en Fernando Puz, cerca de Angol por el Sr. Cecil Lewis, 1961

B) MCHAP: 1359.199. Piedra verde oscura. Superficie pulida, con ornamentación de líneas incisas en zig-zag en ambas caras. El tubo I está abierto en la base por desvío de taladro.  $74 \times 16 \times 55$  (T  $67 \times 05.9 / 56 \times 06.2 / 50 \times 6.3 / 46 \times 06.5 / 42 \times 06.0$ ) Emisión fácil. Tiene desgaste de un cordel en la asa. Publicado en Reccius 1983:79

C) Joseph (1930b:fig 39) publica un instrumento hallado en Nueva Imperial. Las perforaciones de las asas son perpendiculares.  $100 \times 110 \times \text{?}$  (T  $\text{?} \times 90 / \text{?} \times 87 / \text{?} \times 65 / \text{?} \times 78 / \text{?} \times 49$ ).

D) Amberg (1921:98-100) describe un instrumento similar al anterior encontrado en los bosques ribereños del Toltén. Ambas asas están rotas.  $110 \times 90 \times 15$ . (T:  $\text{?} \times 90 / \text{?} \times 90 / \text{?} \times 75 / \text{?} \times 60 / \text{?} \times 15$ ).

E) MAI Piedra amarilla. Originalmente era un instrumento con más tubos y dos asas laterales. Se rompió, quedando con cinco tubos. El asa se rompió, se le abrió una nueva perforación y, quizás en vista de la fragilidad de este arreglo, se practicó otra perforación en el cuerpo del instrumento.  $71 \times 89 \times 29$ . (T  $08 \times 34 / 08 \times 35 / 08 \times 33 / 09 \times 40 / 09 \times 38$ ). Sin datos. Etiqueta "80" "69.3 R Vargas". Fácil de tañer.

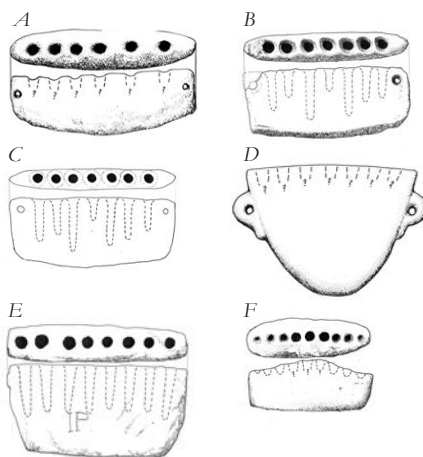


Fig. 83

"Piloilo" de seis tubos, con dos asas laterales:

A) CU P. Confeccionado en un bloque de forma irregular. Ambas asas están perforadas en el bloque del cuerpo. Dim.: (no se pudieron registrar).

"Piloilos" de siete tubos, con dos asas laterales:  
B) MM[AR]: 11.10.71. Piedra blanca, tubos ligeramente cónicos con la embocadura ensanchada en forma de embudo. Roto en un extremo superior. Ambas asas abiertas en el cuerpo del instrumento.  $55 \times 128 \times 25$ . (T  $07 \times 31 / 08 \times 21 / 07 \times 39 / 06 \times 18 / 06 \times 39 / 07 \times 28 / 07 \times 25$ ). Im. Eugenio Pboff, hallado a orilla del lago Lanalhue.

C) Joseph (1930: 63, fig. 31, 36, 37) publica un instrumento casi idéntico al anterior hallado en Pocuno. La parte superior presenta cierto desgaste por uso.  $55 \times 130 \times 15$ . (T  $\text{?} \times 34 / \text{?} \times 28 / \text{?} \times 42 / \text{?} \times 18 / \text{?} \times 38 / \text{?} \times 31 / \text{?} \times 25$ ).

D). CU: 6.II.62. De forma redondeada en el extremo inferior. Las asas presentan una forma muy elaborada. Dim.: (no se me permitió registrar, ver nota 195 Cap. III).

"Piloilo" de ocho tubos, sin asa;

E) MNHN: 3807 (379) piedra verdosa, exterior sin pulir. Dos letras, "I. P." grabadas en un costado parecen ser de factura más reciente. Es posible que originalmente haya tenido un asa en un costado, el que se encuentra pulido en la actualidad. Tubos VI y VII rotos en la embocadura.  $71 \times 140 \times 29$ . (T  $08.3 \times 42 / 08.4 \times 38 / 07.4 \times 38 / 08.0 \times 39 / 07.0 \times 34 / 08.2 \times 37 / 07.7 \times 37 / 07.5 \times 41$ ). Inv. obs. J. R. Jorge Haverbeck, Angachilla, región de Los Lagos. Publicado en Mena 1974: 48)

"Piloilo" de nueve tubos, sin asa.

F) CU: Q Confeccionado en un trozo irregular, con embocadura dispareja. Dim.: (no se me permitió registrar)



tiempos antiguos debió disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar”. Esta cita señala la diferencia entre el sistema de ejecución conocido por Amberga y el propio de los mapuches. Estos no tocan “melodías”, les parece cosa ridícula. En vez, mueven el instrumento rápidamente de arriba a abajo (entiéndase de derecha a izquierda), con lo cual se ha de producir un efecto poco definido en cuanto a la afinación. Augusta<sup>343</sup> refiere que los mapuches producen en “chifle pasándolos [los agujeros] delante de la boca”. La voz “chifle” puede referirse a ese sonido característico, poco definido y con mucho “aire”, como soplado. Asimismo, Valdivia y Febres utilizan este término al referirse al *pitucabue*. El primero dice que es un “chifle con que chiflan”, mientras el segundo lo define como “una tablita con muchos agujeros con que chiflan en sus bebidas”<sup>344</sup>.

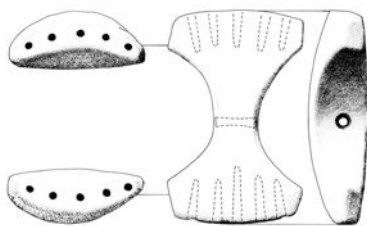


Fig. 84  
*“Piloilo” doble: dos series de 5 tubos. Asa central transversa. MHNCO: 30430 (A III 403) piedra color gris claro. Está tallado en forma acinturada visto en el sentido frontal y lenticular visto en sentido lateral. En los extremos opuestos se practicaron series de cinco tubos cónicos y cortos. La parte central sirve de asa y posee una perforación en sentido lateral. 170 x 109 x 46. (T serie superior: 07 x 32 / 07 x 34 / 06 x 44 / 06 x 36 / 06 x 33) (T serie inferior: 06 x 31 / 06 x 27 / 07 x 29 / 07 x 31 / 06 x 29) Proviene de Contulmo. Publicada por Joseph 1930a: 64, 65, fig. 8, 31, 36, 40, Pérez de Arce 1982.*

Durante el examen que realicé en los “piloilos” experimenté esta técnica de ejecución y obtuve los resultados más sorprendentes en los ejemplares de tipo Pitrén, en los que el largo de los tubos no sigue el orden de mayor a menor común a las flautas de pan. Se produce un “chifle” con características de una rápida sucesión de sonidos poco definidos en altura, con un efecto más rítmico que melódico, que con cierta práctica lleva a interesantes resultados. El ordenamiento irregular de los tubos se explica por la búsqueda de un “chifle” particular, ya que el efecto obtenido cambia según el ordenamiento de cada “piloilo”.

Es interesante constatar la existencia de un par de “piloilos” en los que se repite el mismo ordenamiento de los tubos, lo cual revela un propósito de repetir el mismo “chifle”. Se trata de los dos ejemplares de cinco tubos, uno hallado en Nueva Imperial descrito por Joseph y el otro encontrado en el Toltén

<sup>343</sup> Augusta 1966: 180.

<sup>344</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n., Febrés 1764: 397.

descrito por Amberga. La similitud de ambos instrumentos es tal, que uno se sentiría tentado a pensar que ambos autores describieron el mismo instrumento, lo que se ve rebatido por el hecho de haber sido hallado en distintos lugares y por que aquel descrito por Amberga está incompleto (le faltan ambas asas) y fue descrito diez años antes que el de Joseph, que está completo. El ejemplar MHNCO: A. III 403, que consta de dos instrumentos independientes, implica utilizar uno de ellos cada vez, e invertirlo para utilizar el otro. Se obtienen dos “chifles” semejantes en ambos.

En la actualidad, el uso del “piloilo” se limita a tocar aisladamente los tubos, con lo que cumple la función de otras tantas *pifilkca*, para apoyar rítmicamente al conjunto<sup>345</sup>. Gonzáles menciona también el uso del “piloilo” por los ovejeros, lo que supone un uso solista, seguramente más melódico que rítmico, como ocurre con todos los instrumentos de similares características en la cultura mapuche<sup>346</sup>.

Antiguamente era probablemente utilizado en las reuniones y ceremonias. Febres<sup>347</sup> cita el uso de flautas que pueden ser *piloilos* en la “bebidas”, término que define todas las ceremonias y reuniones colectivas. Sin duda, participó en las interminables fiestas que relata Nuñez de Pineda, donde la resistencia

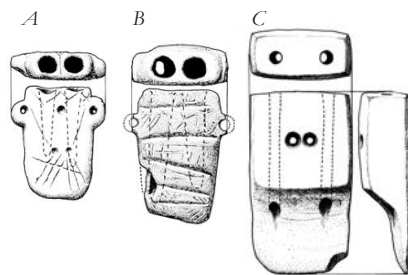


Fig. 85

“Piloilos” de dos tubos con dos asas:

A) MDB: 131. Piedra café grisácea. Los tubos son ligeramente cónicos. Posee ornamentación de líneas incisas y círculos en base a taladro en ambas caras y costados, y una “línea guía” en la superficie superior.  $59 \times 49 \times 2$ . (T  $10 \times 41$  /  $09.5 \times 36$ )

B) MNHN: 3.501 (73). Piedra gris amarillenta. La superficie presenta estrias profundas producidas por abrasión mediante una cuerda. Entre ellas algunas incisiones leves en forma de líneas paralelas formando zig-zag y semicírculos. Medina (1882:302) cree que estas estrias sirvieron para forrarlo con lana, lo cual no parece probable. Un costado inferior y ambas asas están rotas, quedando abierto el tubo III.  $71 \times 50 \times 21$ . (T  $07.5 \times 54$  /  $07.2 \times 59$ ). Bajo este N° en el inventario se lee “pito (facsimil) el original era de piedra, Gmo. Frick” (el objeto es el original, no copia). Proveniente de Los Ulmos, Valdivia. Publicado por Medina (1892: 419 lámina 82) quien añade que “el Sr. Montt posee otro enteramente análogo encontrado en la provincia de Santiago”.

C) MHNCO: 30449 (A.III.255). Piedra café. Dos perforaciones en la parte media del cuerpo cumplen la función de asa. La parte inferior está desbastada en un costado, terminando en filo al extremo inferior. Es posible que en este sector haya existido una amarra que cerrara los tubos.  $98 \times 54 \times 27$ . (T  $07 \times ?$  /  $07 \times ?$ ) Publicado por Pérez de Arce 1982 n° 42

<sup>345</sup> I.N.A. 1981: N° 111; Gonzáles G. 1982: 2.

<sup>346</sup> Gonzáles G. 1982: 2.

<sup>347</sup> Febres [1764] 1765: 397, 597.

a continuar tocando se adapta al “piloilo” por las mismas razones descritas para el “pivilkawe”. En siglos posteriores se menciona en las juntas y durante el *quillatun*<sup>348</sup>. Amberga<sup>349</sup> relata que “algunos viejos recuerdan haber visto y oído tocar esta flauta en las manos de *machi*.”

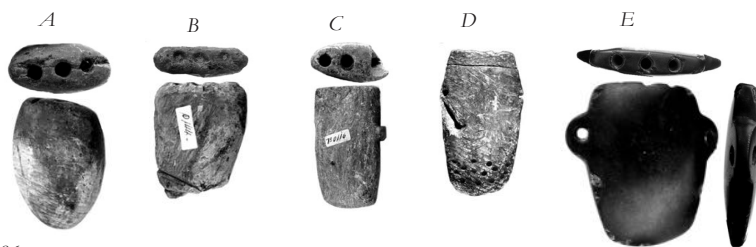


Fig. 86

“Piloilos” de 3 tubos:

A) Sin asa (MSCH: 0117) confeccionado en un trozo de piedra vetada, muy laminar  $117 \times 84 \times 42$  (T  $56 \times 9.8 / 49 \times 10 / 56 \times 9.8$ ) la boquilla está fragmentada y no suena. / B) sin asa, y tubos sin perforar (MSCH: 0144). Los tubos están apenas comenzados.  $90 \times 70 \times 23$ , / C) con un asa lateral. (MSCH: 0116) el asa tiene la perforación vertical.  $92 \times 53 \times 28$  (T  $7.0 \times 51 / 7.0 \times 64 / 7.0 \times 56$ ) Rota en embocadura, la perforación del asa perforó el costado del tubo I.. / D) con dos asas laterales. (MLF D) no pude ver el instrumento: solo la foto. Se ve un asa rota y perforaciones y líneas ornamentales en la parte inferior. Sin datos ni medidas. El museo MHAUAV (Q) posee un piloilo con el extremo superior y ambas asas rotas.  $90 \times 56 \times 24$  (T  $08 \times 45 / 08 \times 53 / 08 \times 45$ ). Fue reparado en la embocadura; no hay foto ni dibujo. / E) con dos asas laterales MSCH: 5197 Confeccionado en una piedra negra muy dura; confección muy cuidadosa, pulido general y acabado formal entre los más perfectos de todos los instrumentos de piedra estudiados  $123 \times 123 \times 25$  (T  $44 \times 7.8 / 46 \times 7.1 / 48 \times 7.8$ ) Es posible que parte del pulido, sobre todo en la embocadura, sea debido al uso.

Todo parece indicar que el “chifle” distinguía cada “piloilo” y su dueño. El caso del par de “piloilos” con un mismo “chifle” puede indicar que ese sonido era compartido, quizás heredado hasta cierto punto. En el caso del “piloilo” doble, llama la atención el hecho que se hayan construido los dos instrumentos unidos en el mismo bloque, lo cual implica contar con ambos “chifle” (que son muy semejantes) en todo momento. El instrumento es sumamente pesado, algo inusual para los “piloilos”, lo cual implica que no puede usarse durante mucho rato (a no ser que se pruebe la resistencia del músico).

Con el “piloilo” se alcanza en la zona la excelencia artesanal de la piedra, compartida con la *kitra* y la “pivulka antropomorfa”. La gran variedad formal que compromete la cantidad de tubos, posición y forma de las asas, la ornamentación y los perfiles seguramente está relacionada con el gran período de tiempo en que se confeccionaron

<sup>348</sup> Augusta 1966: 180; Vega 1946: 211; I.N.A. 1981: N°111, 112.

<sup>349</sup> Amberga 1921: 100.

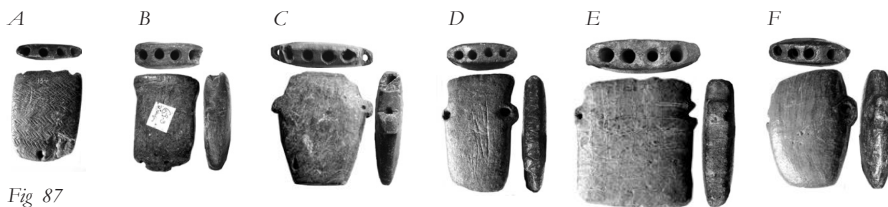


Fig 87

"piloilos" de cuatro tubos:

A) Un asa basal. (CKM: 134) Hermoso ejemplar inciso en ambas caras con líneas paralelas en zig zag.  $86 \times 67 \times 19$  (T  $07.9 \times 47$  /  $07.9 \times 55$  /  $07.2 \times 62$  /  $07.5 \times 71$ ) roto en parte inferior, interviene el tubo IV. Pulido general, con mayor desgaste de uso en embocadura. (ver tb. fig 6) / B) dos asas basales (único caso en toda la muestra) MA G piedra café oscura, casi negra. Confección cuidada, pulido general, taladro circular, pulido sin marcas, cuidadoso.  $80 \times 54 \times 24$  (T  $57 \times 07.5$  /  $53 \times 07.4$  /  $48 \times 07.3$  /  $39 \times 07.6$ ) Pulido de uso general. Ambas asas rotas, así como embocadura del T IV. TI no suena. Fácil de tañer. Etiqueta "69-3 R Vargas" / C) dos asas laterales. (MHNCO: 30343 (A III 296). Asas perforadas perpendicularmente (en una se marcó la perforación transversal). Líneas incisas paralelas, formando probablemente un reticulado.  $101 \times 90 \times 22$  (T  $87 \times 0.7$  /  $69 \times 0.8$  /  $67 \times 0.7$  /  $53 \times 0.6$ ) Pulido por uso general borró las líneas incisas. / D) Dos asas laterales. CKM: 121 piedra café oscura. Línea quebrada incisa en un costado.  $104 \times 72 \times 27$  (T  $07.3 \times 61$  /  $07.3 \times 56$  /  $07.6 \times 71$  /  $07.3 \times 58$ ). TI roto en embocadura y en costado, por rotura del asa. Pulido por uso general. / E) Dos asas laterales. (CKM: 128). Piedra amarilla.  $107 \times 103$  ( $107$  antes de rotura)  $\times 29$  (T  $12 \times 90$  /  $12 \times 66$  /  $12 \times 84$  /  $13 \times 70$ ). Pulido de uso general. Un asa rota. El inventario del Museo MDB posee un piloilo semejante a este (61-19.7), "Sr. Luis Osvaldo Malig MSV, 1962, Contulmo". / F) dos asas laterales. (CKM: 133) piedra amarilla  $100 \times 88 \times 29$  (T  $08.9 \times ?$  /  $09.0 \times ?$  /  $09.1 \times ?$  /  $09.0 \times ?$ ) Un asa quebrada y embocadura del T IV rota. Pulido por uso general

estos ejemplares. Respecto de los fechados, tenemos solo un ejemplar excavado en el fuerte cerca de Pitrufquén, que puede corresponder a un amplio período entre la conquista española (S XVI) y el s. XIX. Posee los tubos ordenados en forma decreciente, lo que suponemos es un rasgo tardío. Según la cronología relativa, que señalé en el capítulo relativo a la historia, el tipo más antiguo, o "pitren" sería el de tubos cortos, cónicos, de formas redondeadas, rectangulares u otras, de tamaño pequeño, sin asa o con asa basal, y un tipo más tardío o "vergel" sería el con tubos cilíndricos, de ordenamiento decreciente, con dos asas laterales, y de formas más estilizadas y grandes. La tipología "pitren", como he señalado, puede haber estado vigente en forma paralela hasta el presente, como lo confirma el "piloilo" de cerámica que describe Gonzáles en 1981 y los numerosos "piloilo" con letras inscritas. A medida que aumenta la cantidad de tubos desaparece el asa basal, pero esto probablemente ocurre por problemas funcionales (los objetos se vuelven más anchos que altos). Excepcionalmente encontramos un "piloilo" que combina en el mismo objeto un asa basal y un asa lateral, lo cual probablemente es resultado de la reutilización de una de las dos asas laterales que se fracturó.

En general, el tipo organológico "piloilo" revela rasgos locales únicos, sin relación con otros semejantes en zona vecinas; el orden de los tubos, los tubos cortos y cónicos, la variación formal, ciertos perfiles, los tubos abiertos y cerrados en un mismo

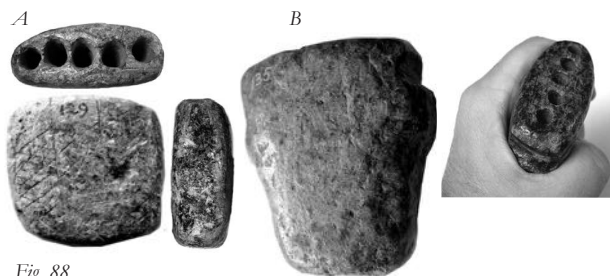


Fig. 88

“piloilos” de cinco tubos:

A) sin asas. (CKM: 129) *pedra amarilla* Con líneas cruzadas en red, en campos separados por líneas, en ambas caras. Tubos un poco cónicos, sin marca de taladro, confección cuidadosa.  $51 \times 26 \times 23$  (T  $07.0 \times$  lar  $26 / 07.2 \times 32 / 07.9 \times 32 / 08.2 \times 26 / 06.9 \times 25$ ). Los tubos juntos, con las embocaduras que se comen unas a otras permiten tocar en estilo “piloilo” fácilmente. Pulido por uso general ha borrado las líneas exteriores.

B) dos asa laterales insinuadas, sin perforar (CKM: 135) *pedra amarilla* Tubo III abierto, al parecer por accidente  $76 \times 70 \times 33$  (T  $06.7 \times 22 / 07.2 \times 21 / 06.9 \times 74 / 06.3 \times 20 / 06.9 \times 19$ ) Pulido por uso general (ver fig. 4)

instrumento, son todos rasgos propios de esta zona. La flauta de pan, que abundó en el resto de América en tiempos prehispánicos, desde Arica y el noroeste Argentino hasta Norteamérica, esta basada en una sucesión de tubos de caña ordenados de mayor a menor, una tipología organológica que llamamos “siku”<sup>350</sup>. La “antara” sigue este modelo, como veremos. El “piloilo”, en cambio,

no guarda relación con este concepto, se trata de un esquema organológico único, diferente, originado localmente.

La variación de formas entre un instrumento y otro es tan marcada, que llama poderosamente la atención encontrar dos instrumentos parecidos, como ocurre con el par de “piloilos” de cinco tubos. Este rasgo también se opone a lo que ocurre en el resto de América, donde las flautas de pan siguen estilos formales que los hacen distinguibles por región o por período. Hay tipos absolutamente únicos, como el “piloilo” doble: no existe ningún antecedente de ejemplares semejantes en otros lugares: todas las flautas de pan dobles conocidas tienen las embocaduras al mismo lado. Los perfiles privativos de esta área son el tipo más ancho que alto y las formas cuadrangulares, las formas redondeadas abajo. Las formas comunes al resto de América imitan el típico escalonado de la sucesión de tubos caña de distinto largo, característica tan fuerte que la “antara”, que repite este perfil en su origen en el altiplano boliviano, fue sufriendo una transformación continua hacia los modelos del

<sup>350</sup> Llamo “siku” a la flauta de pan andina basada en una sucesión de tubos de caña ordenados de mayor a menor y a la copia de esta en otros elementos: cerámica, piedra, plumas, huesos, metal, etc. Su origen ha sido postulado en el área centro sur andina, amazonía, incluso Oceanía. La bibliografía sobre el origen y distribución de la flauta de Pan en América es muy amplia. Entre los trabajos más destacados cabe destacar: D’Harcourt 1925: 35-55; Izikowitz 1935: 378-405; Lindberg 1959: 28, 29; Iribarren 1969: 96-106; Grebe 1974: 40-45; Mena 1974: 43-76; Díaz-Gainza 1977: 183-186.

“piloilo” a medida que se acercó a la zona araucana. Las flautas con tubos abiertos y cerrados simultáneamente no tiene antecedentes en otros lugares: la flauta de pan andina con tubos abiertos y cerrados (SH 421.112.3 flauta de pan abierta y cerrada) tiene otra lógica organológica, se toca la hilera cerrada y la abierta funciona como complemento acústico.

Otros rasgos del “piloilo” son más compartidos con otras regiones: en Los Andes prehispánicos el uso de la piedra, que en la flauta de pan supone más dificultades que en ninguna otra flauta, muestra una distribución inversa a la caña, con la que se obvía esos problemas. La posibilidad de usar las aperturas accidentales de los tubos para digitar la encontramos en el área Diaguita con evidencias tan ambiguas como la de los “piloilos”: mientras que algunas flautas presentan roturas accidentales esmeradamente reparadas con madera, resinas y metal, en otras se han repasado las aberturas, incluso se han abierto agujeros en los demás tubos, aparentemente para poder digitar en todos ellos.

Respecto de la técnica de tañido, el caso es semejante: el sistema de tañido del tipo “chifle”, pasando la flauta rápidamente por los labios, es de origen local, diferente

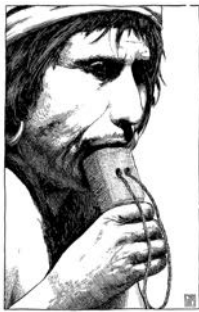


Fig 89  
Una posible forma de tañer el “piloilo” de dos tubos abiertos (MHNCO: 30449 (A.III 255).

a lo que ocurre con el “siku” en el resto del continente<sup>351</sup>. El “chifle” es rítmico, no melódico y el tañido del “siku” es principalmente melódico. El “chifle” es distinto en cada instrumento, con sucesiones de sonidos sujetos a cambios, a variaciones continuas dependiendo de muchos factores (soplo, movimiento, ritmo) en cambio el tañido del “siku” está orientado a obtener series de sonidos que están predeterminados por escalas rígidas y afinadas. El “piloilo” es de uso individual (cada uno es independiente, no importa si se tocan muchos juntos), en cambio el “siku” tiende a ser grupal, frecuentemente de uso dual. Esta diferencia de intenciones musicales llevó en el pasado a Amberga a juzgar al “piloilo” de acuerdo al criterio de ejecución del “siku”, y a Erice a decir que el instrumento era “sin escala prevista de antemano, por lo que daba sonidos disparatados”<sup>352</sup>. A pesar de que la técnica del “chifle” tuvo un origen local, no es una técnica privativa de esta región: en Europa se conoce como una marca propia del sonido de la flauta de pan usada para

<sup>351</sup> La técnica andina del “siku” está enfocada a producir melodías, alternando los tubos. Un componente muy importante es la técnica pareada, que consiste en que el instrumento es tocado por dos personas, cada una de ellas con tubos complementarios al otro. Todas estas técnicas son absolutamente ajenas al “piloilo”.

<sup>352</sup> Erice 1960: 143.

anunciarse los comerciantes, y probablemente tiene un origen romano<sup>353</sup>. Una técnica parecida fue conocida en Chile hasta hace poco por los maestros afiladores de cuchillos que recorrían Santiago. Esta técnica permite, con poca habilidad, producir elaborados ornamentos musicales de gran rapidez. Este tipo de tañido se adapta admirablemente al “piloilo” que hemos descrito como de tipo pitrén, es decir, de tubos cortos en disposición irregular.

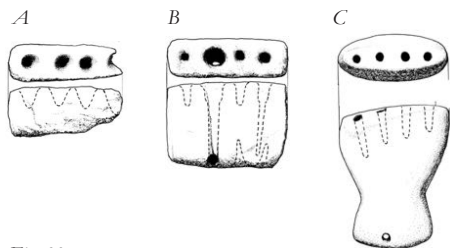


Fig. 90

“Piloilos” de cuatro tubos:

A) sin asa. (MRA: G). Trabajado en un bloque de piedra negra y dura, aprovechando su forma natural. Los tubos son muy cónicos y poco profundos. Roto en el costado del tubo IV. 32 x 72 x 25.

(T 13 x 13 / 12 x 112 / 12 x 14 / 12 x 14).

B) Sin asa. (MMJ:AR: 11.12.71). Piedra blanca.

Extraño ejemplar aparentemente sin terminar. Los tubos son muy irregulares. El tubo II se abre en la base y los tubos III y IV están iniciados también desde la base, quizás con intención de abrirlos. Los tubos II y IV presentan cierta discontinuidad, debida al parecer a error de fabricación. 56 x 77 x 26. (T 05 x 14 / 12 x 54 / 06 x 16 / 07 x 50). Inv. Contulmo, donación Eugenio Pboff.

C) Con asa basal. (MA H) Piedra amarilla. Tubos cónicos y cortos. Confección cuidadosa. El exterior está pulido. 96 x 74 x 32 (T 06 x 30 / 06 x 24 / 06 x 23 / 06 x 18).

Etiqueta: “81 Contulmo”, “69-1 R Vargas”, tinta “RV”

Sonido fácil, requiere de cierta práctica para tañer parejo los cuatro tubos

Todo parece indicar que el “piloilo” de tipo pitrén nace como una invención local, adaptado a la técnica del “chifle”. Posteriormente, como influencia del norte, encontraremos los tubos ordenados en una serie decreciente, y más tarde la influencia de la “antara”.

Tenemos evidencias de influencias mutuas entre la zona araucana y Aconcagua en un ejemplar proveniente de Los Ulmos (fig 85 B) que, según Medina es idéntico a otro hallado en Santiago. Otro caso es el la “antara” Aconcagua hallada en Collipulli, de clara confección Aconcagua (fig 98). Por otra parte, la influencia del “piloilo” con tubos ordenados irregularmente la detectamos hasta Atacama y en el noroeste argentino<sup>354</sup>, donde hay unos pocos ejemplares que no son de piedra, sino de madera o cerámica, y carecen de fechado<sup>355</sup>.

Respecto de la función del “piloilo”, podemos confrontar los datos iconográficos andinos prehispánicos en los que la flauta de pan ocupa a veces el

<sup>353</sup> Ver Lawson 2004: 68.

<sup>354</sup> Casanova 1946:630; Iribaren 1969:103; Nuñez 1962:201

<sup>355</sup> MET: 23876 (“Piloilo de tres tubos, piedra, asa lateral”); MET: 431270 (“piloilo” de cuatro tubos, madera, asa basal; MET: 72 1144 (“piloilo” de tres tubos, piedra, sin asa)



lugar de instrumento de guerra: la flauta de pan sustituye al arco y a la flecha en Los Andes centrales y reemplaza al hacha del “sacrificador” en Atacama<sup>356</sup>.

Es posible que durante el siglo XIX el uso de la armónica de boca haya desplazado al “piloilo”, sobre la base de la similitud de ejecución (ambos se pueden tocar “moviéndola rápidamente de arriba abajo”) y a la facilidad de obtención, que evita el laborioso trabajo de la piedra. Posteriormente, la armónica dejó de tener influencia local.

### B1-1-2) FLAUTA DE PIEDRA DE TUBO COMPUESTO

El “tubo compuesto” está conformado por dos secciones de distinto diámetro: una distal, de diámetro pequeño, hecha con un taladro rotatorio circular, y otra proximal, de diámetro mayor, hecha por lo general mediante excavaciones longitudinales<sup>357</sup>.

Este tubo tiene una larga historia en Los Andes, que se inicia en Paracas (al sur del Perú, 700 – 100 a.C.) y perdura hasta hoy desde el Norte Chico hasta la araucanía, en Chile. Su ingreso a la araucanía se realizó aproximadamente a partir del año 1000, como consecuencia de la influencia del complejo cultural Aconcagua<sup>358</sup>.

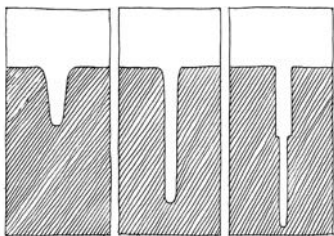


Fig 91

Las diferencias entre el “tubo simple” (ya sea cónico, a la izq. o cilíndricos, al medio), y el tubo complejo (derecha) corresponde a los dos diámetros de este último. Cuando la relación geométrica entre estos dos diámetros está en una relación muy precisa, cercana a 1:1, se puede producir el llamado “sonido rajado”.

Este tipo de tubo está diseñado para dar un sonido muy complejo, llamado “sonido rajado”. Algunos de los ejemplares estudiados, sin embargo, tienen el tubo hecho de manera que no se adapta a las restricciones acústicas propias del “sonido rajado”: parece ser que se copia la forma del tubo, no su característica organológica. Los mapuches actualmente aseguran que este tipo de tubo permite dar dos tonos. De hecho, se nota en ciertos instrumentos la existencia de dos sonidos simultáneos en acorde impreciso.

<sup>356</sup> Gruszczyńska-Ziółkowska 2004: 254; Pérez de Arce 1992

<sup>357</sup> El método de confección descrita se refiere a los ejemplares de piedra.

<sup>358</sup> Para un desarrollo de este tema ver Pérez de Arce 2000.



En la araucanía existen los mismos dos tipos, que encontramos en la región Aconcagua y Diaguíta, de donde estas flautas provienen; uno con un tubo (“pifilka”), y otro con cuatro tubos (“antara”). Más al norte, en Atacama y en el altiplano Tiwanakense, solo existe la segunda, que da origen a ambos. Un tercer tipo de “antara” de tres tubos se superpone, débilmente, desde la región Diaguíta al sur, y un cuarto, de dos tubos, solo se da en la araucanía<sup>359</sup>.

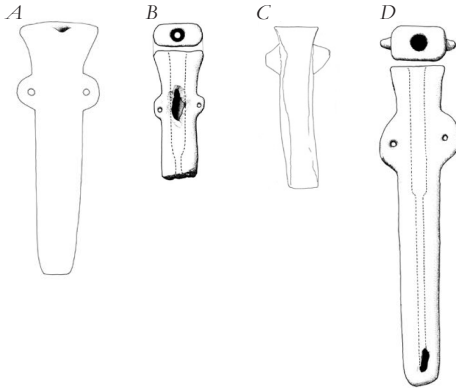


FIG 93

“Pifilka” de piedra con dos asas, perfil alargado que se ensancha hacia la embocadura:

A) ejemplar proveniente de los Ulmos, Valdivia, publicado por Medina (1882: 302). El tubo está abierto en el extremo inferior por desvío de taladro.

B) piedra negra, dura, confección cuidada, (MAHNFF 56) sin datos. 212 x 42 x 20 T 14 x 06 Roto en un costado y falta el extremo inferior 112 x 42 x 20 T 14 x ?.

C) piedra blanca, talcosa, orejas sin perforar (MAHNFF:115) emisión fácil. Huellas de uso (lustralidad de la mano) 210 x 91 x 39 T 14 x 205. Sin datos de inventario

D) Piedra verderojiza. El taladro de desvío al confeccionarlo y se abre en el extremo inferior. (MMJAR: 11.11.71) Inv. donación Contulmo, Eugenio Phoff. 280 x 68 x 30. Tubo: 12 x 270.

Debido a la falta de antecedentes, he dejado la discusión de todas las flautas de piedra de tubo compuesto para el final.

#### B1-1-21) PIFILKA DE PIEDRA (FLAUTA DE UN TUBO COMPUESTO)

Seguramente el término *pivillacabue* mencionado por Valdivia se refiere a este instrumento, como demuestra su traducción “pito para chiflar”<sup>360</sup>. El pito es una flauta unitonal, y el término “chiflar” es utilizado también en relación a la flauta de pan, en la que la producción de sonido es semejante. Febrés y Havestadt anotan el término *pivillca*<sup>361</sup>, que seguirá en uso en los siglos siguientes, y su sinónimo *pucullbue*. *Pivlcan* indica la acción de tañerla.

<sup>359</sup> Es posible que un ejemplar de dos tubos exista en el complejo cultural Aconcagua; ver Pérez de Arce 1988a.

<sup>360</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n.

<sup>361</sup> Febrés [1764] 1765: 598; Havestadt 1883: 512, término repetido por Medina 1882: 302; Guevara 1899b: 1016; Robles 1911: 562.

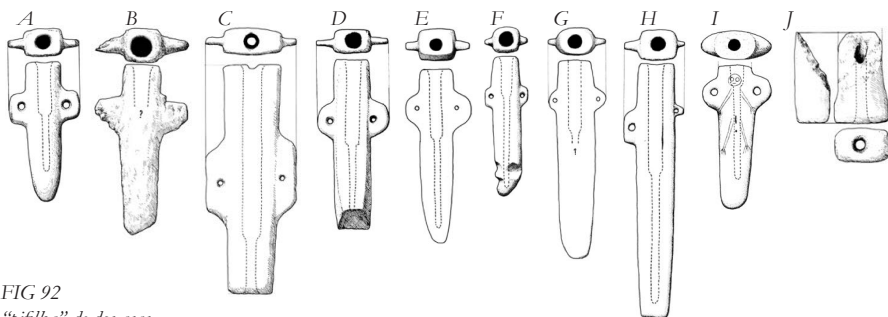


FIG 92

"pifilka" de dos asas

A) piedra café amarillenta, con pátina negruzca, confección cuidadosa. (MA B) Proviene de Antiquina. La superficie presenta la lustralidad que da el uso continuado.  $112 \times 57 \times 22$ . T 97 (38+59)  $\times$  11/07 (estimado inf), taladro circular (inf) excavado (sup). confección cuidada. Etiquetas "7-1-3 R. Vargas", "84", "RV quina". Tañido fácil, sonido suave y penetrante; sobresoplando es fuerte y agudo (no "rajado").

B) asas toscamente labradas sin perforar. (CU: CAP.P4) Roto en el extremo inferior.  $137 \times 73 \times 27$ . T 13  $\times$  ?

C) La embocadura posee un rebaje que forma una pequeña muesca en V. (MDB: 1444)

$185 \times 74 \times 7$  T 15  $\times$  09  $\times$  185. Inv. Fundo San Ramón de Los Sauces, Angol, 1944, Arnulfo Morales.

D) El extremo inferior está desbastado antero-posteriormente, terminando en filo (MADB: 75.9.52)

$74 \times 58 \times ?$  T 12  $\times$  124. Inv. Fundo Los Sauces de Angol, 1975, Sr O. Kriineberg.

E) confección cuidada, pulido (MA C) reparado, pegada.  $140 \times 51 \times 25$  T 127 (58+69)  $\times$  09.2/06 (estimado inf.)  
Tubo con taladro circular. "RV" con tinta, al costado. Muda, no suena.

F) Piedra amarillenta. El extremo inferior presenta varias muescas hechas por desgaste. (MCHAP: 1534.194)

Proviene de Valdivia.  $112 \times 34 \times 21$ . T 09  $\times$  106. Publicado en Revcius 1983.1983: 79.

G) (CU: CAP P. 7). Proviene de Contulmo,  $160 \times 46 \times 21$ . T 10  $\times$  140.

H) piedra amarillo verdosa, blanda. Confección cuidada, pulido. Una de las asas se rompió, quedando un fragmento que fue perforado nuevamente. (MA D) Proviene del Río Huillinco.  $206 \times 49 \times 25$ . T 197 (91+ 106)  $\times$  10. Tubo con taladro circular en sector distal, long. en sector proximal, pulido. Etiqueta "88", "7-1-1 R Vargas", con tinta: "RV", PXD".

Tañido fácil, la emb. tiene descanso para el labio con huella de uso.

I) piedra gris oscura, compacta. Decoración incisa en ambas caras: en una de ellas una figura humana muy esquemática en que está señalado el sexo femenino. En la otra, una serie de líneas geométricas en zig-zag. Falta el trozo superior. (CMC: Ch. IV.17.CC.68). Proviene de Challupén (Lago Calafquén) asociación de superficie.  $115 \times 55 \times ?$  Tubo: ?  $\times$  ?.

Publicado por Berdichevsky-Calvo 1972-3: 524, 540

J) piedra blanca, fragmento inferior de un instrumento, probablemente una "pifilka" con dos asas.

(MRA: 384 (350)). Sin datos.  $73 \times 44$ . T 08  $\times$  73

En los siglos siguientes apareció el término *pifilka*<sup>362</sup> y sus innumerables variantes que veremos al revisar las flautas de madera. El cambio de la "v" por la "f" corresponde a variantes dialectales<sup>363</sup> y, asimismo, a versiones de transcripción por parte de los escritores que tienen que plasmar sonidos adecuándolos al alfabeto castellano. Usaré el término "pifilka", que ha sido usado anteriormente, para referirme a esta especie organológica, sea de madera o de piedra.

<sup>362</sup> Joseph 1930b: 60, Plath 1855: 106, Henríquez 1973. (pifilka) www.todobariloche.com.

<sup>363</sup> *Pifilka* es la pronunciación de Temuco y *pivilka* es lafkenche de Cañete (A. Marileo al autor, 2007).



FIG 94

“pifilka”

A) *fragmento superior. (CSM B) 100 × 56 × 22 T 12. Taladro longitudinal. Sin datos.*

B) *pijarra negra. Tubo abierto abajo. Embocadura con filo aguzado. (MHNC: 66193, Col. MMJAR). Encontrado por Rodrigo Flores en sector de Pitra Cui Cui, Com. de Los Alamos. 62 × 46 × 19 T 5.6/06 × 0.8/0.5 Fragmento, rotura inf. retocada.*

C) *Piedra amarilla. Cortes toscos en superficie. Tubo abierto al costado abajo (MSCH: 0143). Falta un trozo de embocadura. Sin datos. 130 × 53 × 32 T 103 × 18/8.5. Tubo abierto abajo.*

D) *pedra gris-amarillo. (MSCH: 0115). Sin datos. 110 × 44 × 23 T 81/29 × 11/5.9*

E) *pedra café. (CKM: 243) Sin datos. 92 × 30 × 20 T 87 (44+43) × 09.0/05.9×05.7 Tubo con taladro circular bastante pulido. Falta sector superior.*

La mayoría de los ejemplares de “pifilka” tiene dos asas, con un perfil alargado que se ensancha hacia la embocadura (fig 92 y 93). Proviene de la región de Valdivia, de Angol, de Contulmo, de La Unión, de Antiquina, del Río Huillenco y otros no tienen origen conocido<sup>364</sup>. Una “pifilka” rota en el extremo superior encontrada en Challupén (Lago Calafquén; fig 92 I) presenta un caso único de decoración con una figura femenina (muy esquemática), efectuada por medio de líneas incisas, donde el sexo aparece más destacado que los otros rasgos. Joseph (1930b) publicó una serie de “pifilkas” de Los Vatros, de Antiquina, y de la zona de Concepción. Algunas “pifilkas” de dos asas tienen el tubo abierto, al parecer por rotura<sup>365</sup>

Los ejemplares con un asa lateral son bastante raros (fig 95). En uno el tubo se abrió accidentalmente, y el desgaste de uso parece indicar que se usó esta abertura para digitar. Otros dos provienen del Río Perquilauquén y de Vichuquén, respectivamente.

<sup>364</sup> MNHN: 3817 (389), no tengo dibujo; piedra blanca, la embocadura presenta un ensanchamiento que iguala el ancho de las asas. 165 x 60 x 30. T 12 x 160. Proviene de San Juan, La Unión Mena 1974: 44. El M. de Vichuquén posee el extremo superior de un instrumento similar a MAHNFF: 56.

<sup>365</sup> Fig 92 C; fig 94 B y D. Dos fragmentos (92 J y MHAUAV: (S) parecen corresponder a “pifilka” de este tipo.

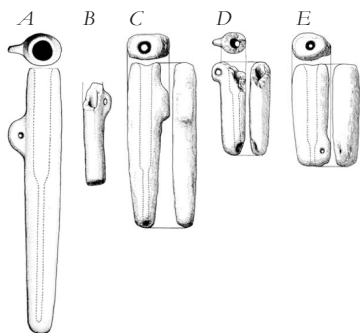


FIG 95

“pifilka” con un asa lateral:

A) Confeccionado con Piedra gris azulosa. (MNHN: 3806 (378) Encontrado en Vichuquén. El asa está reparada. 280 × 45 T 16 × 267 Publicado por Medina 1882: 302, 419 y Pérez de Arce 1987a

B) piedra rojiza (MNHN: 11-537) Falta el extremo superior. Sin datos.

C) asa está sin perforar (CP: A). Encontrado en el río Perquilauquén. 173 × 44 × 26; T 12 × 05 × 173

D) piedra dura, negra. Tubo abierto accidentalmente en su extremo inferior, aparentemente se usó para digitar. (MMJAR: 4. 18. 70). Falta el extremo superior. 97 × 36 × 20 T 09 × 97.

E) confeccionado en pizarra micácea. Una ligera marca en el extremo inferior del tubo puede ser la huella de un tapón, hoy desaparecido (MNHN: 3819 (391) Im. Contulmo, Col Tzschabrán, 1885. Se fracturó perdiendo el extremo inferior, el cual se pulimentó para seguir utilizando. 105 × 40 × 28 T 09.5 × 07 × 105

Tres ejemplares en los que el tubo no alcanzó a ser perforado (fig 101) nos permiten conocer que lo primero que se hacía era la forma externa, incluyendo la perforación de las asas y el pulido final, antes de perforar el tubo<sup>366</sup>. Este método permite explicar los numerosos ejemplares en los que el tubo se desvió, abriéndose al exterior.

Algunos ejemplares no estudiados provienen de Ercilla y del fundo Antiquina en Contulmo<sup>367</sup>.

Las “pifilkas” de dos tubos parecen derivarse de las de un tubo, como veremos (fig 96 y 100). Un ejemplar presenta incisiones de líneas paralelas en zig-zag y reticulado, con asa basal. Existen dos ejemplares con dos asas laterales; uno es producto de la reutilización de una “antara” de más tubos, donde esta rotura se rompió y se desbastó dejando una saliente como asa y otro es producto de una doble rotura, en la que actualmente se puede descubrir el par de tubos complejos, que lo transforman en un curioso “pivilkawe”, para lo cual se usó al revés, utilizando la antigua base como embocadura, se le eliminó el otro extremo (actualmente inferior) y se trasformó el otro tubo en dos extrañas asas de perforación vertical. Finalmente, conozco un fragmento inferior de un instrumento de dos tubos, posiblemente discontinuos, a juzgar por el diámetro y separación de estos y posiblemente de dos asas, por comparación con las otras “pifilkas”.

<sup>366</sup> Este método es inverso al que ocupa Daniel Ponce para fabricar las actuales flautas de chino en el valle del Aconcagua; ver descripción en Pérez de Arce 1997c.

<sup>367</sup> MDB: 1840.Inv. “pifuilca quebrada de piedra, 1950 obs. H Glaser, Ercilla; MDB: 67/30 inv. “no terminada y quebrada, Fdo. “Antiquina”, hallado 1967 por Modesto Ortega, Contulmo.

Del uso y función de la “pifilka” de piedra tenemos muy pocos antecedentes. Hilguer señala que, de acuerdo al recuerdo de un anciano mapuche, se utilizaba durante el *guillatun*, “pero servía para una mayor necesidad durante el tiempo que los españoles trataron de conquistarnos, cuando estas se tocaban aquí, allá y más allá, los hombres sabían que tenían que juntarse en ciertos puntos, pues los españoles estaban en camino de destruirnos”<sup>368</sup>.

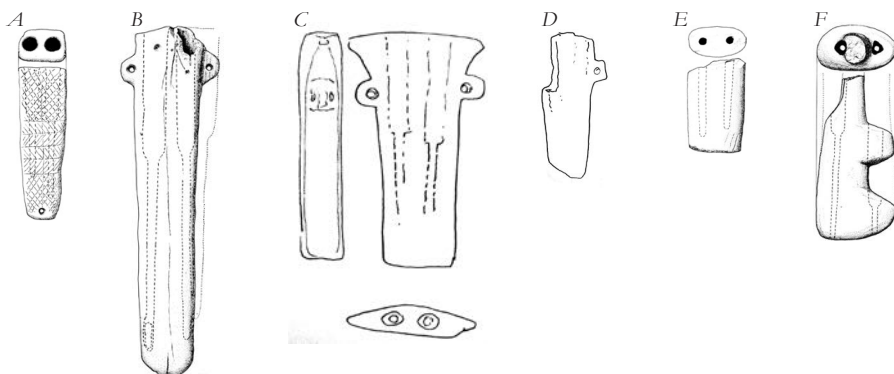


FIG 96

“pifilka” de dos tubos

- A) Confeccionado en piedra blanca. La superficie esta ornamentada con incisiones de líneas paralelas en zig-zag y reticulado. (CP) (B). El asa basal presenta un ligero desgaste debido al uso.  $124 \times 39 \times 26$ . TI  $90 \times 39$ , TII  $106 \times 42$ . Sin datos.
- B) Piedra amarilla. Ornamentación simple de líneas incisas y taladro. La superficie de la embocadura presenta una “línea guía”. Ambos tubos abiertos en la base por desvío del taladro. En el costado conserva la huella de un tercer tubo. Luego de la rotura de éste, se desbastó este costado dejando un saliente que fue utilizado como asa. (MACHP: 1356.196). Proveniente de Valdivia.  $246 \times 70 \times 32$ . TI  $17 \times 222$  TII  $14 \times 218$ . Publicado en Reccius 1983: 79
- C) (MHLAUAU L) San Jose, Quintrebueque, (superficie)  $190 \times 96 \times 28$  TI 7.5 TII 7.8 (largo tubo no lo pude medir)
- D) (MVICH A) falta un trozo de embocadura y un asa. Sin datos.
- E) Piedra verdosa. Superficie pulida, con anchas estrías en la base. (MCHAP.: 1358.198) Proveniente de Valdivia.. Es el extremo inferior de un instrumento, posiblemente de tubos discontinuos a juzgar por su diámetro y separación.  $98 \times 53 \times 29$ . TI:  $07.2 \times 65$ ; TII  $07.2 \times 65$ .
- F) Piedra café verdosa. (MCHAP: 1357.197) Este instrumento fue primitivamente una “antara”. Probablemente debido a una rotura se invirtió, utilizándose la antigua base como embocadura, se eliminó el extremo superior y un sector medio del otro tubo, quedando éste reducido a dos extrañas asas  $133 \times 66 \times 37$ . T 05.7 de diámetro ambos, los largos no se pueden calcular, deben haber sido mucho mas largos. Publicado en Reccius 1983:79

<sup>368</sup> Hilguer 1960: 16.

## B1-1-22) ANTARA DE PIEDRA (FLAUTA DE VARIOS TUBOS COMPUESTOS)

La “antara” es una flauta de pan cerrada, de una hilera en escalera, solista, de tubo complejo (SH. 421.112.211.12)<sup>369</sup>. No tenemos forma de saber qué nombre distinguió esta flauta de pan del “piloilo”, si es que existió esa diferencia, y es muy probable que, incluso de ser así, hubieran compartido nombres. Eso no impide reconocer que la diferencia organológica entre ambos tipos de flautas es suficientemente grande como para considerarlas tipologías diferentes: el sonido que emiten es totalmente distinto (uno es un “chiflido” muy agudo, el otro es el “sonido rajado”), la forma de tañerlo es muy diferente (una es el movimiento rápido del “piloilo”, la otra es un aislado toque), las formas varían en su calidad ergonómica

(son distintas a la mano y a la boca, por dimensión, forma y peso), los estilos plásticos (forma, perfil) son diferentes y los conocimientos acústicos para construirlos también lo son. Ante la ausencia de un nombre local, seguiré usando el nombre “antara”, que he venido utilizando por años para designar este tipo organológico; el hecho de que no corresponda a un nombre local hace más evidente su origen foráneo.

Las siete “antaras” de la araucanía que conozco revelan un gran cuidado en la confección, en el diseño, en su terminación interior acústica y en el acabado exterior, de formas equilibradas. Una de ellas (fig 98) posee cuatro tubos, un asa y características

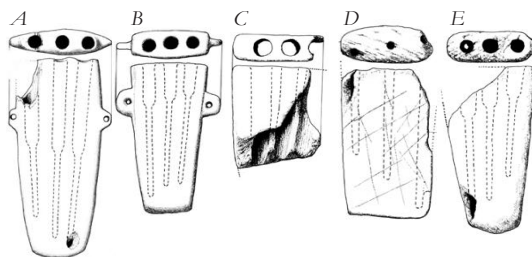


FIG 97

“Antaras” de tres tubos

A) Piedra gris claro (MDB: 1426). Rota en embocadura, un asa y TIII abajo. Inv Tegualda, Río Toro, obs. Adrian Higuera 1944. 157 x 85 TI 131 x 11, TII 150 x 11, TIII 165 x 11 Tubo con taladro circular y longitudinal

B) Piedra gris blanca. Confección cuidadosa (MMJAR: 11.15.71) Inv donación Eugenio Phoff. Pequeña saltadura en embocadura TIII. 108 x 74 x 20 TI 96 x 08,4, TII 89 x 08,8, TIII 86 x 08,6 Tubo con taladro cilíndrico. Emisión fácil, timbre dulce

C) Piedra rosácea. (CU: A.III.I. (50) Falta el extremo inferior. 86 x 75 x 24. T 13 x ?; 12 x ?; ? x ?

D) (MDB: 61.19.8) Falta el extremo superior. 108 x 68 x ?. TI 06 x 101; TII 07 x 82; TIII 07 x 62. (El largo de los tubos se tomo con referencia al alto maximo de la pieza sin evidencia de ser alto total) Inv. Contulmo, 1961, sr Luis Osvaldo Maig.

E) Piedra blanca. (CU: 6.III.A3. (60). Falta el extremo superior. Sin datos. 121 x 62 x 22. TI 10 x 109; TII 10 x 96; TIII 09 x 80.

<sup>369</sup> El nombre “antara”, que utilizo aquí como categoría organológica, siguiendo el uso habitual en la literatura especializada, es de origen aymara (ver Gruszczynska-Ziółkowska 2000: nota 6).

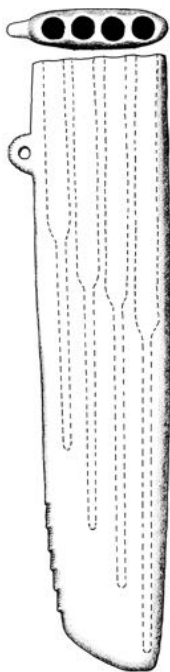


FIG 98

*"Antara" de cuatro tubos.*

*Confeccionado en piedra rojiza jaspeada (combarbalita), con un escalera becho en base a pequeñas incisiones en el costado inferior, factura y pulimento muy cuidadoso, todos rasgos que corresponden al Complejo Cultural Aconcagua. El tubo IV tiene una pequeña rotura en un costado. (MNHN: 3516 (88). 285 x 75 x 18. TI 10 x 273; TII 09 x 245; TIII 09 x 219; TIV 09 x 182.*

*El inv. se refiere a una réplica: "Pito cuádruple de piedra. El original existe, 1925, Enrique Dillinger (1883) No aparece sino el facsímil, Collipulli".*

*Publicado por Mena 1974:48, Aldunate 1978:39, Pérez de Arce 1982:N°46 (ver fig. 7)*

Aconcagua en el perfil, las proporciones, el tamaño, el color de la piedra y el acabado. Las "antaras" de tres tubos son más frecuentes (fig 97), tres de las cuales provienen de Contulmo y las otras dos, sin datos, probablemente de la zona de Concepción.

#### FLAUTA DE PIEDRA: DISCUSION

"Pifilkas" y "antaras" son el resultado de una influencia que ocurrió con posterioridad al año 900, proveniente del norte. Esta influencia es de tipo organológico, pero se reinterpreta usando el perfil local. Esto no es distinto a lo que había venido ocurriendo durante más de mil años, desde la aparición del tubo complejo en Paracas, en flautas de cerámica con un número variable de tubos, pasando por Tiwanaku, donde adquirió cuerpo de piedra con forma de "siku" y cuatro tubos, luego por Atacama, donde además recibió cuerpo de madera, después por la zona diaguita, donde se hizo de un pariente de un tubo y donde comenzó a perder la forma de "siku", luego por la zona Aconcagua donde la forma se estilizó aún más, alcanzando su punto culminante con las "antaras" de grandes dimensiones, de sonido "catarrado" y fina terminación, hasta llegar a la araucanía, donde terminó por perder todo rastro del "siku" para adquirir el perfil del "piloilo" tardío y dos nuevos parientes, de dos y tres tubos. Esta serie de transformaciones nos habla de un principio - de tipo organológico, es decir, un sonido al servicio de una estructura sonora específica - que se ha conservado durante todo un ciclo de transformaciones exteriores. Las modificaciones del perfil obedecen todas a razones estilísticas relativas a la plástica, mientras la permanencia pertenece al ámbito sonoro. Este análisis nos será muy útil para comprender la incorporación de las "pifilkas" de madera a la polifonía ritual.

La influencia nortina la detectamos en los instrumentos Aconcagua hallados en territorio de la araucanía (fig 95 A y B; fig 98) o en el límite con esa cultura, el Río Perquilauquén



y Vichuquén (fig 95 A y C). En cambio, el perfil de la “pifilka” con dos asas es único en la región<sup>370</sup>.

La introducción del “sonido rajado” llegó en forma más tardía que otras flautas a la zona, y no siempre bien asimilada, como lo demuestran las flautas en que el tubo no está construido de acuerdo a las precisas normas acústicas definidas durante el milenio de desarrollo anterior (en que los tubos se basan en una proporción precisa, cercana a 1:1 para las dos secciones del tubo), sino con cualquier proporción (fig 92 C; fig 94 B y D).

Una invención local es la del instrumento de dos tubos, ausente en los registros de más al norte. Asimismo, los instrumentos de cuatro tubos, que son los que llegaron desde el norte, no tuvieron tanto éxito como los de tres tubos. En esta preferencia también se observa una tendencia regional hacia flautas de un tubo (simple o compuesto), que tiñe toda la gran región de Los Andes sur. A medida que nos alejamos de la araucanía hacia el norte son menos frecuentes. Estas flautas no cumplen funciones melódicas, sino rítmicas, por lo que no importa tanto la cantidad de los tubos (tonos) sino que la calidad, fuerza e intensidad de los sonidos.

Todos estos argumentos hacen ver a la “pifilka” como un instrumento muy adaptado a la región, como de hecho lo es hasta el día de hoy, donde siempre se toca de a dos, y el instrumento de dos tubos como una adaptación local que resulta de la unión de este par de pifilkas en un solo instrumento. Siguiendo esta lógica, el instrumento de tres tubos puede entenderse en razón del ritmo ternario que también es tocado en las “pifilkas” mapuches actualmente, a diferencia de las “pifilkas” del norte (de Chile

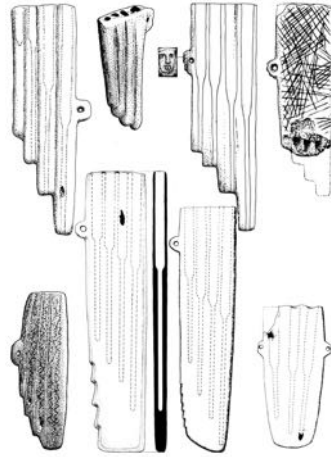


FIG 99

Comparación de “antaras” surandinas de piedra. Arriba, a la izquierda, de Potosí, Bolivia; con la característica copia de los tubos del “siku” en su superficie (M. Universitario de Sucre 318 02 679 2805 49). A su derecha, de Tilcara, Noroeste Argentino, más tardío, conservando la misma forma (basado en Ibarra G. 1971: 674). La siguiente a la derecha, con un rostro tallado en su asa, desierto de Atacama. Extremo superior derecho, de Mendoza, con forma diaguita pero decoración pre-mapuche (basado en molde de yeso de la Col. Sugo de San Juan). Abajo a la izquierda, diaguita, de La Serena, de forma redondeada, manteniendo el escalonado (MLS 7599). Al centro dos Aconcagua, de forma estilizada, con el escalonado transformado en un ornamento (de San Felipe, MAS: 0132; de Collipulli MNHN: 3516). A la derecha, la forma pre-mapuche redondeada, con dos asas, sin escalonado (MDB 1426)

<sup>370</sup> Solo conozco un objeto con un perfil semejante, proveniente de Cachasqui, Imbabura, publicado por J y Caamaño (Madrid 1912 TII, lam. XIII fig2), sin relación con la araucanía.



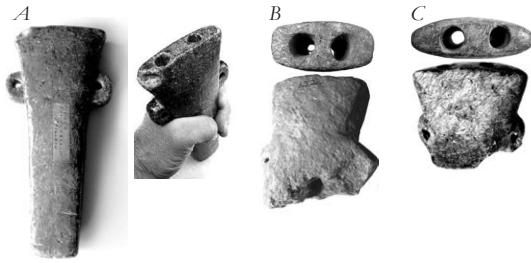


FIG 100

"pifilkas" de dos tubos

A) piedra amarilla (CKM: 141) Fundo El Naranjo, Paillaco. 190 × 92 × 33 TI 12 × 183 (92/93) TII 12 × 183 (89/94) Tubo con taladro longitudinal muy irregular en el sector proximal, taladro regular y pulido en sector distal.

B) piedra amarilla. (CKM: 132) Fragmento superior. 81 × 76 × 36 TI 08.7 TII 09.9 (el largo no se puede calcular) Tubos con taladro longitudinal tosco. Sin datos.

C) piedra amarillenta, blanda. Confección cuidada, pulido. (MA: E) Algo de huellas de uso en embocadura. 65 × 68 × 26 TI 11 TII 10 (al largo de los tubos no se puede calcular)

central y el Norte Chico), que solo tocan ritmos binarios.

Dejo planteadas esas hipótesis para explicar la presencia de estas tipologías organológicas exclusivas en esta zona. Pero en el pasado, sin duda la acción de todas estas flautas, su significación y su impacto social eran muchísimo mayores de lo que conocemos hoy. Sabemos, por ejemplo, que la "pifilka" se usaba como señal guerrera, papel que también cumplía el *kull kull*. La función de señal es muy eficiente para la "pifilka", ya que el "sonido rajado" puede ser escuchado a gran distancia. Actualmente,

que han cesado los tres siglos de guerra, los toques de alerta han terminado en la araucanía, y se usa el *kull kull* para oficios de paz, como anuncio del juego de *palin* o del *guillatun*. También han desaparecido las "antaras", las "pivulkas", los "pivilkawes" y los "piloilos" de piedra. Es decir, todas las flautas de piedra han desaparecido junto con la guerra. ¿Tienen relación los dos eventos? Probablemente la repentina derrota, con la desesperanza, opresión y pobreza que le siguió, hizo imposible el enorme esfuerzo que significaba a un mocetón fabricar una flauta de piedra, inhabilitado por la necesidad, la pobreza, desesperanza y frustración. No conozco datos al respecto. Lo más probable es que no existan, y la extinción de esta gran familia de flautas permanezca, junto con otras desapariciones, en la penumbra<sup>371</sup>.

Es muy posible que la "antara" llegara hasta la araucanía como parte de una ritualidad muy compleja, cuyos rasgos solo los conocemos en el norte árido, donde se han conservado los objetos rituales, todos de madera. En Atacama, la "antara" está vinculada con objetos rituales de madera asociados al ritual chamánico del *cebil* (tabletas principalmente), al "sacrificador", esto es, al sacrificio de decapitación ritual (hachas rituales) y también al felino. Este contexto se va perdiendo hacia el sur a medida que desaparecen los objetos de madera: los pocos vestigios en la región Diaguita

<sup>371</sup> La enorme rama organológica de las flautas globulares en el resto de Los Andes, desapareció también sin que existan datos que lo expliquen. Una alusión ampliada a este tema aparece en Pérez de Arce 2005 y Pérez de Arce 2006.

aún muestran el mismo contexto, pero más al sur desaparecen. Hasta el día de hoy, todas las “pifilkas”, que son el único remanente de todos estos grupos organológicos, se utilizan exclusivamente en situaciones rituales donde el trance colectivo es uno de los componentes nucleares. Es muy posible que la permanencia de la “pifilka” al norte de la araucanía se deba a la protección que les dieron los frailes en tiempos de la Colonia, al aceptarlas como parte integrante del ritual católico<sup>372</sup>.

Respecto del uso de estos instrumentos como objeto portátil, hay una doble tendencia: mientras en unos instrumentos se ve una necesidad por perforar las asas, probablemente para colgarlos al cuello (lo que se hace evidente en el ejemplar CVR88, al que al romperse el asa se le perforó un nuevo agujero) en otros<sup>373</sup> las asas están sin perforar, lo cual implica que no se colgó al cuello, sino se sostuvo en la mano. La falta de huella de desgaste que muestran por lo general las asas, sugiere que fueron colgadas por períodos cortos, no permanentemente.

En la “pifilka” MRA: 383 se perforaron ambas asas, pero no el tubo, lo cual nos indica que el artesano dio prioridad a asa por sobre el sonido. Esta preferencia se confirma en otros instrumentos, ya citados, en los que tampoco se perforó el tubo. Esto es lo contrario a lo que he observado hoy en el artesano de flautas de chino Daniel Ponce (El Venado, Olmué) quien procede al revés: hace el agujero, afina y obtiene el sonido adecuado, y luego talla la forma externa. Si no obtiene el sonido, bota el madero y hace otra flauta.

La ausencia de menciones a flautas de piedra en las crónicas antiguas, a pesar de que los objetos nos demuestran su existencia histórica paralela a las flautas de hueso, se puede explicar porque tal vez no llamaron la atención de los cronistas debido a que sus funciones no eran guerreras, o a que su aspecto era demasiado “primitivo” y falto de interés.

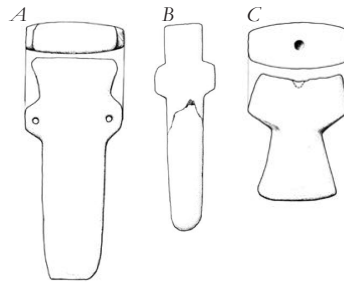


FIG 101  
*“pifilka” con el tubo sin perforar.*  
 A) piedra gris crema, vetada, conf. cuidadosa, las asas están perforadas y el exterior pulido (MRA: 383) sin datos de inventario 162 x 70 x 24  
 B) piedra verdosa, asas sin perforar. (MNHN: 3820 (392). Fracturada en la mitad. Inv Contulmo, Pablo Kortmovich 1888  
 C) (MDB 615). Falta el extremo superior. 93 x 72 Sin datos de inventario.

<sup>372</sup> Si hubieran sabido que 500 años después estas flautas continuarían estando al servicio de una ritualidad local, ajena a la tradición católica apostólica romana, probablemente la habrían prohibido, como hicieron con todas las otras manifestaciones musicales y rituales.

<sup>373</sup> Fig 92 B; Joseph 1930b: 35, 36.

## B1-2) TUTUKA (FLAUTA DE HUESO)

El hueso, como material orgánico, ha desaparecido del registro arqueológico de la araucanía, pero en varias descripciones de cronistas del siglo XVI y XVII aparece un tipo de instrumento de hueso. Pedro de Oña refiere que mientras “uno martilla el ronco tamborino, otro por flauta de hueso humano toca”<sup>374</sup>. Ovalle dice que “las flautas que suenan en estos bailes las hacen de hueso y canillas de animales”, mientras que “los indios de la guerra las hacen de las de españoles y demás enemigos que han vencido en sus batallas, en señal de triunfo y gloria de la victoria”. Más adelante se refiere a la rapidez de su confección: “[llegan] otros a cortarle una pierna para hacer de la canilla una flauta descarnándola y abriéndola los agujeros en un momento”<sup>375</sup>. Rosales repite esa idea añadiendo el dato de la utilización de los huesos de los brazos: “los que cortaron las canillas y los brazos los descarnan en un momento y en estando el hueso limpio lo agujerean y hacen una flauta con que tocan alarma”<sup>376</sup>. Lobera también menciona las flautas hechas de “canillas” de españoles<sup>377</sup> y posteriormente, Molina y Wolfwisen (S. XVIII)<sup>378</sup>. Miguel de Olivares, describe la construcción del instrumento: “las canillas de las piernas las descarnan, las maceran al fuego y hacen al punto trompetas con que tocan en aquellas celebridades”<sup>379</sup>. Esta cita concuerda con la de Ovalle y Rosales en cuanto a la prontitud de fabricación del instrumento, añadiendo el detalle del uso del fuego, seguramente para secar y eliminar los elementos de fácil descomposición.

De acuerdo con los testimonios citados, parecería que todos ellos se refieren a un solo tipo de instrumento. Algunos autores dudan si describirlos como flautas o trompetas. Nájera, al hablar por primera vez de ellos, dice: “de sus canillas hicieron cornetillas o flautas”. Las siguientes citas del mismo autor se refieren a “cornetas hechas de canillas de piernas de españoles y de indios nuestros amigos”<sup>380</sup>. Lobera llama a estos objetos trompeta en una ocasión y flauta en otra<sup>381</sup>. Ovalle, por su parte, menciona

---

<sup>374</sup> Oña 1944: 20.

<sup>375</sup> Ovalle [1646] 1969: 113, 114, 396.

<sup>376</sup> Citado por Medina 1882: 149. “Y mientras está echando tierra en el hoyo le da uno por detrás con una porra en la cerviz y luego cae sin sentido en el suelo. Y le abre uno por el pecho y le saca el corazón palpitando, Y otro le corta la cabeza, otro la una pierna y otro la otra para hazer flautas de sus canillas...” (Rosales cit Oyarzun 1917: 70, 71).

<sup>377</sup> Lobera [1550-60] 1960: 463.

<sup>378</sup> Molina 195: 80, Wolfwisen 1955 – 1956: 21.

<sup>379</sup> Citado por Latcham 1915: 289.

<sup>380</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 53, 55, 115, 265. Al alférez Ginés de Buendía, tomado prisionero por los indios con treinta españoles más, a quienes dieron muerte, le cortaron las piernas estando todavía vivo, hicieron cornetillas de los huesos de ellos; haciéndole chupar a él mismo la médula de los huesos cortados.” (A. González de Nájera, 1. c, pág. 53, Oyarzun 1917: 75).

<sup>381</sup> Lobera [1550-60] 1960: 463, 464.

solo las flautas, salvo en una ocasión en que se refiere a la muerte de Pedro de Valdivia: “lo que yo hallo probable, por ser muy conforme a la costumbre de estos indios, es que hicieran trompetas de las canillas de sus piernas”<sup>382</sup>. Bibar menciona en varias ocasiones las cornetas como el único instrumento musical mapuche desde La Juntura hasta Arauco. La única ocasión en que menciona la trompeta aclara en seguida que “es una manera de corneta hecha de hueso”<sup>383</sup>. Si se toman en cuenta las posibilidades que ofrece el hueso mediante el solo artificio de abrirle una perforación, este instrumento sería una *piñilka*. Sin embargo, no debe descartarse del todo la existencia de trompetas de hueso, ya que tanto Fabrés como Havestadt hacen la diferencia entre ambos instrumentos. El primero señala la “*piñilka*: flauta” y luego la “*tutuca*: la trompeta, la espinilla de la pierna”,<sup>384</sup> y el segundo diferencia entre “*piñilka* o *piñulka*: *fistula*, *tibia*” y “*tutuca*: *tuba*, *tibia bellica*”<sup>385</sup>. La posibilidad de existencia de ambos instrumentos la veremos al tratar la trompeta de hueso. Falcone y Molina mencionan la *tutuca* que traducen como “tibia”<sup>386</sup>. En el siglo XX, *tutuco* designa una planta y una trompeta hecha con la misma (ver “ñolkin”).

El instrumento que tratamos aquí estaría confeccionado con tibias de las piernas de animales o humanos (presos en combate; españoles e indios amigos de estos), y excepcionalmente, de huesos de los brazos también. Estos huesos largos permiten practicarles una perforación longitudinal rápida y fácil. Lobera menciona la preferencia por huesos de español “diciendo que aquellas canillas tienen las voces muy claras por ser de españoles”<sup>387</sup>.



FIG 102  
Cerámico pitren representando a un personaje tocando una flauta, probablemente tutuca (MNHN: 30.770 CH II 35). Excavado por Berdichensky / Calvo (1972) en Challupén, (Lago Calafquén), fechado en el año 410 +/-160 d. C.

No se ha conservado ningún ejemplar de este tipo en la zona mapuche, pero en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago existe un pequeño cántaro (fig 102; fig 3) excavado en Challupén (Lago Calafquén) fechado c. 410 d.C., que representa a un hombre que con su mano derecha sostiene por la base una flauta. Esta flauta está

<sup>382</sup> Ovalle [1646] 1969: 113, 114, 396, 397, 217.

<sup>383</sup> Bibar 1966: 80, 141, 144, 10, 184, 188, 202, 214.

<sup>384</sup> Febrés [1764] 1765: 598.

<sup>385</sup> Havestadt 1883: 512, 780.

<sup>386</sup> Molina 182: 363; Grasserie 1898: 82. Erice entrega los sinónimos *collvoro* y *machvoro* (1966: 79).

<sup>387</sup> Lobera [1550-60] 1960: 463.

muy bien sugerida: es larga, sin asas, ligeramente curva y ensanchada en la embocadura, que presenta una pequeña escotadura circular. Su aspecto, por tamaño, proporciones, forma y tipo de embocadura recuerda inmediatamente a las “kenas”<sup>388</sup> prehispánicas de hueso, frecuentes más al norte. Esos rasgos son muy diferentes a las otras flautas (“pivilkawes”, “pivulkas”, “piloilos”) de la época, de formas compactas y pequeñas, y lo más probable es que se trate de una representación de la “tutuca”.

En la región de Panguipullí se conservó hasta 1960 el uso, por parte de ejecutantes enmascarados, de flautas confeccionadas con un segmento de hueso de pata de oveja. Una cuerda ataba el instrumento a la máscara<sup>389</sup>.

Es posible interpretar el término *tutuca* utilizado por Febrés y Havestadt como el correspondiente al instrumento de hueso y, simultáneamente, a la trompeta de guerra de caña. La falta del término “flauta” en sus descripciones se puede interpretar por las mismas razones que llevaron a los cronistas a confundir este término, o bien, debido a una simple omisión, pudiéndose leer sus descripciones como “la trompeta, la [flauta de] espinilla de pierna” y “*tuba, tibia bellica*”. De hecho, los términos “tibia” y “fistula” son utilizados por Havestadt en forma genérica para designar los siguientes tipos de flautas: *Pivulca, pivillca, Pincullhue* y *Pitucabue*<sup>390</sup>. El término latín *tibia* proviene de un tipo de oboe confeccionado con el hueso de este nombre. Más tarde, sin embargo, ambos términos (*fistula* y *tibia*) adquirieron un cierto carácter genérico al ser utilizados por tratadistas de la Edad Media y del Renacimiento europeo. Es muy posible que este autor haya tenido una participación importante en la confusión correspondiente al aplicar este término en un sentido que no es apropiado al traducirlo al castellano.

El uso sonoro de las flautas de hueso formaba parte del ensordecedor bullicio que acompañaba las acometidas guerreras de los mapuches. Lobera menciona el “extraordinario terror que ponen estos indios, no solamente en la gallardía y magnitud de sus cuerpos, sino mucho más con el alarido y alharaca con que acometen”, y más adelante menciona los instrumentos y “alaridos pavorosos y estupendos como suelen en semejantes encuentros”<sup>391</sup>. Su sonido era muy desagradable a los oídos españoles, quienes tenían en cuenta el origen de los huesos con que lo emitían. Nájera dice que “hacen un son tan triste y funesto que causa enfado y pesadumbre el oírle”. Más adelante agrega que “resuenan con doloroso y triste clamor”<sup>392</sup>. Para lograr este tipo de sonidos en un hueso largo se debe soplar como la “pifilka”, con la mayor fuerza, produciendo el máximo nivel de armónicos y de intensidad de un solo golpe. Esta es

---

<sup>388</sup> Flauta longitudinal con escotadura, con agujeros de digitación.

<sup>389</sup> Hilguer 1966: 25.

<sup>390</sup> Havestadt 1883: 780

<sup>391</sup> Lobera [1550-60] 1960: 370.

<sup>392</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971.

otra de las razones para pensar que no se trata de trompetas, ya que por su forma y tamaño darían un tono débil y vacilante. El instrumento usado en Panguipulli se tañe en conjunto con el tambor, siguiendo el ritmo de este<sup>393</sup>.

La “tutuca” se halla asociada a funciones guerreras. Los testimonios de los cronistas mencionan su uso en las batallas, durante las reuniones para celebrar victorias (en las cuales se alterna su uso con los cantos) y también para alertar y tocar alarma<sup>394</sup>. “Hecho esto levanta en una pica el corazón el que le cortó, y al mismo tiempo el que cortó la cabeza la clava en una estaca, y al fin de la calle donde estaba arroxada la levanta en alto, vuelto el rostro hacia el enemigo. Y tocando las flautas hechas de las canillas y de los brazos”<sup>395</sup>.

El significado del hueso humano entre los mapuches se inserta en la utilización de otros despojos de españoles, mencionados al tratar las maracas de cuero. Ovalle cita que “estas tres piezas, la flauta [de canilla de la pierna], la quijada [usada como tocado] y el vaso hecho del casco [cráneo] las guardan para todas las fiestas y el que las lleva a su casa entiende que lleva una cosa de grande estima, y así estas preesas se reparten entre los más principales”<sup>396</sup>. Nájera, por su parte, describe una ocasión en que se retiraron doce cadáveres de indígenas muertos en combate “que debían ser entre ellos colgados al cuello pedazos de hueso de canillas de españoles, insignias con que se arrear y honra por señal de haber muerto capitán español u otra persona señalada”<sup>397</sup>. Guevara señala un dato que quizás tiene relación con la utilización de estos huesos: se trata de la creencia mapuche de que los brazos y pies (de las personas en vida) son instrumentos de adivinación usados para conocer sucesos futuros<sup>398</sup>.

Otra asociación se establece al observar el ceramio de Challupén (Lago Calafquén), en el cual el personaje representado tañendo la “tutuca” tiene tres dedos en ambas manos, un signo que lo relaciona con un pájaro. Esta relación está presente en algunas “pivulkas antropomorfas” prehispánicas también.

## DISCUSION

Las flautas de hueso son, junto a las trompetas, los primeros instrumentos descritos por los cronistas de la invasión española. La falta de descripciones antiguas para

---

<sup>393</sup> Hilguer 1960.

<sup>394</sup> Lobera [1550-60] 1960: 464, Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971:53, Ovalle [1646] 1969: 113, 114, 39, Rosales (citado por Medina, 1882: 99).

<sup>395</sup> Rosales cit. Oyarzun 1917: 70, 71.

<sup>396</sup> Ovalle [1646] 1969: 397.

<sup>397</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 186.

<sup>398</sup> Guevara 1916: 177.

otros tipos de flautas no significa su inexistencia; la función guerrera, y el hecho de estar confeccionados con huesos de sus compañeros caídos prisionero, son motivo suficiente para explicar la predilección de los cronistas para describir este tipo de instrumentos. De hecho, su inclusión en los relatos muchas veces obedece al solo objeto de destacar la crueldad y el barbarismo de las costumbres de los “salvajes”, como es el caso, relatado por Nájera, del alférez Buendía a quién le cortaron sus piernas estando todavía vivo “e hicieron cornetillas de sus huesos, haciéndolo chupar a él mismo la médula de los huesos cortados”<sup>399</sup>. La larga y cruenta guerra contra el español dio múltiples oportunidades para desarrollar esta macabra expresión de los trofeos de guerra, y otorgó un poderoso argumento al español para destacar la barbaridad del “salvaje”. Si se tiene en cuenta que los instrumentos de guerra eran considerados en alta estima por los soldados españoles, “siendo tan forzosos y de tan gran servicio en la guerra y en la paz, así para echar bando como para tocar armas y marchar”<sup>400</sup> se entiende que estos instrumentos sean favorecidas en las descripciones, destacándose aquellos valores que se hermanan con los europeos. Este hecho permite también explicar la confusión de los términos “trompeta” y “flauta” que se encuentra en su descripción; si bien organológicamente se trata de flautas, tanto su sonido como su función concuerda con los de la trompeta española y no con los de la flauta española, que era un instrumento melódico, de sonido suave y delicado.

Las flautas “kena” de hueso las encontramos con profusión en Los Andes, siendo uno de los pocos instrumentos musicales descritos más al sur de la araucanía, entre los tehuelches de las pampas argentinas (donde, curiosamente, se utiliza para frotar el arco musical, además de tocarlo como flauta). En 1873 Musters menciona una flauta de tibia de guanaco a la que se le perforaron orificios, usada durante un ritual de la primera menstruación de una niña mapuche en la pampa argentina<sup>401</sup>. Más al norte, en Los Andes centrales, este instrumento está muy documentado en diversas culturas prehispánicas, y aparece entre los Inca, en excavaciones junto con adornos de dientes, vasos de cráneos y tambores de piel de enemigos vencidos<sup>402</sup>.

---

<sup>399</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 186. Es interesante notar que, frente a la frecuencia y atención que presentan estas noticias en los cronistas citados, Molina niega la existencia de más de uno o dos de tales sacrificios durante un lapso de 200 años (1795:78).

<sup>400</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 243.

<sup>401</sup> Lehmann Nitsche 1908: 191. Merino (1974:82) cree que habría una “pifilka” de hueso relacionada con el instrumento tehuelche que menciona Musters. Ningún antecedente permite presumir su adopción por parte de los mapuches.

<sup>402</sup> Poma de Ayala ([1583-1615] 1980: 143) relata que Rumi Naui, capitán chinchasuyo “dizen que fue por traycion a matar al ynfante *Yllescas Ynga*. Pel pellexo hizo tanbor y de la cavaresa hizo mate de vever chicha y de los guesos antara y de los dientes y muelas *quiroy guallea* [collar]”. Más adelante describe el castigo del Inka: “de la cavaresa hazian mate de vever chicha, de los dientes y muelas hazian gargantillas, de los guesos flauta, de los pellexos tanbor”, y el canto con que celebran: “beberemos con la calavera del enemigo, nos ponderemos por collares sus dientes, tocaremos la flauta con sus huesos, el tambor con su pellejo y asi bailaremos”.

Lo más probable es que desde antiguo hayan existido “tutukas” de hueso de animales, asociadas quizás a la caza. Luego de la invasión española, con el advenimiento de la guerra, nace o se acrecienta de un modo significativo el uso de la flauta de hueso humano, decayendo luego hasta desaparecer durante el S. XVIII. El instrumento de hueso detectado en Panguipulli corresponde posiblemente al último remanente de aquellos confeccionados con huesos de animales, cuya existencia parece haberse extinguido en el resto del territorio mapuche.

### B1-3) FLAUTA DE MADERA

La cultura mapuche se basa en el uso de la madera para confeccionar gran parte de sus utensilios. Probablemente esto fue igual desde la antigüedad, pero los restos han desaparecido, por lo tanto solo conocemos los tipos de flautas más o menos recientes. La más frecuente es la “pifilka”. Existe un tipo de “pifilka” doble, aún en uso, y un “piloilo” ya extinguido, de los cuales tenemos muy poca información, debido a lo cual las descripciones de su uso y función, así como la discusión, las haré en conjunto, al final.

#### B1-3-1) PIFILKA DE MADERA (FLAUTA DE UN TUBO COMPLEJO)

Desconocemos la antigüedad de las “pifilkas” de madera. La primera mención a *pifilka* de madera aparece con Frezier, en 1716<sup>403</sup>. Si existieron, sus nombres seguramente aparecen confundidos con los que mencionamos al hablar de las flautas de piedra, hasta fines del siglo XIX. Luego se definió el término *pifilka*<sup>404</sup> y sus variantes: *pivilca*<sup>405</sup>,

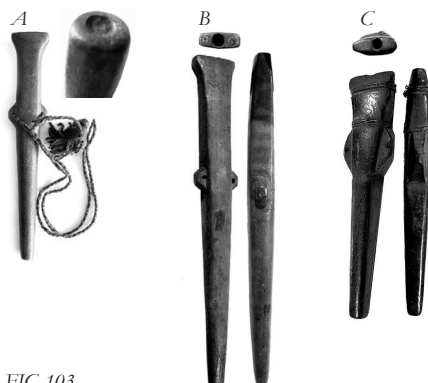


FIG 103

*Pifilkas de madera con dos asas, de tubo complejo:*  
 A) tubo con descanso interior pronunciado, abierto en la base y luego cerrado con tapón de brea. Cordel de lana negra verde y roja (MLF 59) sin datos. 165 × 45 × 26, T 158 (90+68) × 11.  
 B) Con dos botones de plata en embocadura. (MHNCO: 30078 (A III 31) sin datos. 298 × 42 × 24 T1.1 × L290 (104+186).  
 C) Madera oscura, casi negra. Pequeño agujero al centro rajó la madera; fue obturado con un palito. Las amarras fueron hechas para evitar mayor rotura; la superior es de lana trenzada muy fina, la inferior de alambre, tosca. Tuvo otra amarra debajo del asa. Se ve muy usada, bruñida. Escrito “52” leve en asa. (MHNCO: 30079 (CO A III 32). Sin datos. 210 × 52 × 25 T 1.9 × 205 (73+132).

<sup>403</sup> Ver fig. 10.

<sup>404</sup> Joseph 1930b: 60; Plath 1855: 106; Henríquez 1973

<sup>405</sup> Mena 1974: 5; González 1977: 7; Moeschbach 1976: 253; Curruhuinca 1984: 297; Lenz 1905-10: 618.





FIG 104  
"pifilka" de madera  
con tapón de lana para  
cerrar la embocadura.  
(MHLAUAV M) sin  
datos. 290 x 55 x  
30 T 285

*pifilka*<sup>406</sup>, *pifulka*<sup>407</sup>, *pifulyka*<sup>408</sup>, *pifëlka*<sup>409</sup>, *pifülka*<sup>410</sup>, *pifalka*<sup>411</sup>, *pifullka*<sup>412</sup>, *pifüllka*<sup>413</sup>, *pifuilca*<sup>414</sup>, *pifuca*<sup>415</sup>, *puvilca*<sup>416</sup>, *püfilca*<sup>417</sup> y *püfillca*; y en Argentina, *pitacabue* o *huibueñue*.<sup>418</sup>

La "pifilka" posee el tubo complejo, descrito en las "pifilkas" de piedra. Son fabricadas en madera de *rulli* (raulí), *labual* (alerce), *lingue*, pino (*araucaria brasiliensis*) o lenga rosada<sup>419</sup>. "Las pifilkas se hacen de madera de *hualli* que tenga *pellin*, ojalá esos que dan *dibueñe*"<sup>420</sup>.

La perforación del tubo se realiza mediante un elemento caliente. Antiguamente se utilizaba un trozo de *kila* encendida, actualmente, un fierro al rojo. Para lograr esto se utilizaban *kila* (o fierros) de diferentes diámetros.

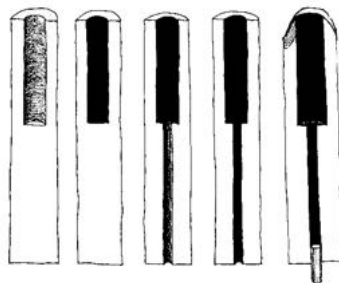


FIG 105  
La construcción del tubo complejo en las flautas de madera implica varios pasos: de izquierda a derecha: perforar la parte ancha; quemar con un fierro caliente (eso alisa la superficie interior); perforación del tubo distal, de menor diámetro; quemar con un fierro caliente; poner un tapón y tallar la embocadura. Hay muchas variantes locales para este proceso; la mostrada aquí corresponde a la de Daniel Ponce, de Olmué (Chile Central), la más especializada. El tapón y la embocadura permiten afinar (subir o bajar el tono).

Existen dos formas de practicar la perforación del tubo: una es profundizar lentamente hasta alcanzar el tono deseado, y la otra es practicar una perforación a todo lo largo del instrumento y luego obturar el extremo inferior con un tapón<sup>421</sup>. Si se utiliza un tapón de madera se puede jugar con su ubicación hasta lograr el tono óptimo. A veces, además, poseen un tapón de lana para cerrar la embocadura mientras el instrumento no está en uso, y así evitar que entren arañas o insectos. Este

<sup>406</sup> Juliet 184: 162; Robles 1911: 562; Vega 1946: 9; Dowling 1971: 95

<sup>407</sup> Hilguer 1957: 98; Titiev 1968-9: 301; Grebe 1974: 33; Currihuinca 1984: 297..

<sup>408</sup> Vasiliadis et al. 1975: 7.

<sup>409</sup> Augusta 1934: 17.

<sup>410</sup> Isamitt 1937: 59; Dowling 1971: 95

<sup>411</sup> Augusta 1966: 179.

<sup>412</sup> Titiev 1951: 33; Augusta 1934: 17.

<sup>413</sup> Gonzáles G. 1982: 19 a 23.

<sup>414</sup> Registrado en el MADB.

<sup>415</sup> Currihuinca 1984: 297

<sup>416</sup> Guevara 1927: 293.

<sup>417</sup> Guevara 1927: 273, 378.

<sup>418</sup> Erice 1960: 143, 191.

<sup>419</sup> Isamitt 1937: 59; Gonzáles G. 1982: 17, 19, 23; Perez B. 1980: 68.

<sup>420</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>421</sup> Izikowitz 1935: 281.

tapón va unido por medio de un cordón a una de las asas.

Según el lugar de procedencia y el *luthier* que las fabrica, cada “pifilka” es particular y propia, por lo que no hay pifilkas estéticamente iguales<sup>422</sup>, pero las diferencias marcan también estilos regionales. Algunos ejemplares, especialmente los provenientes de la zona norte, presentan un ensanchamiento en la zona de la embocadura<sup>423</sup>. El perfil más frecuente de “pifilka” es el cuerpo alargado con dos asas laterales. Las asas están ubicadas casi siempre en el tercio superior del cuerpo del instrumento. Sirven para tomar el instrumento, y también para pasar por ellas el cordón utilizado para colgarlo del pecho. Antiguamente, este cordón era fabricado con *pelú*, *maqui* o *tatora*; se calentaba en agua, se frotaba con la mano hasta que se ablandaba, luego se hervía, se separaban las tiras y se enrollaba con la mano, formando un cordón<sup>424</sup>. El cordón sirve también para amarrar los instrumentos que forman un par (fig 106 E; fig 112 E).

No existen agujeros de digitación. En un par de ejemplares observé un pequeñísimo agujero, tapado en una de ellas (fig 106 A y B), sin relevancia desde el punto de vista de su posible efecto musical. Un ejemplar de 1869<sup>425</sup>

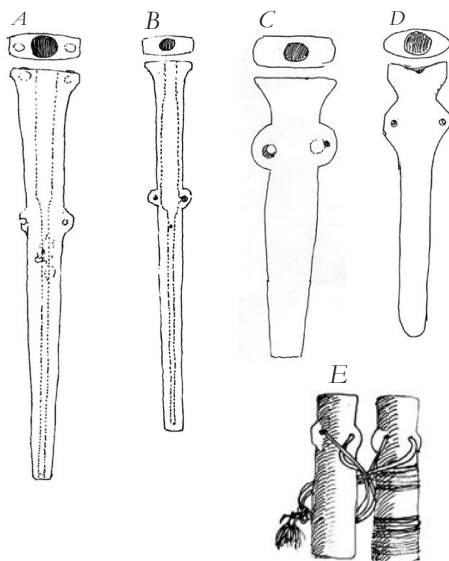


FIG 106

“pifilkas” de tubo complejo y dos asas:

A) Madera blanda, confección cuidadosa. Bajo un asa se tapó una perforación con un palito y cera. Al frente otro ag. tapado también. Tubo cerrado abajo con cera. Dos botones de plata en embocadura y uno al costado, marcas de otros tres. (MR-A 963) sin datos. 290 × 41 T 12 × 285

B) Madera oscura, confección cuidadosa. Restaurado con un trozo de madera para cerrar rotura del tubo al hacer la perforación de asa. Pequeño agujero al centro (¿). (MR-A 1052). Inv. “regalo por visitantes, 1971”. 277 × 42 T 10 × 265

C) Madera oscura, casi negra. Asa tapada y vuelta a perforar. (MLS 2444) Inv. “Arturo Cornejo, 1950”. 220 × 55 T diámetro 12

D) Madera oscura. (MNHN 11 264) Inv “Sra. Montaras, 1963, Carahue”.

E) par de pifilkas, una embarrilada con lana de colores. (MNHN 26 294). Inv. “pertenecieron al machi Francisco Purrán de la Com. Huanaco Millao de la Reserva de Chacatico (Ercilla) en 1966. Canje M. California 1966”. 145 × 45 T 03 × 177

<sup>422</sup> Molina 2006: 53.

<sup>423</sup> Fig 111 A, fig 106 C; MCHAP 1355 195 (sin dibujo: 245 x 63 x 28 T 12 x 220).

<sup>424</sup> Hilguer 1960.

<sup>425</sup> fig 12

presenta un recubrimiento de cuero, hecho con tripa de animal, similar a otro de Angol de 1937<sup>426</sup> y a otro argentino<sup>427</sup>. Este recubrimiento ha servido para dar solidez a la madera y evitar escapes de aire. La ornamentación es casi inexistente. Isamitt<sup>428</sup> publicó uno decorado con líneas incisas; es una excepción. Por lo general son lisos, excepcionalmente con letras<sup>429</sup>. En tres ejemplares hay dos botones de plata a los lados de la embocadura<sup>430</sup>.

El perfil con un asa es raro: la tiene el ejemplar de Angol recubierto de cuero (tripa de animal) y probablemente otro similar que se envió a Santa Fe.

Excepcionalmente, hay ejemplares en los que el “tubo complejo” tiene tres diámetros decrecientes, en vez de dos (fig 108). También hay instrumentos de tubo simple. Lo más probable es que el tubo se haya hecho simple por desconocimiento y pérdida o menor rigor en la tradición organológica local; no parece haber en este tubo simple una continuación de la tradición del “pivilkawe”, ya que no conservan otras características propias de ese estilo, tales como el tamaño pequeño, las formas redondeadas y compactas, los tubos cónicos, el asa basal, etc. Se trata de un paralelismo; se vuelve al tubo simple por una simplificación de la artesanía. Por otra parte, desconozco cualquier división vernácula entre las distintas variedades de flautas de madera respecto del tubo: todas son consideradas el mismo instrumento. Por lo general poseen dos asas, y su perfil es semejante a las de tubo complejo (fig 111 A - D). Conozco dos sin asa, en que la forma externa es un cilindro recto o de forma acinturada (fig 111 E; fig 107 B).

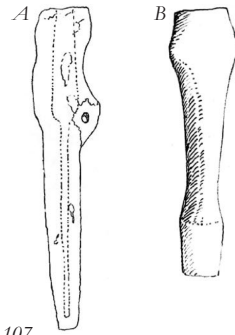


FIG 107

A) “Pifilka” de tubo complejo, con un asa lateral: madera cubierta con cuero, confección cuidada, se ve muy usada (MDB 63 44 4) Inv. obs. por alumno 1937, otro similar fue vendido al Museo de Nva. Mexico, Santa Fe. 265 x 55 T 09 x 257 / B) “Pifilka” de tubo complejo, sin asa (MNHN 11 265) Inv. Carabue, Col. Montaraz, 1936. 226 x 57 T 18 x 107.

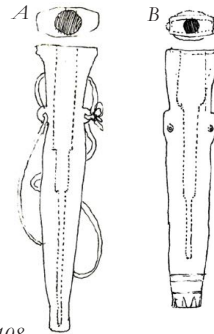


FIG 108

Pifilkas con tubo de tres diámetros:  
A) Madera oscura, emisión fácil. (MVT: RCAVTRS 111) 218 x 45 T 17 x 205  
B) Mad. clara, liviana, confección cuidada, inciso y tallado en la base. (MRA: 962) 208 x 43 T 16 x 170

<sup>426</sup> fig 107 A.

<sup>427</sup> MET:22 142 [6627] (sin dibujo: con amarras de cordel, asas sin perforar, sin datos. 270 x 38). MCHAP 1808 (sin dibujo) tiene la embocadura cubierta con cuero. Sin datos. 265 x 50.

<sup>428</sup> Isamitt 1937:60.

<sup>429</sup> Fig 110 D; MCHAP 1807 (sin dibujo: en el borde las iniciales BCH, sin datos 215 x 70)

<sup>430</sup> Fig 103 B; fig 106 A; MCHAP 1724 (sin dibujo: 343 x 43 x 50).

### B1-3-2) PIFILKA DOBLE DE MADERA (FLAUTA DE DOS TUBOS COMPLEJOS)

En la actualidad se confeccionan instrumentos en todo iguales a la *pifilka*, salvo que poseen dos tubos en vez de uno. La unión de dos *pifilka* en un solo instrumento es un paso lógico dentro del uso dual; siempre han sido dos instrumentos, solo que ahora se unen en el mismo cuerpo. Por esta razón adopté el nombre “pifilka doble”, separándola de la “antara”, porque creo que refleja mejor la tendencia de este tipo organológico. La costumbre de tocar dos *pifilkas* en forma alternada por dos personas, produciendo dos tonos, obliga, cuando hay un solo ejecutante, al uso de dos *pifilkas* tocadas alternadamente, las que en ocasiones son amarradas entre sí con lana para formar un solo instrumento (fig 106 E; fig 112 E). La construcción de un instrumento con dos *tubos* en el mismo trozo de madera es el paso lógico a partir del anterior, por lo tanto su origen no está emparentado con los “piloilos” ni “antaras”<sup>431</sup>.

### B1-3-3) PILOILO DE MADERA (FLAUTA CON VARIOS TUBOS SIMPLES)

Febrés, describe el *pitucabue* como una “tablilla con muchos agujeros”, alusión que repite más tarde Augusta<sup>432</sup>. En esa descripción se puede leer implícito el empleo de la madera en la confección del instrumento<sup>433</sup>. Usaré el nombre “piloilo” por las razones expuestas en el “piloilo” de piedra. Los mapuches argentinos recuerdan que el *piloilo* o *piloloi* primitivamente era de piedra o arcilla, luego de madera<sup>434</sup>. Antiguamente se utilizaba madera de laurel, lingue o mañío.

Actualmente solo se encuentran en Neuquén (Argentina); tienen asa basal, la cual está dispuesta en una saliente, ya sea hacia un costado o al centro. Los que he visto y las descripciones que existen coinciden en el método de fabricación de los tubos por medio de un punzón caliente.

Los “piloilos” de madera de cinco tubos parecen ser los más frecuentes. Conozco dos con los tubos dispuestos irregularmente (fig 109 A y B). Varios autores los describen:

---

<sup>431</sup> Ni mucho menos han dado origen a ellos como han supuesto algunos autores. Vega menciona esta posibilidad con suma cautela (1946: 210, que repite Grebe 1974: 40), tal vez basado en Titiev (1951: 33) quien menciona al *piloilo* de madera con dos agujeros, como un tipo de *pifilka* más antiguo, reservado para ocasiones ceremoniales.

<sup>432</sup> Febrés 1764: 397. Augusta 1966: 180.

<sup>433</sup> También se puede interpretar la palabra “tablilla” como una forma de tabla, pero confeccionada en piedra.

<sup>434</sup> Silva 2000b: s/n.

Vega menciona un ejemplar de tres tubos ordenados en forma decreciente del Lago Lacar<sup>435</sup>, el INA publica dos<sup>436</sup>, Silva<sup>437</sup> menciona “piloilos” de cuatro tubos, Augusta<sup>438</sup> menciona de seis tubos y yo conozco uno de siete tubos, sin asa en que todos los tubos, con excepción de uno, están ordenados en forma escalerada (fig 109 C).

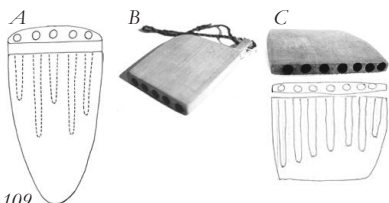


fig 109  
“Piloilos” de madera

- A) de cinco tubos, madera, Neuquén, sin datos.  
B) de cinco tubos, (MET A251) Neuquén  
C) de siete tubos (MET 22 137 (69624 az C164) Inv. S. Martín de los Andes, Neuquén, 1916, adquirido a Casio Clordi. 104 x 126 x 21 TI 09.1 x 88, TII 84, TIII 76, TIV 67, TV 62, TVI 68, TVII 55

## FLAUTA DE MADERA: USO

El uso habitual de las “pifilkas” es de a par; dos tañedores o grupos de tañedores se alternan en sus respectivos instrumentos, con lo que se crea un par de acordes imprecisos (no afinados). En Cañete tocan siempre dos, ni más ni menos, porque corresponden a la *machi*; cada *machi* tiene dos “pifilkas”, si hay dos *machi*, son cuatro.<sup>439</sup> En otros lugares se usa más libremente: “tocan dos o tres, mientras

más mejor. Cuando tocan hartas se escucha como melodía ¡lindo! Pero en un mismo ton<sup>440</sup>. Cada persona toca una “pifilka” de tono distinto y así van marcando el ritmo del *kultrun*; lo acompañan hasta que este para. Este modo de tañer es exclusivo y propio de la “pifilka”<sup>441</sup>. Si bien a veces también se tocan pares de *kull kull* o de *trutruka* en alternancia, esa no es una norma ni es frecuente. En cambio, la “pifilka” se concibe de ese modo: normalmente no puede tañer una sola “pifilka”, como es posible en todos los demás instrumentos. En el sector de Pocuno, donde los que tocan *pifilka* para la *machi* son los *kuriche*, un par de muchachos jóvenes que cumplen además labores de guardianes del orden. Ellos andan con los caballitos de madera, que llevan amarrado a la cintura. Esos son los que tocan la *pifilka*. “Porque los dos *kuriche* andan con sus *pifilka* colgando aquí y cuando le toca de tocar, ellos empiezan a tocar su *pifilka* nada mas. El *kuriche* siempre anda trayendo su *pifilka* aquí, donde sea, y su caballo como corresponde aquí, y el cuchillo, que también tiene que andarlo trayendo siempre, el cuchillo de madera y a veces tiene que andar trayendo la *kaskavilla* también” Se

<sup>435</sup> Vega (1946: 211), parece ser el mismo objeto publicado posteriormente por el INA (1981: N°111).

<sup>436</sup> Además del mencionado en la nota anterior, INA 1981: N°112.

<sup>437</sup> Silva 2000b: s/n.

<sup>438</sup> Augusta 1966: 180.

<sup>439</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>440</sup> Bernardino (Cancuralaja) al autor 1986.

<sup>441</sup> Para detalles de uso, ritmos y alturas de sonido ver en Isamitt 1937: 59 a 61; González G. 1982: 39, 40.

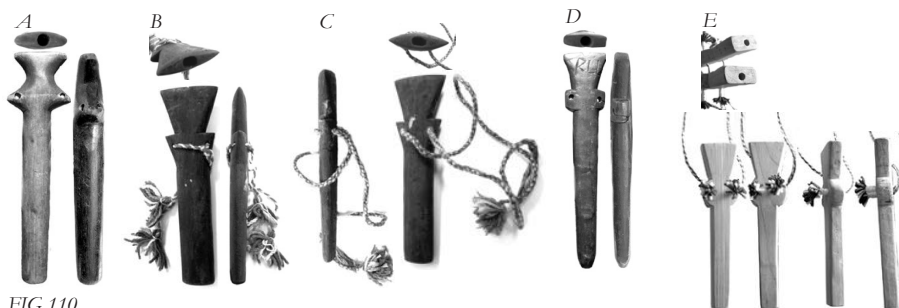


FIG 110

"pifilkas" de tubo simple, dos asas:

A) (MSCH: 8 4134). Inv: Reducción de Sevilao (2) 150 × 70 × 31, T 90 × 12

B) madera liviana (MHNCO: 30 358 (A III 331) 162 × 59 × 15 T 1.0/0.7 × 10.7 Sin datos.

C) Similar a la anterior, forman un par. (MHNCO: 30 596) 163 × 56 × 19 T 1.1/0.7 × 123

D) Se nota muy usada. (MSCH: 8 244) Inciso "RLL" en una cara y "X" la otra. 145 × 50 × 21, T 105 × 10

E) Par de pifilkas de madera blanca, liviana. (CAM K, CAM L) Fabricadas por Armando Marileo. 223 × 53 × 22, T 09.0/10 × 77 y 223 × 53 × 22 T 10/09 × 77. El sonido de ambas tiene igual altura, indiscernible al oído.

trate un par de cargos específicos de la fiesta, que incluye el tocar la *pifilka* de a par. Ellos son *kona*, compañeros, amigos. Su nivel de especialización es mayor, tocan mientras danzan con un ritmo sencillo (rápido y parejo) o bien con otro complejo, lo cual requiere cierto nivel de especialización<sup>442</sup>. En la actualidad hay menos *pifilkeros*, y en ocasiones, la necesidad hace que un solo músico deba suplir ambas partes: puede soplar obteniendo dos armónicos distintos en la misma "pifilka" o bien puede soplar alternadamente dos instrumentos diferentes, como se menciona más arriba, dando origen a la "pifilka doble".

Respecto del "piloilo" de madera, no tengo antecedentes de uso.

#### FLAUTA DE MADERA: FUNCION

La "pifilka" heredó las cualidades guerreras de la "tutuca". La importancia bélica de la "pifilka" se refleja en una antigua leyenda que recuerda el origen de este instrumento, según la cual, estando los mapuches muy oprimidos en tiempos de la conquista española, llegó a ellos un personaje llamado Nannan quien les entregó una flauta mágica, mediante la que podrían dominar al español. Usaron de ella para mandarse señas y recados, concertando así sus acciones. Además, la utilizaron para pedir cuanto querían. Así, acabaron los días de opresión para el pueblo mapuche<sup>443</sup>. En Challupen

<sup>442</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>443</sup> Augusta 1934: 17 a 19, 1966: 180.

la leyenda cuenta que durante la guerra marchó un grupo de mapuches a caballo a la cueva de la *kalku*. Adelante iba un cacique con un *kolin* encendido, le seguía el cacique Cariman, que iba tocando una *pifilka*, y al son de ella se abrió la tierra, formando un amplio túnel, donde entraron todos ellos en sus cabalgaduras<sup>444</sup>.

La “pifilka” de madera con su sonido penetrante puede ser escuchada a gran distancia. “Primero llegaron los mensajeros, por los cerros bajaban tocando sus *pifilkas*. Su música aguda se mezclaba con los graznidos de los *tordos* y el grito del *pidén* en las quebradas”<sup>445</sup>. Su sonido se asemeja al canto de los pájaros, hecho notado por Molina<sup>446</sup>.

Actualmente, el uso de la “pifilka” de madera se reserva al acompañamiento de la *machi* en ciertos rituales colectivos, especialmente *guillatun* y *machitun*, también el *awun* y el *purun* (Faron; 1964: 99). Los ejecutantes son hombres jóvenes llamados *pifilkatufe*, *llancañ*<sup>447</sup> o *ñankan*<sup>448</sup>. Tocan las flautas en número par (generalmente de a dos o de a cuatro) y bailan con la *machi* mientras ella está en *kijimi* (trance). En esos casos, el papel de la “pifilka” está muy ligado al trance de la *machi*. Calvo<sup>449</sup> relata durante un *machitun* que “de pronto la *machi* lanza un grito agudo que acompaña con grandes saltos: en ese momento el marido y el suegro de la enferma comienzan a tocar sus *pifilkas* con entusiasmo”. Molina<sup>450</sup>, quien participó como *pifilkatufe*, nos cuenta que “en todos las ceremonias religiosas Mapuches que pude asistir, cuando se percibe que el *machi* está cerca de entrar al *kuimin*, los *pifilkeros* rodean al *machi* en forma de “C”, aumentando su sonoridad y potencia muy cercano a su oído”. En otra oportunidad cuenta su experiencia personal durante un *guillatun*: “cuando estábamos bailando y tocando los instrumentos sentía que la música que escuchaba era como una locomotora a la que echaban mucho carbón. Estaba muy potente el *nwen*, habían cuatro *pifilkas* simultáneamente sonando, lo que provocaba que el sonido fuera circular, sin termino, una sola línea pero con varias tonalidades. Ya llevaba tocando *pifilka* sin parar unos cuarenta minutos aproximadamente, cuando luego empiezo a sentir algo tan sorprendente que no podía parar de tocar. En un momento cerré mis ojos y escuchaba todo mi entorno y poco a poco mi mente empezó a flotar entre la frondosidad del campo, de los colores, de olores, de miradas y sonidos extrañísimos para mí, pero que sin embargo, me envolvían y atrapaban por completo. De pronto se me durmió todo

---

<sup>444</sup> Calvo 1968 (1980): 130.

<sup>445</sup> Mariano Cheuquefilo, cit. Kuramochi 1992: 135.

<sup>446</sup> Molina 2006: 53.

<sup>447</sup> Guevara 1899b: 243, 1926: 440, 442.

<sup>448</sup> Bacigalupo 2004a: 03.

<sup>449</sup> Calvo (1968 (1980): 146.

<sup>450</sup> Molina 2006: 109.

el estómago, producto de lo que se producía en esos momentos y por la hiperventilación (inhalación y exhalación del oxígeno rápidamente). Esa sensación cada vez me empezó a dar más fuerte, se me subió a los pulmones, luego a los dedos de las manos y los brazos. Era tan intensa la sensación que me era imposible abrir los dedos, mis manos y mi boca. Mi lengua estaba dormida, no podía modular bien, pero era una sensación adictiva, quería tocar más y más, para mantenerme en ese estado mental de conciencia. En un instante tuve que parar de tocar, mientras la música y

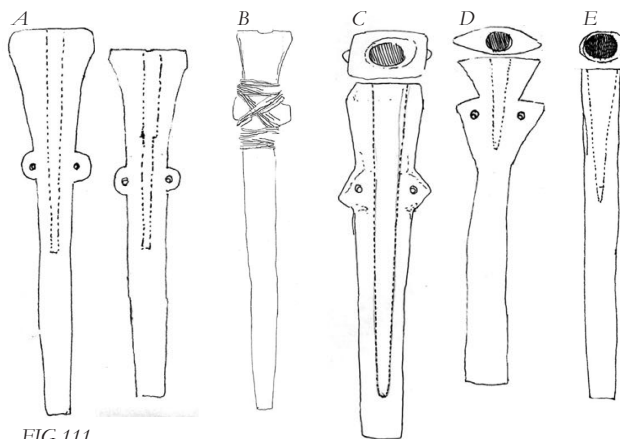


FIG 111

“pifilkas” de tubo simple.

A) Par de “pifilkas” de dos asas, de Madera clara, blanda (MDB 71 16 4 y MDB 71 16 5). Inv: regaladas por visitantes. 260 × 57 T 10 × 143 y, 250 × 58 T 12 × 142

B) Con dos asas y amarra de lana (MET 22 151) sin datos 295 × 40 × ?

C) Par de “pifilkas” con dos asas de madera pesada, confección cuidada (se dibujó solo una) (MMJAR 4 15 70 y MMJAR 4 16 70) Sin datos. 220 × 44 × 26 T 13 × 195 y 230 × 44 × 26 T 15 × 192

D) Madera blanca, liviana (VI RC.AVIRS 110) Sin datos 177 × 43 T 7 × 49 El tubo es corto y cónico

E) “pifilka” de madera sin asa (MRA 964) Sin datos 280 × 30 T 20 × 120 Tubo corto y cónico

danza seguían, porque la verdad de las cosas, es que estaba muy hiperventilado, ya que mis piernas no me respondían, necesitaba un árbol donde sostenerme. Me tocaba el cuerpo y no me lo sentía. Me tiritaba el esófago y la lengua, pero sin embargo sabía que estaba pasando por un proceso de un minucioso trance. En ese entonces entre la oscuridad, llega una *ñaña* y me pasa un poco de *muday*. El hecho de probarlo fue tan especial, sentí mucho más la bebida, y creo que me hizo más efecto dentro de mí, me dio vigor y fuerza. Hay que señalar que toda la gente de ese *Nguillatun* estaba totalmente lúcida, no se había consumido ningún tipo de plantas medicinales ni alcohol, ya que no está permitido<sup>451</sup>.

En otra oportunidad relata otra experiencia<sup>452</sup>: “recuerdo en plena ceremonia del *guillatun* de Pudahuel del año 2004, que estaba tocando *pifilkas* detrás del *machi* Juan Curaqueo con aproximadamente unos 6 *pifilkatufes*. El sonido era tremendamente

<sup>451</sup> Molina 2006: 106.

<sup>452</sup> Molina 2006: 132.



alucinante y potentísimo, yo me sentía en un estado muy particular debido a la fuerte y constante hiperventilación en conjunto de todo lo que estaba pasando en el lugar. Escuchaba un sonido de locomotora que no paraban de echarle carbón. Era un vaivén sin cesar, que no paraba nunca, en ese momento era infinito. Esa infinitud de ese instante junto con la hiperventilación y el *nemen* que había en el lugar me marcó por completo. Nunca olvidaré esa noche cuando llegué a mi casa después de la ceremonia del *Nguillatun* en la comuna de Pudahuel que duró dos días, cuando me recosté en mi cama cansado y exhausto, apagué la luz de mi pieza y el sonido de las *pifilkas* y *trtrukas* aún seguían sonando en mi mente, no los podía parar, seguía esta locomotora dentro de mi mente (shi-shu-shi-shu-shi-shu). Era algo sorprendente porque quería seguir tocando *pifilka* para sentir esa sensación, pero ya estaba en mi cama, hasta que los sonidos se durmieron”. El hecho de tocar durante largo rato, unido a la hiperventilación, al esfuerzo físico que demanda tocar, a la tremenda intensidad sonora que se produce, mas la experiencia de lo sagrado conforman una situación muy especial para quien toca “pifilka” durante las ceremonias. El modo de tocar en par, en forma de pregunta y respuesta, es percibido como una realidad dual que expresa los opuestos complementarios necesarios para el equilibrio<sup>453</sup>.

La función de la “pifilka doble” es la misma que en la sencilla. Sin embargo, al tocar una misma persona el par de instrumentos, no se puede producir la continuidad del sonido (ya que se tiene que respirar) y la resistencia se hace menor, por lo cual no se puede mantener la fuerza e intensidad del tañido durante largo rato, elemento indispensable para conseguir el efecto de trance.

La función del “piloilo” de madera no la conozco.

## FLAUTA DE MADERA: DISCUSION

La “pifilka” es el único tipo de flauta que continúa plenamente vigente hasta hoy en la araucanía. Es muy probable que en el pasado coexistiera junto con todos los tipos de flautas de piedra. No sabemos qué relaciones pudieron haber tenido entre ellas: la tendencia cultural mapuche, así como la del resto de Los Andes, nos señala que la diferencia de material es importante, y lo más probable es que tuviera un significado distinto, pero nada sabemos al respecto.

---

<sup>453</sup> Molina 2006: 53, 79.

La *pifilka* de madera es, junto con el *kultrun*, el instrumento mapuche más abundante en la actualidad. El nombre se relaciona con el término aymara *picullo* que designa genéricamente a las flautas, y con sus variantes *pficullu* y *pfucu*, que denotan a una flauta similar a la *pifilka* utilizada por los incas y una flauta de pan de dos tubos (actual), de la región del Cuzco respectivamente <sup>454</sup>.

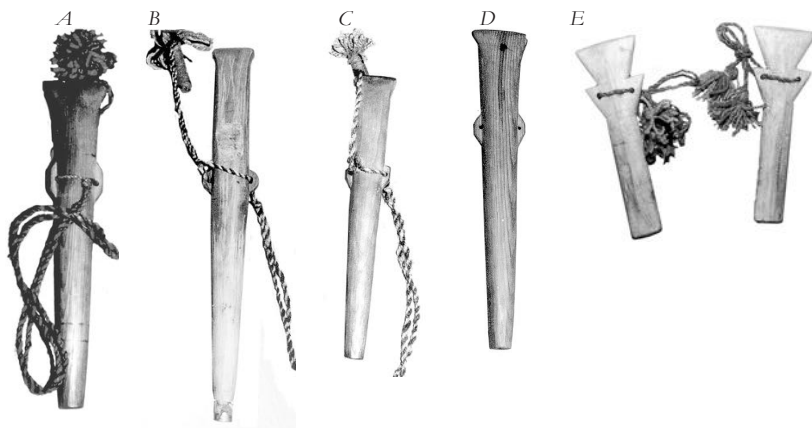


FIG 112

“Pifilkas” de madera, de dos asas:

A) Madera blanca, perforada a fuego, cordón de lana con tapón del mismo material. (HU H) sin datos. 313 × 55 × 31 T 16 × 280.

B) (MHLAUA V N) sin datos 260 × 40 × 30 T 260.

C) (MHLAUA V O) sin datos 275 × 45 × 30 T 270.

D) (MHLAUA V P) sin datos 325 × 50 × 35 T 320.

E) par de “pifilkas” sin datos: (MHLAUA V Q) 153 × 50 × 20 T 90 y (MHLAUA V R) 153 × 50 × 20 T 80.

El tipo organológico “pifilka” se extiende hoy por toda la región hasta el norte Chico (valle del Limari). Se caracteriza por el tubo complejo, muy bien trabajado para dar el “sonido rajado”. Se diferencian en el exterior, el que se adapta según el estilo imperante en cada región; en Chile central la antigua “pifilka” de un asa Aconcagua ha sido reemplazada por la de dos asas, las cuales alcanzan a veces proporciones enormes<sup>455</sup>. En el Norte Chico, la “pifilka” diaguíta de un asa ha dado lugar a la de

<sup>454</sup> Giorno 1957: 19, 29; D’harcourt 1925: 52. Según Viggiano, estas voces estarían basadas en el término quechua *pfucu* = soplar. Sin embargo, no pude encontrar esta acepción en los diccionarios consultados.

<sup>455</sup> Algunos ejemplares de la primera mitad del siglo XX presentan enormes asas añadidas, con ornamentación de espejos (Henríquez 1973; Museo del Templo Votivo de Maipú). En araucanía también se agrandan las asas y la embocadura, ver fig 15.

caña sin asas<sup>456</sup>. Aparte de estas diferencias menores en la forma, los usos y funciones son semejantes, exclusivamente al servicio del ritual. En Chile central y el Norte Chico se usa en el contexto de las cofradías de “bailes chinos”. Si bien ya en esa región hace muchos siglos dejó de existir la institución chamánica, sigue estando ligada a estados de trance<sup>457</sup>. Pero, más interesante aún, en estas regiones seguimos percibiendo hasta el día de hoy las mismas diferencias que existieron en tiempos prehispánicos; en la araucanía se conserva el uso y forma premapuche, en Chile Central se conserva la excelencia acústica de la cultura Aconcagua y en el Norte Chico la calidad propia de la cultura Diaguita. Los pocos relatos históricos avalan esta continuidad<sup>458</sup>. Uno de los relatos más conocidos, el del padre Ovalle<sup>459</sup>, quien, refiriéndose a Santiago a principios del siglo en 1646, describe los bailes chinos: “tal el ruido que hacen con sus flautas y con la vocería de sus cantos que es menester echarlos todos por delante, para que se pueda lograr la música de los eclesiásticos y cantores y podamos entender para el gobierno de la procesión”. El canto a gritos, la procesión y las flautas con sonido rajado fuerte y penetrante, son descritos casi con iguales palabras en la araucanía: “el modo de cantar es todos a una levantando la voz a un tono a manera de canto llano sin ninguna diferencia de bajos, tiples o contraltos y en acabando la copla tocan de nuevo sus flautas y algunas trompetas que es lo mismo que corresponde al pasacalle de la guitarra en la música de los españoles y luego vuelven a repetir la 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”<sup>460</sup>. El sonido de la “pifilka” sigue siendo considerado igualmente inapropiado a ojos del urbano “civilizado” hasta el siglo XX.

La relación entre los distintos tipos de “pifilkas” está a su vez inserto en un panorama mayor, que comparte muchas características con el “siku” (flauta de pan de caña) altiplánico de Bolivia. La visión de conjunto de estos tipos organológicos nos da una potente visión del panorama cultural musical de toda la región de Los Andes Sur, que se mantiene desde tiempos prehispánicos hasta hoy.

Frente a este gran panorama organológico de la región, queda más claro el papel que cumplen las “pifilkas” dobles, o el par de “pifilkas”. Existen “pifilkas” de dos tubos de

---

<sup>456</sup> Conozco un ejemplar, sin mayores datos de origen, que se encuentra en el Museo de Copiapó (CO: s/n). Es de tubo continuo, sin asas, con pulido y acabado muy fino y restos de pintura o barniz exterior. El inventario dice que es “araucano” pero más parece flauta de chino. Semejante a algunos tubos decorados con rostros u otros ornamentos de Jujuy, Doncellas, excavados por Casanova (MET 43 114).

<sup>457</sup> Para una descripción de este tema ver Mercado 1995-6.

<sup>458</sup> Este tema está desarrollado en Pérez de Arce 2000b.

<sup>459</sup> Ovalle [1646] 1969: 186.

<sup>460</sup> Ovalle [1646] 1988: 286

piedra prehispánicas, tanto en la región araucana como en la región Aconcagua, pero son muy poco frecuentes, casi una rareza. Sin embargo, el testimonio recogido por Titiev<sup>461</sup> las asocia al contenido mágico religioso del antiguo *piloilo*, lo cual denota lo complejo de las tradiciones de las flautas locales, a lo que sumamos la desaparición de casi la totalidad de ellas, con excepción de las “pifilkas” de madera.

Asimismo, pienso que las “pifilkas” de tubo corto y cónico es resultado de la pérdida de ejemplares o a la ignorancia respecto del correcto modo de producir un tubo complejo, y existe también gracias a que el panorama local permite esta continua reinterpretación de elementos arcaicos, porque está viva la tradición en toda su dimensión, incluso sus más arcaicos estratos. Esto se revela también en que en la totalidad del territorio encontramos toda la variedad de “pifilkas”: no he encontrado patrones formales que obedezcan a tipologías regionales ni en Chile ni en Argentina.

Respecto de su significado cultural, es interesante notar que la *pifilka* posee una leyenda que relata su origen, remontándose a un personaje mítico. Ni siquiera el *kultrun*, el más sagrado de los instrumentos mapuches, exhibe esta prerrogativa<sup>462</sup>. Este origen

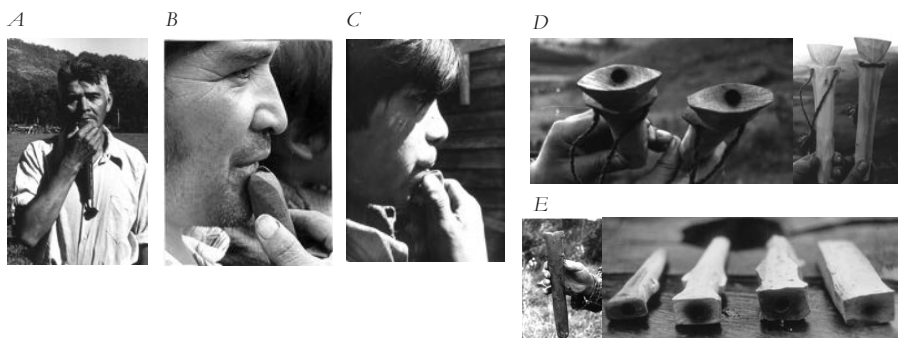


FIG 113

“Pifilkas” y pifilkatrufes fotografiados por Gonzales 1982<sup>463</sup>

A) Juan Llancaján, de Carririñe, prov. Valdivia, tocando pifilka 250 x 38 T 230.

B) Domingo Sandoval Maliqueo tocando pifilka.

C) Carlos Queupumil, de Kachim, tocando pifilka de rauli, 250 x 40 x 20 T 10 x 230.

D - E) varias pifilka terminadas y en diferentes estadios de fabricación.

<sup>461</sup> Titiev 1951: 33., Borrugat 1967: 418.

<sup>462</sup> La *kaskavilla* es el otro instrumento que posee un mito de origen conocido por mí.

<sup>463</sup> Gonzáles describe otras dos pifilkas; la de Juan Raiman, Quetrahue(Lumaco), (tubo simple 200 x 50 x 30 T 10 x 65) y la de Audilio Trafiñanco (sin asa, forma conica, tubo simple 240 x 35 x 25 T 210)

es, según la leyenda, posterior al contacto con los españoles. Sin embargo, por los antecedentes organológicos, sabemos que su origen es prehispánico, ligado a la influencia del complejo cultural Aconcagua. La antigüedad del instrumento de madera es difícil de precisar.

Con los antecedentes que poseemos podemos plantear hipotéticamente la existencia, desde tiempos muy antiguos, de “pifilkas” de piedra con usos y funciones que se van traspasando con el tiempo a las “pifilkas” de madera. Estas funciones pudieron haber sido compartidas con las otras flautas durante las fiestas sociales y rituales y, al venir de una larga tradición andina ligada a la ceremonia y al trance, probablemente se incorporó a los rituales de *machi* tempranamente. Havestadt menciona la voz *pivuln*, evidentemente relacionada con *pivulca*, como “*sibilus, sibilum, machiorum dum curant, medicantur, sibilandi modus*”<sup>464</sup>, lo que podemos asociar con la función terapéutica del sonido de la “pifilca” durante el *machitun*.

Probablemente, la “pifilka” fue tocada en el pasado por pares de *kona* con cargo permanente en la fiesta (como ocurre en Pocuno), con lo cual se cumple el mismo requisito de “pareja” que corre para las “pifilkas” de más al norte.

Desde hace algunos años, la *pifilka* esta desaparecida entre los williche del Lago Maihue<sup>465</sup>, pero en el resto de la cultura mapuche chilena se mantiene muy vigente como uno de los instrumentos más activos del ritual.

#### B1-4) FLAUTA DE CERAMICA

Las flautas de cerámica, dentro de la organología regional, son claramente una excepción. Solo un tipo, el “pivullwe” es un tipo organológico diferenciado y estable. Los otros son menciones improbables o no bien documentadas de traspasos de otros materiales a la cerámica. Conociendo la importancia que la materia prima tiene en la confección de instrumentos para los mapuches, el paso de una flauta de piedra o madera a la cerámica no es, como en la cultura occidental, un simple reemplazo de materialidad con consecuencias formales y acústicas asociadas, sino que es un cambio de los significados, de las potencias y por lo tanto de la inserción de ese instrumento dentro de la sociedad. Nada de esto sabemos respecto de la cerámica, salvo el constatar que, así como la piedra es el material por excelencia de las flautas masculinas, la

---

<sup>464</sup> Havestadt [1712-57] 1883: 49.

<sup>465</sup> Hernández 2003: 41

cerámica es el material por excelencia asociado a la cocina femenina. La artesanía de la cerámica está muy desarrollada en la cultura mapuche, con diversos utensilios culinarios con nombres, definiciones de uso y significado importantes; la virtual ausencia de la cerámica en la música se debe a factores culturales muy precisos.

#### B1-4-1) PIVULLWE (FLAUTA GLOBULAR)

En la flauta globular (SH 421.13) el ejecutante sopla contra el borde de la abertura de un recipiente globular. La geometría interior es la que define a este grupo, no la exterior.

Desconocemos una mención específica de esta especie organológica en la literatura histórica, pero he deducido el nombre a partir de las menciones que hacen, tanto Valdivia; “*pivillbue* = pito-ave”, como la que hace posteriormente Febrés; *pivullbue* = pito-ave”, que se corresponde con su verbo propio *pivullcan* que es tocar este instrumento. El hecho de que ambos autores utilicen idéntica traducción para el mismo término mapuche nos plantea un tipo muy diferente de flautas. Esta traducción se diferencia de todas las otras flautas, y señala un ámbito totalmente diferente de función (la imitación del canto de las aves). Pienso que este nombre se aplica al tipo de la flauta globular, diferente de todas las otras en forma, en material y en sus características organológicas, además de que fue usualmente usada para imitar aves en el contexto andino. Aclaro, una vez más, que el nombre organológico no implica que fuera el nombre que le correspondió en tiempos de Valdivia y Febrés, sino que es un nombre operativo para poder referirme a esta especie en este libro.

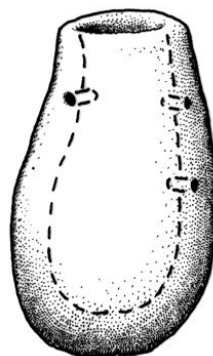


FIG 114  
“*pivullwe*” confeccionado en arcilla de grano grueso (MLS: 2446) Im. colectado por Arturo Corneli en los alrededores de Temuco. 57 × 32 × 32. Diám. embocadura 09.4; agujeros 02.6; 02.5; 02.4. Fue publicado por Iribarren (1957: 17, 20. 1969: 104. 1971: 35) y Pérez de Arce (1982: N°69).

Los “pivulwe” son muy escasos en la zona mapuche. Yo conozco solo tres: dos de Temuco, y el tercero de la región de Panguipulli (fig 114 y 116). En el inventario del Museo de Angol se consigna un cuarto, encontrado entre las ruinas de una casa vieja, en 1967, en Huequén<sup>466</sup>. Hubo un quinto encontrado en Curacautín, se quebró hace años y su dueño lo botó en trozos, perdiéndose todo rastro. Los tres que he visto son idénticos organológicamente: tienen un cuerpo globular sencillo con una embocadura

<sup>466</sup> MADB: 67.25

bastante abierta y tres agujeros de digitación, dos en un costado y el tercero en el costado opuesto. El Sr. Américo Gordon, que vio el instrumento de Curacautín lo recuerda igual: de forma ovalada, con cuatro o cinco agujeros (lo cual significa un agujero de embocadura y tres o cuatro para digitar)<sup>467</sup>. Son de confección más o menos tosca. Probablemente se produjo la cavidad interior presionando con un dedo y luego se le practicaron los agujeros mediante el uso de un palito.

Joseph publicó un artefacto encontrado cerca de Temuco con forma de cantarito antropomorfo con tres agujeros que se abren a los costados mediante pequeños salientes. Este autor creyó ver en él una especie de pipa, pero tanto la conformación de la cavidad como la disposición de los agujeros me hacen pensar en una flauta globular, ya que estos detalles son ineficientes al tratarse de una pipa<sup>468</sup>.

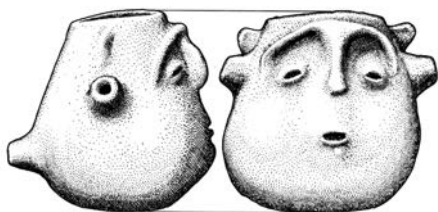


FIG 115  
Posible “pivilhue” de cerámica con tres agujeros de digitación encontrado cerca de Temuco. (Joseph 1930b: 59, 60)

El uso sonoro de estos instrumentos implica soplar en la embocadura, cerrando parcialmente la misma con los labios, lo cual incide en la afinación (mientras más cierra la boca la abertura, más grave es el sonido y viceversa). Al digitar con tres dedos es posible obtener cuatro tonos.

El sonido es más bien suave, sin ninguna particularidad especial. Las posibilidades musicales dependen enteramente del

ejecutante, ya que la variación tonal es bastante grande (gracias a la embocadura) y no existe una digitación impuesta por la forma del instrumento. La suposición de que estas flautas pueden usarse para imitar el canto de las aves es perfectamente aplicable.

No hay antecedentes respecto de su función. La mención de Valdivia y Febrés al mencionar el “pito-ave”<sup>469</sup> plantea una función que puede estar relacionada tanto con la caza como con la comunicación con el mundo de las aves. Esta imitación del canto de las aves corresponde a una de las funciones características de la flauta globular en el resto de América. El ejemplar descrito por Joseph se separa de los otros tres, guardando semejanzas con las “pivilhue” en el rostro antropomorfo y los agujeros de digitación provistos de salientes.

<sup>467</sup> Gordon 1980: 64. Datos proporcionados por el Sr. Américo Gordon al autor.

<sup>468</sup> Joseph 1930b: 59, 60.

<sup>469</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n; Febrés [1764] 1765. Erice interpreta estas voces como “ave conocida como pito” (1960: 332), lo cual contradice la lógica de estos autores, quienes utilizan el sujeto “pito” caracterizándolo luego como “ave”.

A pesar de ser tan pocos los ejemplares conocidos, el hecho de que provengan de regiones separadas entre sí y mantengan una forma y organología idéntica señala una diferencia notable con las flautas de piedra, donde justamente esta diferencia es la marca de todos los ejemplares.

Asimismo, es el único grupo organológico basado exclusivamente en la cerámica.

Estos dos factores me hacen pensar que se trata de un préstamo cultural de poco espesor, proveniente del norte, donde es frecuente encontrar este tipo de instrumento. Flautas similares hay en la zona de San Pedro de Atacama y en las regiones adyacentes al otro lado de los Andes. Por lo habitual son de piedra, aunque también las hay de cerámica y madera. Poseen de 1 a 6 agujeros de digitación, con asa basal (de un estilo muy diferente al asa basal del “pivullwe”), con bastante uniformidad en el diseño<sup>470</sup>. Más al sur de esta región le perdemos el rastro a este tipo de flautas, reencontrándolas en los pocos ejemplares descritos. Esta hipótesis permite explicar la rareza de este tipo organológico respecto de la zona, pero deja igualmente varias dudas, como son el uso del material cerámico, su función y su relación con el resto de las flautas e instrumentos locales.

Un ejemplar de “pivulka” de cerámica de Concepción y otra de Gorbea (fig 117 y 118) corresponden a los dos únicos ejemplos confeccionados en este material. Ambos son semejantes, de color gris oscuro y el tipo de representación antropomorfa es más bien realista. El de Concepción tiene la cabeza y los brazos destacados del cuerpo, las manos apoyadas en el vientre (5 dedos) y sexo femenino, el de Gorbea es más tosco, sin tantos detalles. Este estilo realista es semejante a algunas “pivulka” de piedra, todas las cuales comparten rasgos más próximos a la funcionalidad de *kitru* (pipa): tienen un tubo esférico y un agujero se abre en la base. Este hecho, unido a que, a diferencia de las flautas, las *kitru* son frecuentemente de cerámica, nos indica que nos hallamos en el

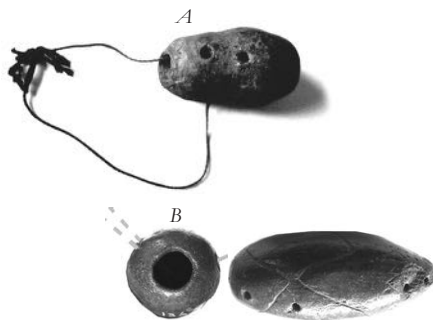


FIG 116

“pivullwes” de cerámica con tres agujeros de digitación  
A) (MRA C) Costa Sur de Tirúa, encontrada por un mapuche junto a un fragmento de pipa, la guardó en su casa durante un tiempo (la superficie está abumada y con olor a humo), el cordel lo puso el, H Mora. 75 x (35/41), EMB 15, AGI 05, AGII 05, AGIII 05

B) En la vista superior se ve la dirección en que se abren los tres agujeros. Posee dos asas basales, una actualmente tapada (CKM: 136) Sin datos 87 x 38 x 38 Diámetro agujeros: 03.3; 03.1; 02.8

<sup>470</sup> Ver Ibarra G.1971:516, 515, 636; Gonzáles 1977:281; Aretz 1946:30; Maidana 1964:s/n; Vega 1946:299; Ambrosetti 1907: 444,490.



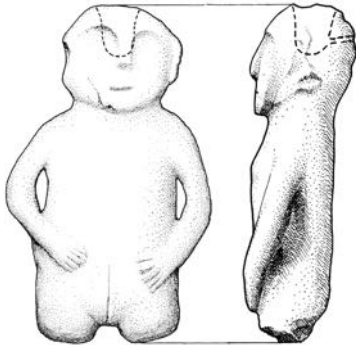


FIG 117

“pivulka” de cerámica gris oscura, (MHNCO: 30251 (A III 204). Tanto el agujero de digitación como el tubo están deteriorados. 128 x 78 x 38 T 17 x 12 ag. 14 x 0.1, sobresale 0.2. No presenta rastros de fuego en el bornillo. Fue publicado por Ortíz (1968: Lam. VII).

me contó que la *pifilka* de greda se usaba también, en Pocuno, “pero es más chiquitita, pero como eran más frágiles, más fácil para quebrarse, entonces ya no lo fabricaron”<sup>474</sup>.

Estos tres tipos de flautas de cerámica, la “pivulka”, el “piloilo” y la “pifilka” representan excepciones. Si no fuera por la existencia de objetos documentados para los dos primeros casos, podríamos dudar de su existencia, como ocurre con tantos otros tipos organológicos. Aparte del “pivullwe”, que solo existe en su versión cerámica, los otros tipos son normalmente de piedra. En el caso de la “pivulka” podemos suponer que este material fue escogido por su proximidad con la topología *kitru* (pipa). En el caso

extremo en que la funcionalidad de este grupo de objetos que hemos llamado “pivulka” se acerca más a la *kitru*, y se aleja más de la flauta.

González<sup>471</sup> menciona la confección de “piloilos” de cerámica en Quetrahue (Lumaco), hechos con greda extraída de los mallines o vegas. Menciona dos variedades, de cuatro y de cinco tubos. En Kachim observó un antiguo instrumento de cuatro tubos simples y asa basal. En la actualidad está deteriorado pero continúa usándose, aprovechando solo dos tubos en buen estado.

Faron y Joseph<sup>472</sup> mencionan la “pifilka” de cerámica, sin mayores datos<sup>473</sup>. Armando Marileo



FIG 118

“pivulka” de cerámica (CSM A) Encontrado en Guallanto (Tratue a la cordillera) 90 x 44 x 37, T (17/14) x 13 aproximadamente, Ag (09) x 17 sobresale 13

<sup>471</sup> González 1982: 20.

<sup>472</sup> Faron 1964: 128; Joseph 12930b: 60.

<sup>473</sup> Ibarra Grasso (1971: 140) publica un artefacto que describe como “pipa” confeccionado en arcilla roja, con dos asas y la forma típica de la *pifilka*, hallado en Cliza, cerca de Cochabamba, en la zona centro-sur andina.

<sup>474</sup> Armando Marileo al autor, 2007.



FIG 119

Rogelio Quemplil, de Kachim, tocando un piloilo de ceramica y dibujo del instrumento mostrando la disposición de los tubos (fotos y datos Gonzales 1982: 60)

del “piloilo”, carecemos de datos, y es probable que se trate de una modificación de materiales basada en cambios recientes, debidos al debilitamiento de la tradición. En todo caso, estas excepciones evidencian la relación entre el material de confección y los tipos de flautas de la región, a diferencia de lo que ocurre más al norte. Las flautas de cerámica son las más abundantes hacia Los Andes centrales y norte, entre las cuales las más frecuentes son las flautas globulares, con y sin aeroducto. Su frecuencia disminuye a medida que bajamos hacia el sur, y va paulatinamente siendo reemplazada por la madera y la piedra, a partir de Atacama, hasta llegar a la araucanía donde la piedra es el material más utilizado.

Es posible que en la antigüedad fuera conocido un tipo especial de flauta globular atada al extremo de una flecha, que se conoce como “flecha silbadora”. Este artefacto fue observado en 1558 en el valle del Mapocho, pero no está mencionado más al sur<sup>475</sup>. Bibar (1558) relata que luego de una batalla “preso el Michimalongo, hizo una seña a su gente que fue tirar una flecha en alto, la cual iba silbando, las cuales traen para este efecto: cuando hace esta seña el señor o capitán es que no peleen más, y luego los indios sosegaron, que no peleaban ni daban más gríta”. Es la única mención a este tipo de flechas tan al sur: más al norte fueron conocidas en la cultura Jamacoaque, de Ecuador, y desconozco menciones en otras culturas andinas. Es posible que ciertas “botellitas” de cerámica de origen Aconcagua correspondan a este tipo de instrumento, las que pasan desapercibidas por su pequeño tamaño y funcionalidad desconocida<sup>476</sup>.

<sup>475</sup> Bibar [1558] 1966: 43.

<sup>476</sup> Stehberg 1981: 64 a 66.

## B1-5) PINKULWE (FLAUTA DE CAÑA)

Dos flautas de caña, una travesa y otra longitudinal, comparten varios rasgos comunes: tienen generalmente 4 agujeros para digitar, cumplen funciones semejantes, y reciben el mismo nombre: *pinculbue*<sup>477</sup> y sus variantes: *pincullbue*<sup>478</sup>; *pinculwe*<sup>479</sup>; *pinkulwe*<sup>480</sup>, *pinküme*<sup>481</sup>; *pincubé*<sup>482</sup>, *pincwe*, *pinquibue*, *pichrucabue*<sup>483</sup> y *Kina* o *ñorkin*<sup>484</sup>.

Diferenciaremos a estas flautas como “pinkulwe traveso” y “pinkulwe vertical”. Tienden a tener cuatro agujeros de digitación<sup>485</sup>, aunque los hay con hasta seis agujeros<sup>486</sup>. Para su confección se utiliza preferentemente un trozo de *kila*, pero se puede hacer también con *kolin*, *pinaka* (caña de castilla), hinojo (*foeniculum vulgare*), cortadera (*cortadeira dioca*), *chagual*, *cicuta*<sup>487</sup> o *norquín*, recibiendo en todo caso el mismo nombre<sup>488</sup>.

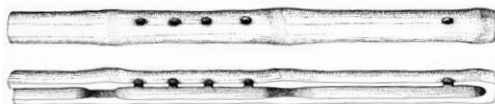


FIG 120

“Pinkulwe” de caña: vista general y corte longitudinal.

Para fabricar el “pinkulwe traveso” se escoge un trozo de entre 25-40 cm. de largo (el largo depende de la distancia entre los nudos de la caña elegida) por 2,5 a 3 cm. de diámetro. Se ahueca su interior mediante una caña encendida o un hierro caliente,

dejando un extremo cerrado. Cerca de este se perfora, también mediante un elemento incandescente, un agujero de 6 a 7 mm. de diámetro que servirá de embocadura. En el extremo opuesto se perforan de igual manera los cuatro agujeros de digitación.

<sup>477</sup> Guevara 1899: 502; 1927: 374; Isamitt 1937: 63; Erice 1960: 329.

<sup>478</sup> Erice 1960: 143.

<sup>479</sup> González G. 1982: 23, 24, 41, 42.

<sup>480</sup> Isamitt 1937: 65.

<sup>481</sup> Plath 1955: 106.

<sup>482</sup> Moesbach 1976: 253.

<sup>483</sup> Erice (1960: 143) da también el término *pincullu* pero se trata, seguramente, de una interpretación del nombre que entrega Valdivia ([1581-1606] 1887).

<sup>484</sup> Pérez B. 1985: 42.

<sup>485</sup> Pérez Bugallo (1985: 41, 42) y Gonzáles (1982: 23) describen el “Pinkulwe traveso” de cuatro agujeros. Isamitt (1937: 65) y Silva (2000b: s/n) el “pinkulwe vertical” de cuatro agujeros.

<sup>486</sup> Pérez B. (1985: 41) menciona el “pinkulwe traveso” con seis agujeros. Guevara (1899: 502, 1927: 374) menciona “pinkulwe vertical” con cinco y seis agujeros.. Erice menciona un instrumento con ocho agujeros, pero debido a lo fragmentario de la información, así como su carácter atípico con respecto a la cultura mapuche no lo incluyo.

<sup>487</sup> Datos proporcionados al autor por la Sra. Quinturrai.

<sup>488</sup> Erice 1960: 143. Currihuinca 1984: 269. Es muy probable que este nombre se aplique a la flauta travesa de Neuquén. Coluccio menciona una “*piwilka*” con dos o más agujeros (1950: 303), pero la fuente que cita (Vega 1946, Moesbach 1949) no entrega antecedentes en tal sentido, por lo que podemos suponer que se trata de una mala interpretación de datos.

Finalmente, se lubrica el interior con grasa de gallina. El “pinkulwe vertical” se fabrica igual, pero se corta el extremo de la embocadura, y se le practica una muesca.

Un “pinkulwe traveso” que examiné de San Martín de Los Andes (fig 121) posee 4 agujeros de digitación, tuvo un agujero posterior, pero hoy está tapado con un tarugo de madera. En el extremo de la embocadura cuenta con un tapón de madera bien trabajado.

Por último, parece existir una clase de “pinkulwe vertical con aeroducto”, mencionado por Isamitt (“una flauta con tapón y canal de aire”<sup>489</sup>) y por Guevara (“ponen en la extremidad superior una lengüetilla”, término confuso que podría referirse a la embocadura con tapón y canal de aire, o a la embocadura con escotadura<sup>490</sup>). En Valdivia observé una flauta de este tipo muy básica, con 1 agujero de digitación, de caña, de 150 mm, taco de corcho, base cerrada, amarras de lana roja verde, consignada como “instrumento araucano”<sup>491</sup>.

Alcides d’Orbigny observó entre 1839 y 1843 que los mapuches de la Pampa en Carmen de Patagonia (desembocadura del Río Negro al Atlántico), usaban en los bailes una “flauta con 5 orificios” que producía “algunos sonidos opacos y gangosos” y aclara que no es préstamo tehuelche ni de otros pueblos vecinos. En 1871 Guinnard, vio, también entre los mapuches patagónicos, un “flageolet” (flauta longitudinal con aeroducto) y una “flauta”, probablemente una flauta travesa<sup>492</sup>.

Aparte de los “pinkulwe” existen dos menciones de “pifilcas” de caña por parte de Titiev, en la región de Temuco y de Borrugat en la región de Neuquén<sup>493</sup>. Es posible que ambas menciones se refieran a las flautas mencionadas más arriba. También existen algunas menciones a flautas de pan de caña. González<sup>494</sup> menciona flautas de pan de 4 ó 5 tubos de *koliu* de diferentes tamaños ahuecados con un fierro o alambre caliente. Amberg<sup>495</sup>, por su parte, afirma que los instrumentos antiguos eran “casi siempre de cañas”, y que gracias a su fragilidad han desaparecido sin dejar huellas. No sabemos hasta qué punto esta es una apreciación suya o proviene de sus informantes.

---

<sup>489</sup> Isamitt 1937: 65. La cita es ambigua y puede referirse al «pinkulwe traveso» también.

<sup>490</sup> Guevara 1899: 502, 1927: 374. Tanto Erice (1960: 143) como Moeschbach ([1944] 1976: 252) ocupan erróneamente el término “lengüeta” o “lengüetilla” al referirse a flautas o trompetas.

<sup>491</sup> CJM N°13.

<sup>492</sup> Lehmann Nitsche 1908: 934, 935.

<sup>493</sup> *Cane, bamboo or reed* Titiev 1951: 33; Borrugat 1967.

<sup>494</sup> González 1982: 2.

<sup>495</sup> Amberg 1921: 98.

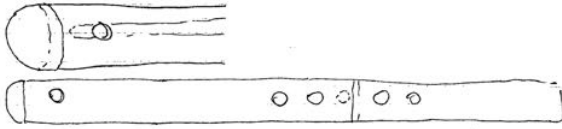


FIG 121

“pinkulwe traveso” de caña con un quinto agujero posterior tapado con madera. El extremo proximal posee un tapón de madera. (MEBA:22 145 (6617 - C164) Im. “trauco, Neuquén, San Martín de los Andes, 1916, 375 x 30

Antes de tañer el “pinkulwe” se humedece su interior. Es posible obtener un rango de una octava y algo más. La música que tocan los mapuches en este instrumento es esencialmente melódica

y suave, muy agradable a los oídos europeos. Los instrumentos confeccionados con *pinaka* tienen un tubo aterciopelado que le otorga un sonido delicado<sup>496</sup>.

Estos instrumentos son de uso solista, y se tocan en ocasiones en que el individuo está aislado. Los ejemplares de cicuta son usados por los muchachos cuando van por el campo o pastorean. Muy ocasionalmente se tocan en ceremonias<sup>497</sup> y, probablemente en el caso del “pinkulwe traveso”, para marchar, a imitación del pífano europeo<sup>498</sup>. Ruiz Adea menciona un machitun en que acompañan a la machi “dos indias que tocan el *ralicuthun* (tamborcillo) i un pito de caña perforado con 4 agujeros”<sup>499</sup>.

## DISCUSION

Desconozco la distribución real de estas flautas en la región, según sus diferencias, pero los pocos datos disponibles dan la idea de que no tienen gran presencia en la cultura mapuche, y que no existe una categorización o diferenciación entre los distintos tipos, a pesar de que representan tipos organológicos muy diferentes, y por lo tanto, con posibilidades musicales también muy distintas. En todo caso, la escasa mención se puede deber también a que es un instrumento esporádico que generalmente se bota después de usarlo para volver a construir otro cuando la ocasión lo requiera.

El origen del “pinkulwe” está sin duda en las flautas de caña similares que se ocupan en todo Los Andes. El tipo “kena”, similar al “pinkulwe vertical”, tiene amplia distribución andina. Dentro de las “kenas” prehispánicas, el tipo más habitual es la de cuatro agujeros de digitación, se hicieron frecuentes las “kenas” con más agujeros posteriormente a la conquista española, como influencia de las flautas europeas. En

<sup>496</sup> Gonzáles 1981. Este autor entrega algunas partituras de melodías y datos de ejecución.

<sup>497</sup> Isamitt 1937: 65 (referido al “pinkulwe traveso”); Gonzáles G. 1982: 23, 24; Ruiz Aldea 1902: 62. .

Borragat (1967: 418) menciona una “pequeña flauta de caña” junto a *pifilkas* y *kultrun* utilizados en el *millatún* en Aucapán (Neuquén).

<sup>498</sup> Pérez B. 1985: 44.

<sup>499</sup> Ruiz Adea 1902: 62.



FIG 122

Jose Nieves Queumplil, de Kachim, tocando pinkulwe, detalles del instrumento (Gonzales 19821: 48)

Los Andes centrales prehispánicos son de hueso o caña, y son más escasas a medida que se avanza hacia el sur, junto con la desaparición del registro de materias orgánicas. La “kena” más austral que conozco está representada en un pequeño jarrito<sup>500</sup> hallado en el valle de Elqui, perteneciente a la cultura Diaguita fase II (hacia el S. XIII).

La flauta traversa fue conocida en tiempos prehispánicos pero su presencia es mucho menor, circunscrita a casos aislados, de distribución más bien hacia el norte de Los Andes. En Los Andes sur sólo la conocemos en el complejo cultural San Pedro de Atacama, por un ejemplar de madera provisto de cuatro agujeros de digitación.

Es imposible saber cuándo pueden haber ingresado ambos tipos de instrumento a la araucanía. No hay datos en los cronistas, y los datos de nombres son muy confusos; tal vez el “pinkulwe vertical” corresponda al *pinnullu* anotado por Valdivia<sup>501</sup>. Este es el nombre aymara de la flauta vertical, y a su vez es el único instrumento que Valdivia describe como “flauta”, lo cual se entiende por su parecido a la flauta vertical española. Posteriormente, Febrés anota los términos “*pivilca* o *picullbue*”<sup>502</sup>, que puede corresponder al mismo instrumento en razón al término “flauta” utilizado nuevamente para describirlo. Havestadt por su parte menciona una *pivulca* que bien podría aplicarse a este instrumento también<sup>503</sup>. El sinónimo *pivilca* serviría para designar tanto a este instrumento como a la *pifilka*. Ulteriormente habría quedado la voz *picullbue*, derivada de una de las anteriores.

Es posible que el “pinkulwe traverso” sea el instrumento que Valdivia menciona como *pitucavoe* y que traduce como “pífano”, que corresponde a la flauta traversa de su tiempo<sup>504</sup>. Febrés, por su parte, utiliza los sinónimos *pitucabue* o *picullbue* como “una flauta de ellos”<sup>505</sup>. Si tenemos en cuenta que la otra ocasión en que utiliza el término

<sup>500</sup> MLS s/n, hallado en cementerio La Viga, Valle del Elqui, en 1978.

<sup>501</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n.

<sup>502</sup> Febrés [1764] 1765: 350.

<sup>503</sup> Havestadt [1712-57] 1883: 512, 749.

<sup>504</sup> Valdivia [1581-1606] 1887: s/n.

<sup>505</sup> Febrés [1764] 1765: 595.

“flauta” es para referirse a la flauta longitudinal, se comprende que esta vez se refiere al otro tipo de flauta conocida por él, la travesa. El término *pincullo* es utilizado en el área centro sur andina para designar ciertas flautas travesas de caña, y el nombre *phalawita*, usado en Bolivia por los Aymara, lo encontramos en la araucanía transformado en *plauta*<sup>506</sup>, y en Neuquén, en *plauta*<sup>507</sup>. El nombre *Kina* alude a la cortadera llamada también *kaina*, *koéni*, *koenü* y *yungtu*, y se parece a la *kena* kechua.

La flauta vertical de caña con aeroducto (del tipo “tapón”, como la flauta dulce europea) parece ser resultado de la influencia hispánica o posterior<sup>508</sup>, y parece haber tenido ínfima importancia en la región.

El uso de “pifilkas” de caña no está documentado en la zona, aparte de la escueta referencia mencionada. En el Norte Chico son frecuentes, alcanzando excepcionalmente hasta Chile central.

La flauta de pan de caña es la forma más habitual del instrumento andino, con miles de años de antigüedad y una amplia distribución, que alcanza al sur hasta la región de Arica, y muy débilmente hasta Atacama y al noroeste argentino. Su influencia en la región es mínima.

Los datos sugieren que este grupo de flautas ha tenido poca integración con la cultura mapuche a lo largo del tiempo. Tal vez esta apreciación está teñida por la escasa mención histórica acerca de estas flautas debido a su carácter pasajero; tal como ocurre con el *cuncul*, estos instrumentos generalmente se desechan luego de usarlos, para volver a construir uno nuevo cuando la ocasión lo requiera, lo cual los hace más invisibles que los instrumentos de materiales más estables. De todos modos, el uso y la función de estos instrumentos no está integrado al resto de los instrumentos mapuches, y no parecen haberlo estado en el pasado.

## B2) TROMPETA

En las trompetas, la vibración producida por los labios es transmitida al aire encerrado en el instrumento. Cuando la frecuencia de vibración de los labios y las cualidades resonantes de la columna de aire coincide, se escucha un sonido potente y definido. El largo, el ancho y la forma (cónica o cilíndrica) de la columna de aire determinan las posibilidades musicales del instrumento.

---

<sup>506</sup> Augusta (1966) menciona este nombre como el de una flauta, sin especificar de que tipo de flauta se trata.

<sup>507</sup> Currihuinca 1984: 297.

<sup>508</sup> El aeroducto fue ampliamente conocido en Los Andes prehispánicos en flautas de cerámica, pero no el aeroducto del tipo “tapón”, que fue desconocido. Ver Pérez de Arce 2006.

La terminología antigua para referirse a este instrumento es escasa. En el s.XVII solo Herckmans anota el término *tultunca*<sup>509</sup>. En el siglo siguiente, Febrés y Havestadt mencionan la *Tutuca* como “clarín”, “trompeta” y “tuba”<sup>510</sup>. Los españoles, por su parte, utilizan muchos términos que no siempre designan instrumentos diferentes: trompeta, clarín, tuba, cuerno, trompa, corneta y cornetilla<sup>511</sup>. El término “trompeta” sirve a los cronistas para referirse tanto al instrumento español como a los tipos de trompetas indígenas en forma genérica<sup>512</sup>. El término “corneta”, en cambio, es usado consecuentemente por Ercilla, Góngora de Marmolejo y Nuñez de Pineda para oponerlo a clarines y trompetas españolas<sup>513</sup>. La corneta era para ellos un tipo de trompeta pequeña, de registro no tan agudo como el clarín y con más posibilidades musicales. Góngora Marmolejo es explícito al decir “vinieron abajando hacia el pueblo por tres partes, en tanta cantidad, que cubrían el campo, con infinito genero de armas y muchas cornetas y cuernos grandes y otros infinitos instrumentos de guerra usados entre ellos [...] los indios dan grandes gritos con sonido de muchas cornetas y cuernos con que se apellidan [...] se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan, y por ellas se entienden”<sup>514</sup>.

Este panorama, unido a la desaparición de los materiales con que fueron hechas las trompetas antiguas, nos deja sin documentación para la historia local del instrumento, aparte de los datos recientes.

La subdivisión de las trompetas no es fácil de hacer de un modo homogéneo. La división respecto del material nos permite separar las trompetas clásicas, de caña, de aquellas introducidas a partir de la invasión española, de cuerno animal, de metal y de plástico, y al mismo tiempo nos permite ser coherentes con el resto de los capítulos. Las subdivisiones se refieren a variedades organológicas.

## B2-1) TROMPETA VEGETAL

Los tres tipos de trompeta vegetal corresponden a tipos organológicos bien diferenciados. La “trutruka” es una trompeta larga, con posibilidades musicales

---

<sup>509</sup> Schuller 1906: 365, 382.

<sup>510</sup> Febrés [1764] 1765; Havestadt [1712-57] 1883: 511.

<sup>511</sup> Ercilla [1569-97] 1776 tI: 47, 50, 51, 71, 73, 92,94, 101, 153, 159, 11, 169, 191, 192, 203, 219, 254; tII: 69, 80, 105, 117, 201, 246, 255.

<sup>512</sup> Ercilla [1569-97] 1776 tI: 50, 92, 191, 203; tII: 80, 117, 255; Góngora Marmolejo [1536-75] 1960: 123, 172, 173; Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 98, 115, 165; Ovalle [1646] 1969: 107, 109; Nuñez de Pineda [1673] 1873: 174.

<sup>513</sup> Ercilla [1569-97] 1776 tI: 92; Góngora Marmolejo [1536-75] 1960: 94, 103, 153, 163, 169, 173, 201; Nuñez de Pineda [1673] 1873: 132.

<sup>514</sup> Góngora Marmolejo [1536 - 1575]: 94, 153, 173.



desarrolladas. El “ñolkin” lo es también, pero claramente diferente en el tipo de tañido y en sus posibilidades acústicas. El “kun kul” es un cuerno utilizado para dar señales.

## B2-2-1) TRUTRUKA (TROMPETA DE CAÑA)

(SH 423.121.11 tuba sin boquilla)

La primera mención la da Herckmans en el s. XVII: “*tultunca*, la trompeta, la corneta”<sup>515</sup>. En el siglo siguiente, Febrés y Havestadt mencionan la *tutuca* como “la trompeta, el clarín” y como “tuba” respectivamente<sup>516</sup>, lo describe Frezier<sup>517</sup> y asimismo lo menciona Feuillé al referirse a la especie vegetal de la cual se fabrica el instrumento<sup>518</sup>. Este nombre perdura hasta nuestro siglo en la frontera<sup>519</sup>. En el siglo XIX apareció el término *trutruka*<sup>520</sup> y sus variantes: *thutbucá*<sup>521</sup>, *tutuka*<sup>522</sup>, *trutrucabucé*<sup>523</sup> y *chruchrucá*<sup>524</sup>, nombres que perduran hasta hoy.

La *trutruka* se trata de una trompeta de caña con el tubo recto, cilíndrico (muy levemente cónico), con una bocina que amplifica el sonido y que se toca expulsando el aire. Se presenta en dos tipos: uno de tamaño grande, que alcanza hasta 8 metros, y el otro de tamaño pequeño, entre 1,5 y 2 metros. Si bien es posible encontrar ejemplares de tamaño intermedio, las diferencias de nomenclatura vernácula permiten separarlos en tipos diferentes, los que sin embargo no alcanzan a diferenciar usos y funciones, por lo que serán tratadas en conjunto. La nomenclatura tampoco es exclusiva, ya que los mapuches usan el genérico *trutruka* para los dos largos más comunes, distinguiendo a la pequeña como *pichitruka* (*trutruka* chica), además de los otros nombres que mencionaremos.

Sin embargo, hay otra división interna en este grupo, que cruza la anterior y parece tener rasgos distintivos, probablemente temporales, como veremos luego. Se trata de las trompetas longitudinales y transversas. Las con embocadura terminal son las más frecuentes, están forradas en tripa de caballo y poseen un cuerno en la punta. El otro,

---

<sup>515</sup> Herckmans; en la ed. de 1671 aparece “*tultunca = a trumpet*”. En la de 1673: “*tultunca = die trompette = la trombeta, la corneta*”. (Cit. Por Schuller 1906: 365, 382).

<sup>516</sup> Febrés [1764] 1765: 680. Havestadt [1712-57] 1883: 511.

<sup>517</sup> *une trompette faite d' une corne de beuf ajoutée au tout d' une longue canne dont l' embouchure avoit une anche qui a le son de la trompette* (Frezier 1717: 59).

<sup>518</sup> Citado por Gunkel 1965 – 1966b: 192.

<sup>519</sup> Guevara 1899a: 542; Lenz 1905 – 1910: 542; R.A. Philippi (registro del MNHN).

<sup>520</sup> La mayor parte de los autores consultados.

<sup>521</sup> El Mercurio de Valparaíso 1830 (Citado por Merino 1974: 62).

<sup>522</sup> Lenz [1895-7] 1986: 390.

<sup>523</sup> Lenz 1905 – 1910: 755.

<sup>524</sup> Erice 1960: 142.

escaso y relegado a lugares aislados como Kachim o la Isla Huapi (Lago Budi)<sup>525</sup> está forrada en hojas de *ñocha* y posee una embocadura transversa.

Veremos, pues, cuatro tipos, que conoceremos como “trutruka” (se entiende longitudinal), “trutruka transversa”, “klarín” y “klarín transverso”.

B2-2-11) “TRUTRUKA” (TROMPETA LONGITUDINAL DE CAÑA, LARGA)

La “trutruka” es la trompeta grande, de un tamaño mayor a dos metros de largo. La más larga que he examinado (MET:22 191, de San Martín de Los Andes) mide 4,2 m. de largo; la de Fernando Meliñanco, de Kachim, publicada por Gonzáles (1982: 6) mide 6 m. de largo, y las que fabrican los williche del Lago Maihue tienen 8 m. de largo. (Hernández 2003: 43).

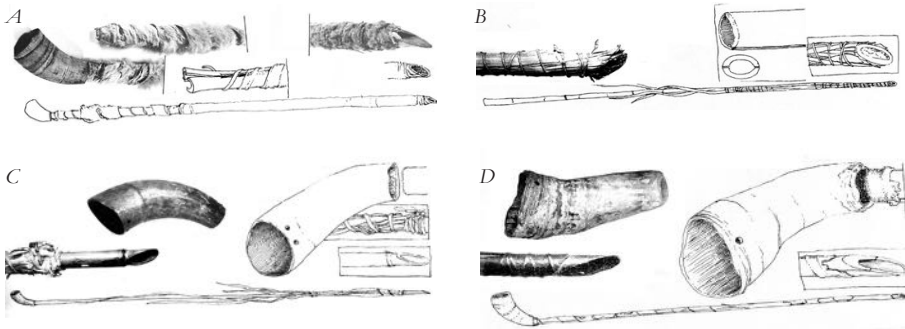


FIG 123  
“trutrukas”

- A) un trozo de corteza tapa la rajadura de la caña, un cordón de cuero une ambas mitades, un plástico cubre todo, embobinado con lana en sector proximal y cuero (piel) en sector distal (MVI: 1 327) Boquilla parcialmente obstruida, falta bocina. Lar 2.760 Diam: emb. 20 (ext.) 15 (int.) term. 22 (ext.) 26 (int.)
- B) Sin datos. Lar 2.251 Diámetro de la caña: medio 30, embocadura 14, terminal 62
- C) cubierta por hojas con embarrilado de lana (MR:A:1 326) Sin datos Lar 2.010 Diam: med. 22, emb. 15 (ext.) 10 (int.), term. 49 (ext.) 44 (int.).
- D) amarras de lana, funda de tripa (MR:A:1 325) Sin datos. Lar 2.220 Diam: emb. 20 (ext.) 14 (int.), term. 62 (ext.) 16 (int.). La tripa esta muy deteriorada. No suena.
- E) amarra de cáñamo grueso, forro de tripa, se usaron dos tripas y en la unión de ambas se vendó con un trozo de la misma tripa. Posteriormente se añadió una amarra de lana (MAPA: 3250) Diam: emb. 17, term. 33. No suena.

<sup>525</sup> Datos entregados por el Sr. Héctor Mora al autor.

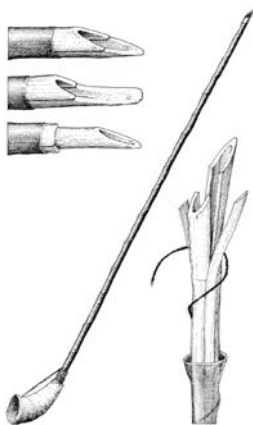


FIG 124  
 “Trutruka”; vista general,  
 diferentes tipos de embocadura y  
 esquema para mostrar el método  
 más usual de la confección del  
 instrumento: la caña partida  
 longitudinalmente y abuecada se  
 une, poniendo hojas de quila en las  
 junturas, se ata con una cuerda de  
 crin de caballo y se cubre todo con  
 una tripa de caballo

La “trutruka” se fabrica con una caña de *koliu* (colihue) maduro (tomados de una planta madura, color amarillo ocre). Lo primero es seleccionar el largo deseado (mientras más largo, más grave será el sonido). Se corta, se emparejan ambos extremos y se raspan y alisan sus coyunturas con el cuchillo. Luego, se procede a partir el *koleo* a lo largo con el cuchillo en dos mitades iguales. Se recomienda partir y ahuecar el *koleo* pronto después de cortado, para evitar su resecamiento. Se abren unos 50 cm. con el cuchillo y se apoya el extremo abierto en el tronco de un árbol, empujándolo lentamente cuidando de mantener derecho el corte por el centro exacto del *koliu*, guiando el cuchillo para no desviar el corte. Luego se ahueca, sacando el *piuke* (corazón) con el *kawichke*, un cuchillo especial. En seguida se colocan nuevamente las dos mitades en su posición original, se ponen hojas de ñocha a lo largo de ambas uniones y se amarran firmemente con una cuerda de ñocha, de crin de caballo o de lana de oveja en espiral a todo lo largo<sup>526</sup>. Luego, se forra con una tripa de caballo que queda a manera de funda en toda la extensión del *koliu*. Si no alcanza una sola tripa se utilizan dos y la unión se sella con otra tripa en espiral (fig 123 E). Al secarse, esta tripa se adhiere al tubo dándole gran firmeza y evitando cualquier escape de aire. Se usa también tripa de vaca o de oveja, y en su defecto se reemplaza por tiras de piel (fig 123A) u otro material que se tenga a mano.

La bocina llamada *mola* o *miita mansun*<sup>527</sup> se hace con un cuerno de vacuno cortado en la punta, que se mete a presión en el extremo más grueso de la caña y se refuerza con una amarra de ñocha o lana para que no se salga del tubo. Para la embocadura, llamada *ufjürwe*<sup>528</sup> se practica un corte en bisel en el extremo más angosto del tubo. El corte se adapta a las preferencias de cada ejecutante. Normalmente es un corte oblicuo, en ocasiones se deja un segmento más largo en el extremo. Cuando la caña es muy ancha se hace un corte recto dentro del cual se inserta una caña con el corte en bisel<sup>529</sup>, con

<sup>526</sup> El ejemplar MHNC: 8 252 tiene una amarra de cuerda de pescar de nylon.

<sup>527</sup> Isamitt 1935b: 44; González G. 1982: 17.

<sup>528</sup> Isamitt 1935b: 44.

<sup>529</sup> Housse menciona una embocadura de hueso, pero lo fragmentario de su relación deja dudas al respecto (citado por Erice, 1960: 143). Viggiano define erróneamente la embocadura diciendo que es similar a la de la quena, añadiendo incluso un dibujo en tal sentido, lo cual pone en evidencia su desconocimiento del instrumento. El mismo error ocurre con una *trutruka* consignada en el Museo Etnográfico de Buenos Aires (MET:19 999 (Arq IC3) como “flauta de bambú, Chile, Cautín, 1915” y Borrugat (1967: 419) que describe “la trutruka, flauta larga de caña” de Aucapán, que no vio.

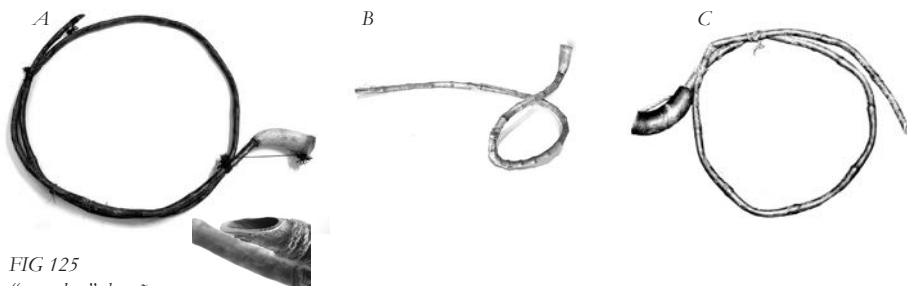


FIG 125

"trtrukas" de caña, curvas:

A) la caña da una vuelta y media (MCH/AP 1 664) Sin datos. Lar (aprox.) 3.200+ 180 (cuerno), diam. de la vuelta max 830 (con bocina) 630/653 (sin bocina). Diam: emb. 08.8 (int) 15 (ext), term 10 (int) 22 (ext), cuerno distal 64/59 (int) 64/71 (ext).

B) curva semicerrada MSCH: (I) sin datos.

C) caña partida a lo largo, unida con algunas amarras, cubierto con tripa, embarrilado con lana roja y blanca. (MR-A:2 037) Inv: reciente, Reducción Pantano, Traiguén. Diam emb 53, term. 77 cuerno 70

lo que se reduce su diámetro y al mismo tiempo se evita el contacto de los labios con la unión de ambas mitades del tubo, que además de ser molesto, produce escapes de aire.

Este modelo lo encontramos en la mayor parte de la araucanía, incluso en el lado argentino (fig 17). En un ejemplar sin datos de proveniencia (fig 123 B), el tubo, en vez de estar cubierto de tripa, presenta una cobertura de hojas amarradas, toscamente hecho y en gran parte desarmado cuando lo observé, en 1982.

Existe una forma de *trtrukka* en la que a la caña se le da una curvatura que la hace más transportable (fig 125). El ejemplar de la Reducción Pantano de Traiguén, está hecho con una caña naturalmente curva. Otro ejemplar está hecho con una caña aparentemente doblada para hacer el instrumento .

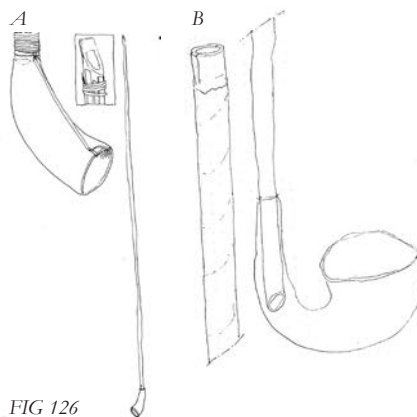


FIG 126

"trtrukas"

A) cubierta de hojas, embarrilado con cordel vegetal (HU 6439 [1331]) Sin datos. Lar. 2.662 Diam: emb. 20 (ext) 14 (int) term.. 70 (ext) 61 (int)

B) el pabellón corresponde a a un erke (2), hecho de cuerno de vaca, está pegado, no se puede sacar (MET:19 999 (Arq IC3) Inv "flauta de bambú, Chile, Cautin, Temuco, Araucano 1915, Adq. Mision Sn. German" etiqueta "Chile, Cautin, Temuco, Araucania")



FIG 127

*Fernando Meliñanco, de Kachim, tocando la trutruka travesa de 6 mt de largo. La bocina está confeccionada con hojas de ñocha, mimbre y amarras de lana y vegetales. Posee un tapón de lana para sellar la embocadura mientras no se usa. (Gonzales 1982)*

#### B2-2-12) TRUTRUKA TRAVERSA (TROMPETA TRAVERSA DE CAÑA, LARGA)

La *trutruka* travesa se diferencia por la boquilla, que consiste en un corte ovalado de 2 x 1 cm. aproximadamente que se practica a unos a unos diez cm. de la punta delgada del *koliu*, el que se ha dejado cerrado<sup>530</sup>. Este es otro sistema que evita los problemas relacionados con la juntura de ambas mitades de la caña. Las *trutrukas* del lago Maihue observadas por Henríquez son de este tipo, González describe una usada en Kachim. Ambas se parecen no sólo en la embocadura, sino también en la cobertura del *koliu*, que es de hojas de *ñocha*, tanto a lo largo del tubo (sin tripa) como enrolladas en la bocina. En ambos casos la longitud del instrumento es excepcional: cerca de 7 m. la de Kachim y casi 8 la del Maihue.

Hernández<sup>531</sup> describe en detalle como construyen la *trutruka* travesa los williche del Lago Maihue. El *koliu* se prepara igual que en el caso de la “*trutruka*”, cubriendo sus junturas con hojas de *ñocha*, pero luego, en vez de la tripa de animal, se cubre todo con hojas de *ñocha* o *chupón* en forma de espiral. Estas hojas, escogidas entre las más sanas, anchas y largas de la planta, se hierven, se secan a la sombra, donde toman un color blanquecino, se remojan para ablandarlas y se recubre el *koliu*. Cada hoja de *ñocha*

<sup>530</sup> Hernández 2003: 37.

<sup>531</sup> Hernández 2003: 37, 39.

se apoya sobre la anterior. Luego, se ata el *koliu* con lanas de colores. Posteriormente, se procede a construir la bocina, que los williche del Lago Maihue llaman *chungal*. Lo hacen utilizando corteza de *maki* verde de un metro de largo aproximadamente y unos 4 a 5 cm. de ancho, dejando su reverso (el interior de la corteza) hacia afuera, formando un espiral en forma cónica. Luego, se amarra el espiral para que no se suelte con una lana, y se agregan cuatro palillos de *kolin* a una distancia simétrica, fijados con lana cruda de oveja para dar firmeza y protección al *chungal*, ya que esta es la parte más delicada del instrumento. Finalmente, se adorna el chungal con pompones de lana de color. El *chungal* terminado alcanza unos 12 a 15 cm.<sup>532</sup>.

El ejemplar de Kachim posee para la embocadura un tapón de lana que sirve para mantenerla cerrada cuando no está en uso el instrumento, semejante al que encontramos en las *pifilkas*<sup>533</sup>.

#### B2-2-13) “KLARIN” (TROMPETA LONGITUDINAL DE CAÑA, CORTA)

Es conocido con el nombre de *trutruká* y también como *troltro clarín*<sup>534</sup> y sus variantes: *t’olto clarín*,<sup>535</sup> *troltro*,<sup>536</sup> *troltro*,<sup>537</sup> *clarín*,<sup>538</sup> *klarín*, corneta<sup>539</sup> y *lincobuen*<sup>540</sup>.

Su largo es de entre 2 y 1 m. aproximadamente. Normalmente se confecciona en forma semejante a la *trutruká*, y existen las mismas variedades con tripa y cuerno de vacuno (fig 131). La bocina se confeccionaba antiguamente con hojas de chupón entrelazadas, formando una especie de canasto



FIG 128  
Olegario Queumpil, de Kachim, tocando “klarín” (Gonzales 1982)

<sup>532</sup> Hernández 2003: 37- 46.

<sup>533</sup> González G. 1982: fotos 5, 6, 7.

<sup>534</sup> Lenz 1895 – 1897: 39; Guevara 1899a.: 502, 192: 379.

<sup>535</sup> Lenz 1895 – 1897: 39.

<sup>536</sup> González G. 1982.: 11, 23.

<sup>537</sup> Moesbach 1976: 252.

<sup>538</sup> Lenz 1895 – 1897: 39; 390; Manquilef 1911: 396.

<sup>539</sup> González G. 1982.: 11, 23.

<sup>540</sup> Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

en forma de embudo de sección cuadrada<sup>541</sup>. En Argentina, actualmente, se le inserta una boquilla metálica<sup>542</sup>. También se confecciona a veces con el tallo hueco de un cardo llamado *troltro* o *t'oll'o*, o con la planta *lolquiñ* o *tutuca*, en cuyo caso recibe estos nombres<sup>543</sup>. Un ejemplar hecho con alguna de estas especies (fig 131 B), tiene el palo embarrilado con lana blanca, naranja y negra y una boquilla de caña introducida a presión.

#### B2-2-14 KLARIN TRAVERSO (TROMPETA TRAVERSA DE CAÑA, CORTA)

En el Lago Maihue los “klarines travesos” son semejantes a las “trutrucas travesas” en los detalles de construcción, exceptuando el tamaño y el sellado de las líneas de separación de ambas mitades del *kolín*, para lo que se usa una corteza verde de *maqui* joven de unos 2 cm. de ancho que cubre a lo largo el *kolín*<sup>544</sup>. En el museo de Río Bueno existen cuatro ejemplares de este estilo, de aprox. 1.45 m. de largo. No poseen datos de proveniencia, pero según la conservadora, es posible que provengan de San Juan de la Costa, isla Huapi (Lago Budi) (fig 129). Están embarrilados con dos capas alternas de *ñocha* reforzada con cordel. El *chungal* es igual al descrito para la trutruca travesa.

#### TRUTRUKA: USO

La “trutrka” y el “klarín” se hacen sonar como trompeta, vibrando los labios mediante una presión fuerte contra la embocadura, y soplando con fuerza. Para controlar el sonido se varía la posición y firmeza del labio, el movimiento de la lengua y la intensidad del soplo. El sonido de la “trutrka” es bastante grave: mientras más largo y grueso el tubo, más grave el sonido. El del “klarín” es más agudo. La boquilla terminal o travesa es muy similar en términos de tañido: ambas son ovaladas, de dimensiones semejantes.

La bocina sirve como amplificador del volumen y permite afinar el instrumento al moverlo, bajando o subiendo su frecuencia fundamental dentro de un cierto rango (la longitud del tubo sonoro varía).

---

<sup>541</sup> Quinturraí al autor.

<sup>542</sup> Pérez B.-Ruiz 1980: 71.

<sup>543</sup> Manquilef 1911: 450. Gunkel dice que *tutuca* es un “nombre muy poco usado... para designar así a varias especies del género *sececio* L., especialmente *sececio fistulosa*. Poeppig ex Lessing ... pero de tamaño mucho más pequeño que las corrientes actualmente en uso entre ellos” (1965 – 1966b: 141, 142).

<sup>544</sup> Hernández 2003: 37.



Antes de tocarlo es necesario remojar su interior con agua o *muday* y dejarlo por unos minutos, o dejando que escurra hasta salir por el otro extremo, lo cual hincha el *koleo*, y cierra cualquier posible abertura existente en sus uniones. Cada *trutrukatusfe* tiene su técnica de tañido. Es habitual en la “trutruka” cogerla con la mano derecha cerca de la embocadura cubriendo y presionando sobre la comisura derecha del labio. El extremo distal debe quedar a cierta altura para que el sonido se propague. En el *klarín* esto se hace con la mano, pero en la “trutruka” se necesita apoyarlo sobre algún objeto para mantenerlo elevado del suelo. Antiguamente se utilizaban una o dos horquetas de madera, una cerca de la bocina y otra más cerca de la embocadura<sup>545</sup>. En el *guillatun* del Maihue se coloca una “trutruka transversa” a cada extremo de la fila de *koleos* ubicada frente a los ranchos, sobre dos ramas en forma de “Y”. El extremo proximal se ajusta

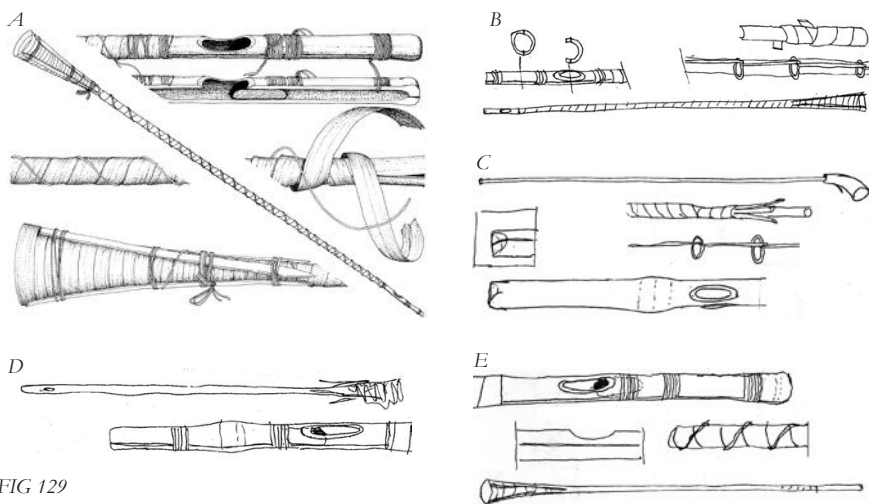


FIG 129  
“klarín transverso”

A) esquema de construcción: embarrilado con hojas de ñocha sujeto con cordel, embocadura y bocina,

B) embarrilado con dos capas alternas de hojas de ñocha reforzadas con cordel, caña naturalmente cerrada en la embocadura (MHLAAMS:(B) sin datos, según la cuidadora del museo, probablemente provendrían de San Juan de la Costa donde se usarían para la fiesta del Lepun. 144 x 40 / Diametro caña : embocadura 15, bocina 40; embocadura (10/30). Roto en sectores delgados de la embocadura.

C) caña cubierta de hojas en sentido longitudinal, luego dos embarrilados alternos, atadura de cordel, extremo proximal tapado con nudo natural con corte en V al extremo. Cuerno de vacuno. (MHLAAMS:(A) Sin datos, ídem anterior. Lar 1.740 Diam. caña: embocadura 17, cuerno 60; emb. (20/10).

D) embarrilado de hojas y cordel, bocina reforzada con cañitas. Extremo de la embocadura cerrada con cera y nudo natural de la caña. (MHLAAMS:(C). Sin datos, ídem anterior. Lar 1.450 Diam. caña: emb.17, bocina desarmada; emb. (29/10).

E) caña partida, embarrilada con hojas y cordel en sentido inverso. Amarras en la embocadura y refuerzo de palitos en la bocina. Emb. cerrada con cera y nudo natural de la caña (MHLAAMS:(D). Sin datos, ídem anterior. Lar. 1.450. Diam. caña: emb.18, bocina 50 (ext., reparada con scotch emb); embocadura (29/10).

<sup>545</sup> Gay 1854 grabado de la escena del entierro de cacique Cathiji en Guaneque, mayo de 1835





FIG 130  
*trutruka y trutrukatufes, Gonzales 1982: 20*  
 A) *Martin Amillan, de Roble Huacho*

para que quede cómodo al intérprete, ya que es bastante agotador tocar durante largo rato sujetando el instrumento, y el extremo distal se ubica a una altura mayor para permitir que los asistentes pueda pasar por debajo del instrumento en determinados momentos del *purutun* (baile ceremonial)<sup>546</sup>. Actualmente se utiliza una horqueta, el hombro de un niño, un objeto cualquiera o simplemente se apoya en el suelo. A comienzos del s. XIX el diario El Mercurio de Valparaíso cuenta de un funeral mapuche en el cual dos *thuthucas* se apoyan sobre el cuerpo del difunto<sup>547</sup>.

El sonido más fácil de obtener es la fundamental, por lo cual se recurre con frecuencia a ella en las melodías. Su uso requiere de un cierto esfuerzo y cuando es preciso sostener su ejecución durante un largo período de tiempo, como es el caso de las ceremonias importantes, se recurre a un relevo de los ejecutantes. Curaqueo, al describir un *guillatun*, menciona a un grupo de 14 *trutrukas* tocadas por 28 hombres que se rotaban en esta labor para no interrumpir la ejecución<sup>548</sup>.

El *klarín* permite tañer los armónicos con mayor facilidad y, dependiendo de la cantidad de armónicos que logre la habilidad del ejecutante, puede abarcar una octava y más: “Pa’ la *korneta* hay que tener buen pulmón, resistencia y fuerza... por aquí nosotros tenemos una manera de darle unas vueltas a la *korneta* y en otras partes tienen otra manera... La *korneta* tiene una sola melodía... el *kornetero* le busca, a medida que como la quiera tocar... la melodía es como una base y de ahí se le busca, cada *kornetero* tiene su forma... La *trutruka* también tiene su manera [de tocarla], y en otras partes las hacen sonar... no le dan una vuelta tal como acá, un fin, una vuelta como debe ser... y vuelve otra vez a bajar. Esa es la melodía”<sup>549</sup>.

<sup>546</sup> Hernández 2003: 45.

<sup>547</sup> Citado por Merino 1979: 62.

<sup>548</sup> Curaqueo 1975: 48.

<sup>549</sup> Hernández 2003: 39, 44.

La “trutruka” se usa para tocar melodías creadas por cada interprete libremente. Es uno de los pocos instrumentos musicales sagrados que tiene la función de improvisar durante el ritual. Expresa el sentimiento interno del tañedor. El *trutrukatusfe*, va cantando y, expresando una letra en mapudungun, que es la expresividad del espíritu hecha música: “Con la *trutruka* yo estoy cantando”<sup>550</sup>. “A través de la música y de los instrumentos, los viejitos que tocaban la Trutruka, a través de ella cantaban, iban hablando. Ellos hacían una canción y la cantaban a través de la Trutruka y después la interpretaban en lengua y la cantaban. Esa es como la idea de la música Mapuche”<sup>551</sup>. La *trutruka* expresa las emociones y sentimientos del tañedor, por lo que no tiene melodías culturalmente estructuradas. “La *trutruka* es la expresión de quien la toca, es la emoción que se va sintiendo en el momento. Es por eso que no tiene una melodía estructurada, por eso nunca el sonido va a ser el mismo. La melodía que suena es el sentimiento del que la toca, desde lo más profundo de su espíritu”<sup>552</sup>. Schneider<sup>553</sup> señala que muchos tocadores de *trutruka* con los cuales habló estaban inseguros de si el instrumento tenía una función melódica más que rítmica. Esta falta de definición probablemente apunta a la función representativa del habla que tienen sus sonidos.

Normalmente, la “trutruka” es un objeto personal, construido por cada músico de acuerdo a sus preferencias (embocadura, afinación, etc). En la comunidad del Lago Maihue las *trutrukas*, junto al *rali* y al tambor, son guardadas y cuidadas por el Cacique, Don José Panguilef, y el Capitán, Don Juan Chocano, quienes se preocupan de mantenerlas a resguardo de la humedad, los insectos, los roedores o cualquier otro factor que pueda afectarlas. Cada año les hacen las reparaciones correspondientes días antes del *guillatun*. En cambio, las *kornetas* están al cuidado de sus dueños. Cualquier

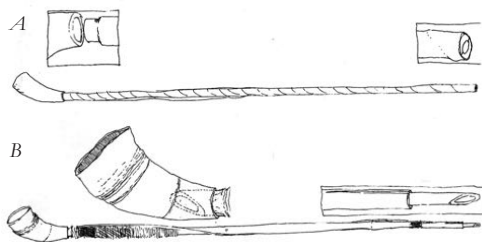


FIG 131

“klarín” longitudinal:

A) embarrilada con hilo, cubierta con tripa, luego se añadió otro embarrilado. (MHNCO: 6436 AIII417) Inv. sin datos. Lar 1.880 Diam: emb13, term. 16, cuerno 65.

B) hecho con una rama (cardón?) alisada y horadada a lo largo, boquilla de caña introducida a presión embarrilado con lana blanca naranja y negra, bocina de cuerno pequeño, conf cuidada, (MRA:1 049) Lar 1.000 Diam: emb. 11 (ext) 8 (int); cacho 49 (ext)

<sup>550</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>551</sup> Don Carlos Huencho cit. Molina 2006: 122, 123.

<sup>552</sup> Don Gervasio a Molina (2006: 47).

<sup>553</sup> Schneider 1993: 80.

participante del *Lepun* puede mandar a hacer y ejecutar estos instrumentos. De hecho, es muy bien mirado por la comunidad cuando los jóvenes se entusiasman y aprenden a ejecutar la *korneta*: “Así cada año en el Lago Maihue, durante los días previos al *Lepun*, se escuchan varias ejecutadas por los nuevos aprendices, generalmente jóvenes, los que contribuyen a generar un nuevo paisaje sonoro en el lugar, lo que estima y acompaña la realización de los preparativos finales para la ceremonia”<sup>554</sup>.

Durante los *guillatun* se pueden juntar varios *trutrukaturufe*. Armando Marileo explica su integración: “Todos los que nosotros estamos tocando la *trutruka* interpretamos la misma canción, los integramos al mismo canto. Cada uno toca con su instrumento; uno esta por aquí, el otro esta por allá, el otro por allá, pero todos estamos tocando la misma canción, nos integramos al mismo sonido de la *trutruka*. Si llego a un *guillatun* que están tocando una canción que no conozco, ahí uno entra, pero no como músico inmediatamente; entra como bailarín *purruwe* y sigue la misma forma de la gente como esta actuando, pero después que baila un largo rato ya como que entra en confianza de la gente entonces ahí uno sí es músico; toma un instrumento, conversa con uno de los *trutrukeros* y... ahí se va integrando. Pero nosotros en este sector, Antiquina, Lleulleu, aquí Cañete, todos conocemos con el mismo. Hay pequeñas diferencias entre los *trutrukeros*, pero entrando a tocar un *tregil purrun* por lo menos, todos tienen que tratar de tocar el *tregil purrun*, mostrando en el sonido de la *trutruka* que los pasos tienen que ser como es el caminar del *triele*. Y después, si dicen “*ahora vamos a tocar el choike purrun*” dicen, entonces ahí es igual, también lo tocan muy bien todos en conjunto. ¡Sale harto lindo cuando hay varios pues!”<sup>555</sup>.

## TRUTRUKA: FUNCION

La “*trutruka*” se utiliza como integrante del conjunto de instrumentos que participa en las ceremonias y también como instrumentos solista, para acompañar cantos episódicos<sup>556</sup>.

El “*klarín*” es usado para tocar alarma y llamar a reunión y también lo toca el *werquén* (mensajero) para reunir a la gente para el *guillatun*<sup>557</sup>. En un *guillatun* en Quen Quen, (cordillera de Lonquimay) en Enero del 2005, “eran como las cuatro de la mañana, el *lonko*, Don Leuterio Meliñir agarra su *Trutruka* y le echa un poco de agua en su interior. Luego la bota y comienza a tocar de forma de llamada con timbres sonoros

---

<sup>554</sup> Hernández 2003: 28, 37.

<sup>555</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>556</sup> Guevara 1911: 120, 1927: 366.

<sup>557</sup> Gonzáles G. 1982.

muy cortos de tiempo. Era un toque pausado y no prolongado. Él decía que servía para que la gente comenzara a alistarse y a levantarse porque pronto comenzaría la ceremonia<sup>558</sup>. En el lago Calafquén “Suenan como un lamento de *trutruca* rebotando entre los cerros y el eco se repite desde muy lejos. A su llamada, van grupos de familias en carretas y a pie a reunirse a la pampa de Challupen, pues el Pillan no está tranquilo, echa humaredas y se oyen ruidos subterráneos<sup>559</sup>. En algunos casos, el *klarín* es usado como diversión, para imitar los toques del clarín metálico utilizado por los soldados, de donde viene su actual nombre<sup>560</sup>. Es probable que sea el instrumento que menciona Smith al describir el “juego del pelícano” ejecutado por unos niños<sup>561</sup>.

Sin embargo, la función más relevante del *klarín* es durante los rituales. Se usa en el *guillatun*, *machitun*, *machilui*, *neicurehuen*, *camaricun*<sup>562</sup>, *awn*, *choique purrun* y *wiñol tripantu*. Los williches del lago Maihue utilizan la *trutruka* solamente para el *guillatun*<sup>563</sup>. En el pasado se realizaban ceremonias con cientos de *trutruka*, como el *machitun* que recuerda el cacique Pailalef para sanar a su cuñada, con cien mocetones tocando *trutrukas* y *pifilkas* que acompañan a la *machi*<sup>564</sup>. Su voz sobresale en el conjunto de otros instrumentos por su carácter melódico, libre y expresivo, como lo relata Kuramochi<sup>565</sup>: “Se realizó pues una ceremonia tan grande como no se tiene recuerdo de otra semejante. Todas las comunidades con sus jefes y sus comitivas se reunieron en oración. La áspera voz de la *trutruca* trepaba por los cerros hasta el cielo, el *culltrun* sonaba al compás de los corazones, y los gritos de los jóvenes fortalecían la voz del oficiante, mientras ardían en el fuego sagrado las víctimas inmoladas”... Como lo define la página web del Museo Mapuche de Cañete, “la *Trutruca* emite una voz potente, penetrante; es voz de alerta, señal a distancia, grito de guerra y anuncio de autoridad. Se usa como toque en homenaje a caciques, en ceremonias convocando fuerzas divinas que regulan las lluvias y las cosechas y como acompañamiento de danzas<sup>566</sup>.

Bacigalupo<sup>567</sup> nos entrega la visión de la *trutruka* desde la femeneidad de la *machi*: sólo jóvenes varones con buenos pulmones pueden tocar *trutrukas*, y haciéndolo demuestran su hombría. Cesar, el hijo de 17 años de *Machi* Francisca toca *trutruka* para ella.

---

<sup>558</sup> Molina 2006: 125.

<sup>559</sup> Calvo 1968 (1980): 85.

<sup>560</sup> Lenz 1895 – 1897: 39.

<sup>561</sup> Verniroy 1975: 415; Smith 1855: 319.

<sup>562</sup> Mena 1974: 68; Manquilef 1911: 396; González G. 1977: 76; Jacovella et. Al. 1979; Pérez B.-Ruiz 1980; I.N.A. 1981: 68; Tiúev 1951: 33; Gay [1854] 1990; Faron; 1964: 99; Molina 2006: 48.

<sup>563</sup> Hernández 2003: 45.

<sup>564</sup> Bengoa 1998: 119.

<sup>565</sup> Kuramochi 1992: 78.

<sup>566</sup> [www.museomapuche.cl](http://www.museomapuche.cl)

<sup>567</sup> Bacigalupo 1997: 22.

Francisca dice que el sonido pasa a través de la larga caña y sale por el extremo como la eyaculación. Ella ve el sonido de la *trutruca* como equivalente al escupo de *mudai* en el suelo, y los usa indistintamente en su ritual de renovación (*ngeikurrewen*) para acrecentar la fertilidad del suelo; “ambos son lo mismo, la misma cosa se repite con otro”.

Es notable que este sea el único instrumento expresivo, que permite hablar fuerte, en público, de la cultura mapuche. Los otros instrumentos que permiten expresividad, como el *trompe* o el *kinkelkave*, son íntimos, unipersonales. Las flautas no cantan melodías, tampoco los tambores. Tampoco los *kull kull*, solo las trompetas de la familia de la “trutruca”. Como en los otros instrumentos expresivos, su papel es cantar melodías; el *tutukatrufe* puede tocar una melodía y después cantarla.

Armando Marileo me hace notar que en la zona de Lago Lanalhue “el *nechalmachiwe* no puede tocar *trutruca*, tampoco el no esta autorizado para tocar *trutruca*”. La razón de esto es su labor exclusiva: “El es solamente para conversar con la machi y conversar con la gente, porque la gente le pide a ese hombre de lo que necesitan, que la *machi* le haga pedidos a Dios, ... entonces el no tiene que estar preocupado de ninguna otra cosa, recibir y entregar palabras, ... porque si no... pierde la sabiduría de comunicarse solamente con la *machi*”<sup>568</sup>.

## TRUTRUKA: DISCUSION

El origen del nombre, según Lenz, es onomatopéyico: “*trutrucabue*= instrumento (*bue*) para hacer (*ca*) “tutu”<sup>569</sup>. Su origen es sin duda prehispánico, pero no es posible saber si existían los cuatro tipos descritos desde un comienzo.

Probablemente los cronistas del s. XVI se referían al clarín al referirse a las cornetas y trompetas indígenas, llamado en ese entonces *tutuca*. De hecho, todas estas menciones hacen referencia a instrumentos de guerra, y el tamaño pequeño de este instrumento lo hace apto para las maniobras y el rápido desplazamiento propio de la táctica guerrera mapuche. La larga y pesada *trutruca* en cambio, solo puede ser ejecutada sin moverla de su sitio. La “corneta”, en cambio, es mencionada por Ercilla, Góngora Marmolejo y Núñez de Pineda para oponerla a clarines y trompetas españolas<sup>570</sup>. La corneta era para ellos un tipo de trompeta pequeña, de registro no tan agudo como el clarín y con más

---

<sup>568</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>569</sup> Lenz 1905 – 1910: 755. Igual origen supone Meyer Rusca: “*tutucan*” es hacer “tutu” o hacer “tuut” (1982: 271).

<sup>570</sup> Ercilla [1569-97] 1776: I 92; Góngora [1536-75] 1960: 94, 103, 153, 163, 169, 173, 201; Nuñez de Pineda [1673] 1973: 132.

posibilidades musicales, lo cual guarda relación con nuestro instrumento. La imitación de toques de clarín español puede explicarse sobre la base de la semejanza de forma y función entre ambos. El holandés De Bry realizó un grabado donde muestra una escena que ocurre en la Isla Mocha, en el cual se ve una ronda de danzantes que bailan en círculo alrededor de un poste y, en lo alto de este, un músico con una trompeta que bien podría corresponder al *klarín*<sup>571</sup>.



FIG 132  
Detalle de la escena del entierro de cacique Cathiji en Guaneque, mayo de 1835. Aparecen tres tañedores de trutruka aparentemente con bocinas vegetales y con el extremo apoyado en borquetas de madera (Gay [1854] 1990)

La antigüedad de la “trutruka” es difícil de precisar. Su uso ligado a funciones no guerreras es muy posible que haya pasado desapercibido a los cronistas. La primera descripción que parece referirse a este instrumento aparece en Frezier, quien lo observó entre 1712 y 1714 durante la celebración de un ceremonial en el cual participaban *pifilkas*, tambores y canto<sup>572</sup>. Los instrumentos antiguos no se han conservado; solo tenemos la memoria local como referencia de ellos. Hernández<sup>573</sup> rescata en los recuerdos de los williche del Maihue reminiscencias que se remontan tres generaciones.

La comparación con las tipologías de regiones vecinas nos lleva a una interesante visión: casi la totalidad de las trompetas indígenas de la Pampa, Chaco, y de la zona meridional y centro sur andinas, son del tipo traveso, con cubierta de hojas, semejante al tipo “trutruka travesa”. El *erke*, el pariente más cercano de la *trutruka*, se diferencia en la forma de la bocina, que es de piel o calabaza, más grande y curva que el cuerno mapuche. En el resto, son muy semejantes a los ejemplares williches, de embocadura travesa y cubierta de hojas. Es sugerente pensar que ese es el prototipo común, y que la aparición de la boquilla oblicua es una invención mapuche. Esto no es difícil de imaginar, debido a la fragilidad propia de la embocadura travesa: si se quiebra, se obtiene una embocadura oblicua, la que solo hay que alisar. La embocadura terminal de la “trutruka” es siempre oblicua, con una abertura elíptica, similar a la travesa, las cuales obligan a una forma de tocar parecido al del *erke*. No existe la embocadura

<sup>571</sup> Ver Encina- Castedo 1954: 192.

<sup>572</sup> Citado por Merino 1979. Ver fig 10

<sup>573</sup> Hernández 2003: 37.

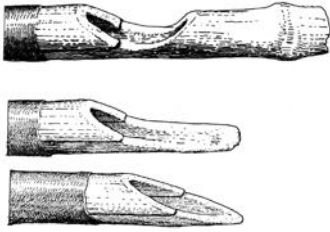


FIG 133  
Tipos de embocadura de los distintos tipos de "trutruka": los ejemplares transversos tienen la embocadura elíptica y curva, los ejemplares longitudinales tienen la embocadura también elíptica, con una curva menor o bien recta.

recta, del tipo de las trompetas europeas<sup>574</sup>. Este argumento acerca del origen se afianza en el hecho que la "trutruka" y el "klarin traveso" forman una unidad diferenciada, no solo por la forma de la boquilla, sino también por el uso del *chungal* y la cubierta de hojas. Estos elementos, por otra parte, corresponden a los que existían antes de la llegada del europeo, luego de lo cual el cacho facilitó la hechura del *chungal*, y las largas y abundantes tripas de caballo y vacuno permitieron un sistema de sellado mejor para los tubos. Si aceptamos esta explicación, la "trutruca travesa" vendría a ser una sobreviviente del instrumento original.

El Sr. Ruperto Vargas piensa lo contrario; que la embocadura travesa se originó a raíz de un encuentro folclórico en cual el *erke* norteño habría sido observado por un grupo de mapuches<sup>575</sup>.

## B2-1-2) NOLKIN̄ (TROMPETA ASPIRADA)

Es una trompeta vegetal, recta, de embocadura terminal que se toca por aspiración en vez de soplado (SH 423.3, trompeta de aspiración). De acuerdo al tipo de vegetal empleado se conocen algunas variedades. Lo más habitual es emplear el *lolkin*, de donde toma el nombre, que varía de un autor a otro: *lolquin*<sup>576</sup>, *lolquin*<sup>577</sup>, *lolkin*<sup>578</sup>, *lorkin*<sup>579</sup>, *lonquin*<sup>580</sup>, *llolkein*<sup>581</sup>, *nolquin*<sup>582</sup>, *nolkin*<sup>583</sup>, *ñolquin*<sup>584</sup>, *nonquin*<sup>585</sup>, *nonqilin*<sup>586</sup>, *norquin*<sup>587</sup>, *ñorquin*<sup>588</sup>. Otros nombres que recibe son trompetilla, trompón o *tutuco*<sup>589</sup>. El *lolkin*<sup>590</sup>

<sup>574</sup> En los '80 vi, en un local de Cema Chile de Temuco, una "trutruka" hecha con cañería plástica y con embocadura de madera a imitación de la embocadura de la trompeta metálica europea, para la venta.

<sup>575</sup> El Sr. Ruperto Vargas al autor.

<sup>576</sup> Lenz 1905 – 1910: 744, 823; Guevara 192: 33; Moesbach 196: 252; Erice 1960: 143.

<sup>577</sup> Moesbach 1930: 103; Grebe 1974: 24.

<sup>578</sup> Lenz 1895 – 1897: 382; Moesbach loc. cit.; Isamitt 1935b: 55, 56; Pérez B. 1985b: 45.

<sup>579</sup> Vasiliadis et al. 1975: 7.

<sup>580</sup> Plath 1955: 106.

<sup>581</sup> Titiev 1951: 33, 34.

<sup>582</sup> Datos proporcionados por el Sr. Armando Marileo al autor.

<sup>583</sup> González G. 1982: 23.

<sup>584</sup> Armando Marileo al autor, 2007; Quinturrai al autor 1981.

<sup>585</sup> Henríquez 1973: 3.

<sup>586</sup> Pérez B. 1985b: 45.

<sup>587</sup> Quinturrai al autor.

<sup>588</sup> Pérez B. 1985b: 45.

<sup>589</sup> Nombre que recibe también la planta con la cual se confecciona el instrumento.

<sup>590</sup> El arbusto es llamado también *kullpalki*. Armando Marileo al autor, 2007.

crece en la zona costera<sup>591</sup>. Se corta en Marzo, cuando ya está un poco seco<sup>592</sup>. Su tallo es naturalmente hueco, por lo que no necesita un tratamiento especial. Se escoge una vara de 1 a 2 m. de largo y se deja secar por un tiempo prudente. El extremo más delgado se corta en forma de doble bisel y en el extremo opuesto se coloca un cuerno de vacuno a modo de bocina, o bien un *chungal* de hojas de *ñocha*<sup>593</sup>: “el *ñolkin* igual como debe de ser el *ñolkin* verdadero, que es netamente de plantas naturales. El *ñolkin* se hace de un arbusto que viene ahuecado, uno no tiene que hacerle nada, solamente la bocina que puede hacerla de una hoja de *ñocha*, una hoja de *chupón*. Ahora la gente está cultivando *ñocha* en su casa para poder trabajar, pero ya no es la *ñocha* de antes, porque la *ñocha* silvestre no tenían que salirle espinas por la orilla. Ahora hay *ñocha*, pero la espina están más cerca... porque se están como volviendo entre *chupón* y *ñocha*. Eso es lo que no hay en la montaña”<sup>594</sup>. En la región lakfenche de Lago Lanalhue siempre se ha hecho de esa planta, no se ha usado otra, pero ahora esta tradición está extinta, reemplazada por el uso del metal<sup>595</sup>.

En la región central, donde más escasea la planta *lolquin*, se escoge el *troltro* o cardo blanco<sup>596</sup>. Su diámetro interior es más grueso que el *ñolkin*. En la boquilla se introduce un trozo más angosto de caña dura llamada *pinaca*, a veces dos o tres, hasta lograr una embocadura delgada<sup>597</sup>. “Siendo más escasa la planta [*nolkin*] en la región central, los indígenas la reemplazan a menudo por una vara de una especie de cardón que cortan en los meses de diciembre a enero, cuando ya ha tenido lugar la maduración”<sup>598</sup>. También se confecciona de *palkin*, con las mismas características<sup>599</sup>, e incluso se fabrica utilizando *quila* o *cicuta*<sup>600</sup>.

El *ñolkin* se tañe aspirando el aire, al revés de todas las trompetas, que son sopladas. La técnica de aspiración es

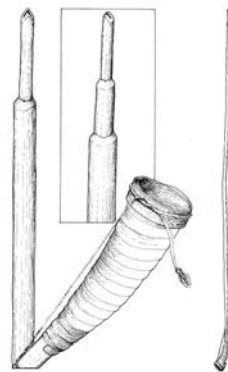


FIG 134  
*Ñolkin*; vista general, bocina  
becha con una hoja de *ñocha* y  
detalle de embocaduras

<sup>591</sup> *Lolkiñ* o *liqolkiñ*, Muñoz P. 1966. Moesbach ([1944] 1976: 101, 103) menciona el *liqolkiñ* como *Valeriana vivescens* y el *lolkiñ* o *troltro* como *Senecio otites*. Molina 2006: 50.

<sup>592</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>593</sup> MCHAP (D).

<sup>594</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>595</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>596</sup> *Sonchus asper* es comestible en forma de ensalada Molina 2006: 49.

<sup>597</sup> *Pinaka*. Lenz loc. cit., 1905 – 1910: 744, 823; Guevara loc. cit.; Isamitt 1935b: 56; Moesbach 1976: 252.

<sup>598</sup> Isamitt, 1937:56.

<sup>599</sup> Guevara loc. cit.; González 1982: 20.

<sup>600</sup> Quinturrai al autor.



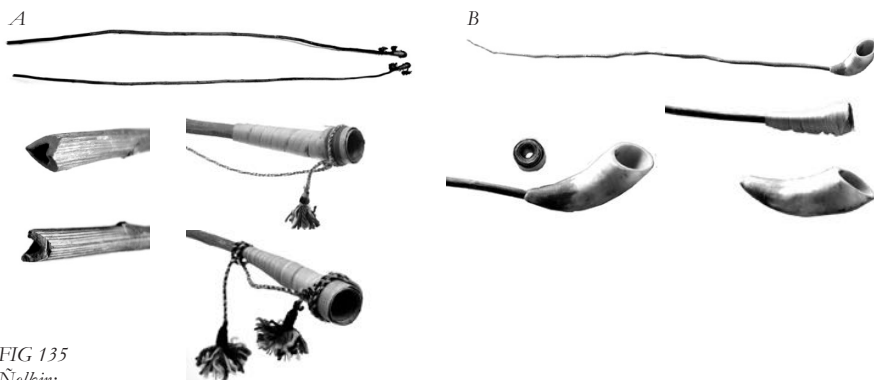


FIG 135

Ñolkín:

A) par de ñolkín con bocina de ñocha amarrada con lanas de colores. Hechos por Armando Marileo, Cañete, en 1982.

(MCHLAP 2 545) Largo 1.920 Diam. palo: emb. 08.2/08.5 (ext), 04.4/04.9 (int); term. 14 (ext), 09.0/08.3 (int); chungal 120 x 32. Nudos distan entre 60 y 80 cm, muy irregulares. (MCHLAP 2546) Largo 1.920. Diam. palo: emb. 07.0/06.4 (ext), 03.2/0.3.4 (int); term. 10/11 (ext), 05.4/07.3 (int); Chungal 120x26. Nudos distan entre 67 y 130 cm, muy irregulares.

B) Tiene dos bocinas intercambiables; un chungal de hoja de ñocha, la otra de cuerno (CAM J) Hecho por Armando Marileo, Cañete, 2007. Largo del palo 1.570, con cuerno 1.703, con chungal 1.800. Diam. palo: emb. 05.5/05.4 (ext), 02.5/02.9 (int); term 09.0/09.4 (ext corteza), 08.7/08.4 (ext sacado para cuerno), 06.6/06.5 (int). Cuerno 143 x 47/43; diam int proximal 10/09.2, distal 38/34. Chungal cerrado 24 x 33, largo estirado aprox 230.

muy diferente a la de la trompeta soplada. La boquilla es totalmente diferente a la de la trompeta europea, que es circular y plana, y también a la de la “trutruka”, que es elíptica: tiene un corte en doble bisel que se introduce en los labios. El hecho de que el ñolkín se toque aspirándolo tiene su explicación en los sonidos agudos que emite. Para lograr notas altas, el labio debe tensarse, y al hacerlo, naturalmente se vuelve hacia adentro sobre los dientes. Como el soplar los empuja hacia afuera, estirarlos es difícil; inhalar permite hacerlo sin dificultad. Por otro lado, la forma de la embocadura permite que la parte interna del labio (más delgada) sea la que vibra, en vez de la parte exterior (más gruesa), al tiempo que logra un buen sellado. Para esto es necesario que la boquilla sea muy angosta, y por eso se usan boquillas para reducir el diámetro, hasta aprox. 05 mm.<sup>601</sup>

Algunos intérpretes antes de tocar mojan el interior del ñolkín, tal como a la “trutruka”. Armando Marileo, en cambio, advierte que al ñolkín no se le puede echar agua, porque después uno se tomaría el agua cuando esta aspirando<sup>602</sup>. A diferencia de la “trutruka”, se apoya la boquilla en el centro de los labios y se aspira fuertemente. Su técnica es muy

<sup>601</sup> Schneider 1993: 70, 71.

<sup>602</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

específica, incluso existen especialistas en este instrumento<sup>603</sup>. El aspirar el aire en vez de expelerlo tiene consecuencias en la emisión de sonidos. Comparando su ejecución con la de la *trutruca*, es más difícil mantener los toques, por lo cual suelen ser cortos y con mayor movilidad que en ésta, y es muy fácil obtener efectos de “staccato”, es decir fuertemente acentuados y cortados. Por lo general se logran sonidos más breves y agudos en comparación con la *Trutruka*, pero un tañedor experto puede lograr melodías mucho más complejas y ornamentadas que con esta.

Schneider<sup>604</sup>, que estudió la acústica del instrumento, señala que el interior del tubo es irregular, con nodos, y un poco oval. Extrañamente, produce la serie armónica propia del tubo cónico a pesar de no ser cónico. La elección de un tubo muy largo y estrecho permite cualidades sonoras de una estética muy particular. El análisis espectral revela muchos armónicos parejos en amplitud y bien distribuidos para los primeros ocho parciales (la trompeta occidental, en contraste, muestra un espectro muy diferente, con varios máximos locales). Los sonidos obtenidos son más agudos que en la *trutruca* y el *klarín*, debido a las menores dimensiones del tubo. El timbre general es más suave, sin gran sonoridad y de mayor dulzura. Las melodías mapuches usan una nota central, de la cual se apartan hasta seis u ocho notas. Buenos tocadores de *nolkin* ciertamente pueden tocar más notas, pero raramente lo hacen. Las notas más agudas normalmente las hacen en los finales de frase glissando, y en cortos trinos, donde no importa el tono exacto.

El sonido del *nolkin* en general es muy suave, dulce, melódico, con muchos adornos (porque tiene mucha movilidad microtonal) que el ritmo permite hacer con precisión. El modelo musical está basado muchas veces en la observación de la naturaleza, como en el *treguil purrun*, que es la imitación del caminar del *treile* (keltegue)...: “el *treile* siempre camina así, y mira a un lado y empieza a gritar al tiro, entonces anda, entonces uno es igual; y cuando ve algo, un mosquito, un gusanito, el *treile* se agacha y levanta y ahí se lo sirve y endereza la cabeza entonces ahí uno esta bailando así y endereza la cabeza, se agacha bastante y de repente endereza la cabeza; es cuando el *treile* encontró algo para servirse. Todo eso hace el *treile* para alimentarse. Entonces uno sigue la imitación del *treile*... Se puede tocar el *choike purrun*, que es la imitación de la otra ave más grande [avestruz americana]. El *choike purrun* es con saltos, es más movido. Calmado el salto, pero salto alto; el *choike*, como es ave más grande, es más calmado, entonces por eso el salto es así”<sup>605</sup>.

---

<sup>603</sup> Titiev 1951: 34; Isamitt 1935b: 54.

<sup>604</sup> Schneider 1993: 74.

<sup>605</sup> Armando Marileo al autor, 2007.



FIG 136

A) Rogelio Queumpil, de Kachim, tocando ñolkin. 1.080 largo, 1.140 con cuerno, boquilla 03 diam. exterior (Gonzales 1982: 34)

B) Armando Marileo, de cañete, tocando el ñolkin (CAM (J)).

El *ñolkin* se utiliza en conjunto con otros instrumentos en los rituales colectivos<sup>606</sup>. “El *ñolkin* lo usa una persona también que sepa tocar bien nada más. En todas las fiestas siempre se toca *ñolkin*... donde hay *guillatun*, donde se hace *guillatun*, aparece un *ñolkin*, una o dos *trutrukas*”<sup>607</sup>. Su sonido agudo apoya al conjunto y le da vivacidad en estos casos. También se utiliza como instrumento solista<sup>608</sup>.

Así como la *trutruka*, el *kullkull* y el *trompe*, el *ñolkin* sirve para enviar mensajes “o sea la gente entiende lo que tu le estás diciendo a la otra

persona para allá y ese mensaje lo reproduce”<sup>609</sup>. Su alcance es en este caso más íntimo, cercano, que las otras trompetas. Al tocar un baile como el *treguil purrun*, el músico está pensando en una entonación que se puede cantar con el *kultrun*<sup>610</sup>.

Armando Marileo me cuenta que en el pasado este instrumento fue muy útil a las familias con niños chicos, por lo cual estaba en todas las *rukas*: “En tiempo de invierno, se terminaba la leña a veces para calentarse en el fogón, entonces el papá tocaba este instrumento para que los niños bailaran. Bailando bastante los niños, se le pasaba el frío, entraban en calor, que ya iban a transpirar. Ellos mismos le decían al papá que ya se le había pasado el frío, que fuera a buscar leñita mejor y ellos iban a aguantar del frío, porque estaban bastante acalorados”<sup>611</sup>.

Poco sabemos acerca de la historia del *ñolkin*: los ejemplares conocidos son todos muy recientes, y las descripciones antiguas, inexistentes. A pesar de eso, todo parece indicar que su origen es precolombino local. El único antecedente de un instrumento similar lo encontramos en algunos pueblos de México, que junto con un cuerno de vacuno en

<sup>606</sup> A Marileo al autor, 1981; González G. 1982: 23; Guevara 1899b: 502; Titiev 1951: 33, 34; Lenz 1895 – 1897: 382; Molina 2006: 50; Isamitt, 1937:57.

<sup>607</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>608</sup> Gonzales 1982: 23; Isamitt 1937:57.

<sup>609</sup> Carlos Huencho cit. Molina 2006: 124.

<sup>610</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>611</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Paraguay serían los únicos ejemplos de trompetas aspiradas del mundo<sup>612</sup>. Schneider<sup>613</sup> especula que hubo más trompetas aspiradas hace 500 años y hoy quedan solo la de México y Chile, pero no hay ninguna evidencia de esto, y es tan probable esto como que se hayan originado separadamente entre sí.

La ausencia de menciones históricas es fácil de explicar: si las trompetas sopladas no fueron descritas, menos lo habrían sido unas trompetas que se tocan de un modo totalmente desconocido para el europeo, usadas en circunstancias rituales más bien íntimas.

Hoy en día ha sido reemplazado por el metal: “igual el *ñolkin* de arbusto, que es netamente arbusto tiene que ser con el cuerno de hoja de ñocha... el *ñolkin* también esta (hoy) de metal”<sup>614</sup>.

### B2-1-3) KUN KULL (CORNO VEGETAL)

Este instrumento, mencionado solamente por Hilguer, es una trompeta fabricada con hojas de chupón, que son largas y angostas. Se escogen hojas bastantes largas, y se comienzan a enrollar una en espiral sobre sí misma comenzando por el extremo más delgado. Antes de haberla enrollado toda se inserta el extremo delgado de la segunda hoja y se continúa hasta haberlo enrollado todo. En seguida se amarra fuertemente con una cuerda de ñocha. Se coge con los dedos el extremo de la hoja que quedó en el centro y se tira suavemente hacia afuera, tomando el conjunto forma de bocina como telescopio. El extremo delgado sirve de embocadura, Si el tubo resulta angosto y largo los sonidos serán agudos, y si este es ancho y corto, serán más bajos<sup>615</sup>.

Su uso es semejante al de todas las trompetas sopladas. Probablemente lo precario de la embocadura impide tocar notas con la calidad de las trompetas de materiales sólidos.

Hilguer vio este instrumento en manos de niños, usado para hacer señales<sup>616</sup>. Posiblemente en el pasado cumplió las funciones del *kull kull*.

Es muy posible que este fuera el instrumento que aparece en las ilustraciones del “Cautiverio Feliz” de Núñez de Pineda (1629). En efecto, al ilustrar la “batalla de

---

<sup>612</sup> Izikowitz 1935:218-19; Schneider 1993.

<sup>613</sup> Schneider 1993: 80.

<sup>614</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>615</sup> Hilguer 1957: 99, fig. 12. Hacia 1950 se usaba en Trairaico (Quinturrai al autor, 1981).

<sup>616</sup> Hilguer 1957: 99.



FIG 137  
Niños de Alepué:el de la derecha esta confeccionando un *kunkull* con una hoja de *chupon*, el de la izquierda esta tañendo uno terminado. (de Hilguer 1957 pl 12)

las cangrejeras” muestra el autor a varios mapuches sosteniendo trompetas que en forma y tamaño concuerdan con las descritas<sup>617</sup>. Es muy posible que los términos “cuernos” y “bocinas” usados por los cronistas del s. XVI se refieran a este instrumento. Ercilla y Lobera mencionan las bocinas, el primero como parte de ofrendas que hicieron los caciques de Chiloé a los conquistadores, el segundo, en batalla<sup>618</sup>. La voz “cuerno” es utilizada tanto por Ercilla como por Góngora<sup>619</sup>. Si bien los testimonios de Ercilla deben ser tomados con precaución, ya que obedecen más a necesidades de expresión literaria que a fines descriptivos, el de Góngora merece atención ya que hace mención a ese instrumento en relación a otros similares: “con infinito género de armas y muchas cornetas y cuernos grandes y otros infinitos instrumentos de guerra usados entre ellos... los indios dan grandes gritos con sonido de muchas cornetas y cuernos con que se apellidan... se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan y por ellas se entienden<sup>620</sup>. En dos ocasiones menciona cuernos de gran tamaño<sup>621</sup>. Además hace mención a la función rectora de este instrumento, comparable a la de la trompeta española...: “la orden que tenían en acaudillarse y llevarse con un cuerno (por él entendían lo que habrían de hacer)”... “Seña que para el efecto tocaban... los indios tocaron arma con sus cuernos, como estaban acostumbrados<sup>622</sup>. Lobera menciona solo “bocinas” al referirse a trompetas indígenas, Havestadt menciona un “*cul cul = cornu symphonicum*”, es decir, se refiere al corno sinfónico europeo, diferente del *cull cull*, mencionado más adelante por el mismo autor<sup>623</sup>.

Ninguna de estas citas nos prueba la existencia del *kunkull* en ese tiempo, pero prueba la existencia de una variedad de trompetas usadas simultáneamente por los mapuches, variedad que se conserva hasta hoy y que incluye el *kunkull*. El asta de vacuno, muy

<sup>617</sup> Fig 9; Ms. Original en el Archivo Nacional.

<sup>618</sup> *Vocina* Ercilla 176: 375; Lobera 1566: 376.

<sup>619</sup> Ercilla [1569-97] 1776: I, 3, 153, 171, 219; Góngora [1536-75] 1960: 93, 94, 153, 154, 13, 181.

<sup>620</sup> Góngora [1536-75] 1960: 94, 153, 13.

<sup>621</sup> Góngora [1536-75] 1960: 94, 154.

<sup>622</sup> Góngora [1536-75] 1960: 93, 153, 154, 181.

<sup>623</sup> Havestadt [1712-57] 1883: 512, 636.

similar organológicamente, puede haber sido usada como instrumento hacia fines del s. XVI. Pero en tiempos prehispánicos el único material existente en aquellas zonas que se prestaba para la construcción de un tipo de corno era las hojas vegetales enrolladas, técnica conocida para la fabricación del *chungal* de hojas enrolladas para las *trutruacas* y el *ñolkín*, que en nada se diferencian del *kunkul* salvo el estar adosadas a una caña. Hallamos trompetas confeccionadas en hojas enrolladas en zonas selváticas de Bolivia y más al norte<sup>624</sup>.



FIG 138  
*“Batalla que se tubo (sic) en las Cangrejeras” (detalle) dibujo original de Francisco Nuñez de Pineda y Bascuñan que aparece en el manuscrito del “Cautiverio Feliz” (1673) (Archivo Nacional).*

El término *keüll keüll* o *culcul* que sirve de nombre genérico para designar los helechos y de nombre específico para nombrar una especie de helecho conocido también como *quilquil* (*Iomaria chilensis*) está indicando tal vez un elemento utilizado en la antigüedad en la construcción de este instrumento<sup>625</sup>. La fragilidad del material lo convierte en un objeto de fácil destrucción, probablemente de uso momentáneo, que se desarmaba luego de ser utilizado y se volvía a construir otro cuando la ocasión lo requiriera. Esto explica las pocas descripciones que poseemos, así como su reemplazo, a través del tiempo por el instrumento de similar nombre fabricado con un cuerno de vacuno, de mayor resistencia y permanencia.

## B2-2) “KULL KULL” (TROMPETA DE CUERNO)

La única prueba de uso de material animal en la fabricación de trompetas es la del *kull kull*, hecho con cuernos de vacuno, y por lo tanto posthispánico. Menciono también al final, en “otros”, la trompeta hecha de varios cuernos que no es mapuche pero que erróneamente ha sido descrita como tal; la de caracol que ha sido erróneamente descrita, pero nunca ha existido; y la de hueso, cuya probabilidad de existencia es mínima.

<sup>624</sup> En el oriente boliviano (Díaz Gainza 1977:57; Gertsman 1928), entre los wapisana (tribu arawak) y los saliva (D’Harcourt 1925:31), en Amazonía (Izikowitz 1925: 222 – 224), entre los jíbaro huitoto y Ticuna (Roel Pineda et al. 1978: 467, 468). En México, entre los maya, mixtecas (Martí 1961:339, 1970:122; Benavides et al 1977,

<sup>625</sup> Moesbach 1930: 104, 1976: 214; Erice 1960: 94.

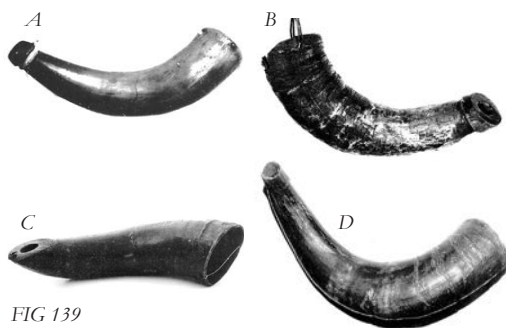


FIG 139

*kullkull* de embocadura terminal:

A) embocadura circular tallada, con cuatro cabezas de clavo en la bocina. (MHAUAV: 1979-378) 230 x 55 diam. emb. 20. Sin datos inventario.

B) embocadura circular tallada (MVT:RCAVI RS 109). Sin datos inv. 225 x 51; diam. emb. 32 (ext) 43 (int); boc. 11 (int). Se ve muy gastado por uso.

C) embocadura elíptica (MDB:2 455). Im.: Nueva Imperial, ballado cerca de una ruca (?) en 1953. 280 x 77 emb 22/14 boc 71

D) embocadura elíptica tallada (MHAUAV:(E) Inv: reciente, Valdivia. 300 x 150

El “*kull kull*”<sup>626</sup>, es escrito como *kul kull*<sup>627</sup>, *kun küll*<sup>628</sup> o *cungcull*<sup>629</sup>, *kubykuby*<sup>630</sup>, *cul cul*, *culcuy*, *cuil cuil*<sup>631</sup> y también *mata waká* (cuerno de vaca) en Río Negro<sup>632</sup>.

Es una trompeta hecha en base a un cuerno de vacuno<sup>634</sup>, de entre 225 y 350 mm. de largo. Para confeccionarlo se practica un corte en el extremo aguzado del cuerno, que servirá de embocadura. El corte puede ser perpendicular al cuerno, de un modo semejante a la trompeta europea (fig 139 A y B), o bien en diagonal, parecido a la embocadura de la *trutruká* (fig 139 C y D). También se hace un corte semicircular en un costado cerca de la punta, semejante al de la “*trutruká* transversa” (fig 142).

Generalmente, esta es la única modificación que se le hace al cuerno. En algunos ejemplares se talla en torno a la embocadura<sup>635</sup>, o bien se le añade un anillo de cuero para hacerla más cómoda. También se perfora un agujero en la punta del cuerno para pasar un cordel para su suspensión. En un solo ejemplar observé una sencilla ornamentación en el borde (fig 141 A). En la actualidad se graban los nombres del propietario: “este me lo tienen tratado pero no me lo han venido a buscar, este es del *Rayen Boiki*. Ahí le tengo el nombre. Si es que lo vienen a buscar voy a tener que

<sup>626</sup> Febrés [1764] 1765: 464; Havestadt [1712-57] 1883: 636; Medina 1882: 302; Guevara 1899b: 502, 1927: 315; Plath 1955: 106; Erice 1960: 8.

<sup>627</sup> Augusta 1966; Gonzáles G. 1982: 38; consignado por Rosas (1825) en Argentina.

<sup>628</sup> Hilguer 1957: 99; Augusta 1966: 97.

<sup>629</sup> Erice entrega los sinónimos *cull-cull* y *cung-cull*, definiendo este último como “corneta hecha de cuero”, lo que probablemente es una errata, que debiera decir “cuerno” (1960: 87).

<sup>630</sup> Vasiliadis et al. 1975: 7.

<sup>631</sup> Bengoa 1998: 120, 81, 131.

<sup>632</sup> Perez Bugallo 1988: 7. Grasserie (1898: 82) menciona *mítay* = corne.

<sup>633</sup> Gonzáles 1982.

<sup>634</sup> Vasiliadis et al. 1975: 7 es la única fuente que indica “*made from the horn of a goat or sheep*”.

<sup>635</sup> fig 139 A y B; fig 140 A; fig 141 A.



borrarle el nombre<sup>636</sup>. En ocasiones se le añaden también cordones o pompones de lana de colores.

El *kull kull* se usa como trompeta, presionándolo sobre la boca; dependiendo del tipo de embocadura, varía la presión y el sector del labio comprometido en la vibración. En la embocadura terminal perpendicular vibra un sector reducido del labio, y se toca preferentemente al centro de la boca. En el *kull kull* traveso se tiende a tocar con la comisura de los labios. Generalmente da una sola nota, pero en algunos ejemplares, tocado con cierta pericia da dos y excepcionalmente más. Usualmente se dan varios toques con cierto patrón rítmico, los que están normados como señales diferentes.

Omar Raiman me explica que el *kull kull* tiene dos toques: uno para la llamada al *guillatun*, el otro para dar la vuelta al *rebue*. El primero es onomatopéyico: “*va-mos a ju-gar pa-lin*”, como una llamada. El segundo se realiza entre dos o más instrumentos: uno hace de cabeza, y el o los otros responden. La decisión de quién hace de cabeza es tomada con anterioridad.

Para el *palin*, el encuentro se produce por acuerdo previo: quien invita manda a anunciar la invitación con un emisario y dos acompañantes y el invitado avisa con el *kull kull* su aceptación<sup>637</sup>.

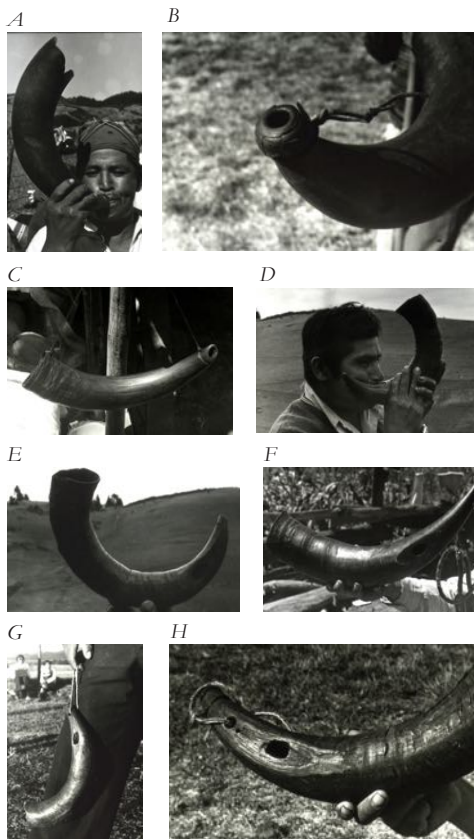


FIG 140

El uso del *kull kull* (fotos E. Gonzales 1982)

A y B) Carlos Huenchunir, de Reñico, tocando kullkull de embocadura terminal circular.

C) “*kull kull*” de embocadura terminal elíptica.

D - H) “*kull kull*” de embocadura travesa.

<sup>636</sup> Rayen boige, flor de canelo, institución de Cañete. Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>637</sup> O. Raiman al autor, 1994.



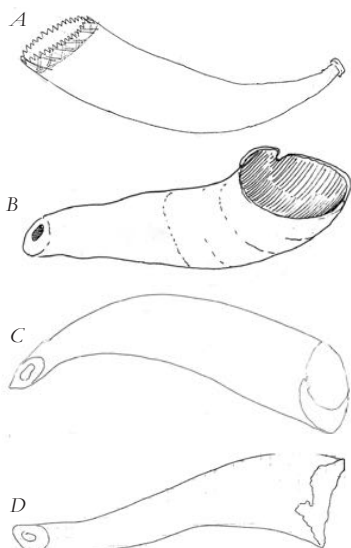


FIG 141

A) “kull kull” de embocadura terminal circular

(MET:20 993 (7152). Sin datos. Largo: 240

B) “kull kull” de embocadura terminal elíptica MMJ/AR:(B). Recopilado por Armando Marileo en 1977 en Huaque. 160 x 300 diam. emb. 31 (ext.) 12 (int.) boc. 69 (ext.) 63 (int.).

C) embocadura terminal elíptica (MET: 22 133 (6612). Sin datos. 27 x 70/20.

D) embocadura terminal elíptica (MET: 22134): Sin datos. 23 x 80/23.

Antiguamente, el *kull kull* hacía las veces de teléfono, servía para comunicar noticias a larga distancia<sup>638</sup>. “El *kull kull* hace un llamado de atención, como si fuera una campana, como si fuera el teléfono, algo para llamar a concentrar, para hacer una reunión, ante un aviso ya dicho”<sup>639</sup>. “Lautaro, cuando salía a juntar su gente, él montaba a caballo, en pelo a caballo, y se paraba en los cerros. ¡De ahí le tocaba el *kull kull* a todos los lados! A los cuatro vientos, y ahí la gente toda escuchaba y la gente sabe al tiro que lo necesitan” me cuenta Armando Marileo.

Don Eusebio Painemal recuerda que cuando el Cacique Painemal tocó el “*kull kull*” desde el cerro Cuel, agrupó a todos los mapuches y persiguieron a Colipi que les había robado los animales<sup>640</sup>.

Según Silva<sup>641</sup> los mapuches argentinos anunciaban con cacho el malón, se enviaban mensajes en clave, “hablaban sin que nadie se enterara”. Junto con la *trutruká*, el *trompe* y el *ñolkin*, el *kull kull* sirve para enviar mensajes: “o sea la gente entiende lo que tú le estas diciendo a la otra persona para allá y ese mensaje lo reproduce”<sup>642</sup> pero, a diferencia de los anteriores, el *kull kull* permite emitir señales de gran potencia, capaces de ser escuchadas a gran distancia o durante una batalla ruidosa, al tiempo que es de pequeño tamaño, muy portátil y

resistente. Antiguamente, durante la época de guerra, esta utilización para dar alarma y llamar a reunión tenía una importancia enorme<sup>643</sup>. Servía para dar señales *güenel engufé* (señal sonora) o *weichán güenel* (señal guerrera)<sup>644</sup>. Los ejemplos de usos guerreros son abundantes<sup>645</sup>. Smith describe a mediados del s. XIX una ocasión en que para dar la

<sup>638</sup> O. Raiman al autor, 1994. Frezier (1717: 63, 68) dice “chaque caciquat.. il y a toujours une trompe faite de corne de buff, d’maniere qu’on peut l’entendre de deus lieües a la ronde: d’abord quil leur survient quelque affaire, le cacique envoie tonner cette trompe” y, refiriéndose a los puelches, cuando llega un comerciante: “le cacique fait avertir avec une trompe les sujets disperses... le cacique pour un autre coup de trompe, donne ordre de payer”.

<sup>639</sup> Don Carlos Huencho, cit. Molina 2006: 124.

<sup>640</sup> Bengoa 1998: 131.

<sup>641</sup> Silva 2000b: s/n.

<sup>642</sup> Don Carlos Huencho, cit. Molina 2006: 124.

<sup>643</sup> Guevara 1898: 476, 1899b: 502, 1913: 157, 1927: 33, 374; González 1982; Wolfwissen 1955–6: 22; Painemal 1903: 17.

<sup>644</sup> Pérez Bugallo 1988: 9.

<sup>645</sup> Plath 1955: 106; Guevara 1913: 157, 1927: 315; Moesbach 1976: 252.

alarma, “un joven [...] cogiendo un cuerno y aplicándolo a sus labios, soltó un sonido terrible como nunca ha sido soplado en un cuerno; instantáneamente los cerros vecinos hicieron eco con sus sonidos en respuesta de cuernos amigos. La alarma sonó en cada cabaña: en un momento se reunió una armada”<sup>646</sup>. El cacique Coihuepán “tocó el *cul cul*, como una corneta; una vez que la tocaban era principio de guerra; malón había tocado”<sup>647</sup>. El cacique Francisco Mariluán tenía fama de bravo y batallador, se le veía siempre adelante de sus mocetones “*amolucándolos* con el ¡*Ya, ya, lapé lapé* que precede al toque del *culcuy* antes de las cargas”<sup>648</sup>.

El *kull kull* también anuncia una decisión importante, como cuando el Presidente de Argentina mandó a llamar al Cacique Coihuepán en 1820 para que apresara al cacique Calfucura, y este dijo: “*Yo tengo que consultar con Nguechén, tengo que soñar, tengo que rezar a ver qué me responde*” y al día siguiente “tocó su *cuilcuil*, y dijo: “*Acepto, voy a ir a capturar a ese Calfucura porque ya Dios me designó que fuera*”. Junto con sus caciques, sus mocetones, hizo fiesta, cantó, lloró, discursó y ahí se fue para Argentina”<sup>649</sup>.

Actualmente, el *kull kull* se usa en ceremonias exclusivamente masculinas, como el *cayulican* y *nechalpalife*<sup>650</sup>, y se utiliza además en danzas y ocasiones no religiosas como refuerzo rítmico. Su uso para reunión sigue siendo el más importante. En 2007, estando en Cañete, escuchamos con Armando Marileo como tocaban *kull kull* cerca, frente a los tribunales: “Ese cacho suena fuerte, lo ocupan para reuniones, para llamar... Yo tengo un *kull kull* ese; yo también lo hago sonar, lo escuchan ellos, partirían para acá “*por ahí hay otro lonko más, vamos a tener fuerza*”. Este *kull kull* suena fuerte también, pero no lo puedo hacer sonar porque al tiro vienen para acá... pues se vienen a juntar conmigo... Yo no puedo tocar eso”<sup>651</sup>.

## DISCUSION

Actualmente, el *kull kull* está extinguido en Argentina (Pérez Bugallo 1988: 9) y sus funciones de señales han perdido gran parte de su validez por el desmembramiento del territorio. En el pasado fue mucho mas frecuente, como veíamos más arriba. Sus orígenes están en la utilización del cuerno de vacuno, que llegó a la región junto con

---

<sup>646</sup> Smith 1855: 193 (traducción del autor).

<sup>647</sup> Bengoa 1998: 120.

<sup>648</sup> Bengoa 1998: 81.

<sup>649</sup> Bengoa 1998: 77.

<sup>650</sup> *Cayulikan, ngechalalife*. Manquilef 1911: 63; Gonzáles 1982: 20, 38.

<sup>651</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

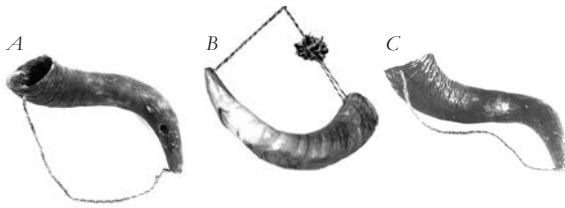


FIG 142

"kull kull" de embocadura transversa:

A) (MCHLAP 1 725). Sin datos 350 x 91/97 Emb int 12. Bocina int 83/88.

B) (MSCH: AA).

C) (HMORA). Se ve muy usado y gastado 345 x 96 x 44, emb. 10.

el invasor español. Ya a principios del s. XVII los mapuches tenían ganado<sup>652</sup>. Probablemente, se optó por reemplazar del antiguo *cuncull* de fibras enrolladas por el cuerno, más durable y resistente que estas. Es interesante notar que en toda América se produjo el reemplazo de trompetas de

diversos materiales vegetales (calabaza, caña, hojas) u otros por el cuerno de vacuno en épocas muy tempranas luego de la invasión española. En Perú, por ejemplo, Guamán Poma muestra al mensajero que substituye al caracol marino convencional incaico por un cuerno vacuno (Moos 2000: 314). Esto indica un "nicho organológico" vacío en la región, que es llenado fácilmente mediante este nuevo material.

El ganado fue la mayor fuente de riqueza y de alimentación para los mapuches hasta 1883, cuando perdieron sus tierras y bienes. Tener muchos animales era símbolo de poder y prestigio (Bacigalupo 2004 a: 07) y probablemente estos símbolos influían en el *kull kull*.

Dentro de la discusión de las trompetas hechas de material animal hay que referirse a algunas que, o derechamente no son mapuches pero han sido descritas por varios autores como tal, o su existencia es muy improbable en la zona. Al primer caso corresponde un instrumento del Museo Nacional de Historia Natural, consignado erróneamente como "mapuche", lo que ha llevado a repetir este error a muchos autores<sup>653</sup>. El instrumento consiste en una serie de cuernos de vacuno ensartados formando una espiral, con las uniones reforzadas con cintas anchas de cuero cosidas con tientos también de cuero. Se trata de un típico *huajra-puco* kechua de Perú y Bolivia<sup>654</sup>. Desconozco las razones por las que está inscrito como mapuche en el inventario del museo; en caso de que sea correcto su hallazgo entre mapuches, se trata de un préstamo cultural único, sin modificaciones locales, que se aleja de toda la organología local, lo cual lo deja fuera de la cultura mapuche.

<sup>652</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 170.

<sup>653</sup> MNHN. 8664; Dowling 190: 8; Mena 194: 68, 69, 70; Alduante 198: 14. Erice menciona una "especie de corneta hecha con un cuerno y a veces con dos o tres cuernos encajados unos en otros" (1966: 143). Al no señalar las fuentes, es imposible saber si se refiere al ejemplar del MNHN o algún otro cuya existencia desconozco.

<sup>654</sup> 142 Ver D'Harcourt 1925: 28; Vega 1935: 100, 299; Jiménez Borja 1951: s/n; Gallice 1957-1958: 4 a 49; Silvester-Soustelle 1976: s/n; Díaz Gainza Díaz Gainza 1977: 196; Roel Pineda *et. al.* 1978: 263 a 266; Bellenguer 1980: 43, 44, 48; Bolaños 1981: s/n.

La otra trompeta mencionada erróneamente como mapuche es el caracol trompeta, que nunca ha existido en la zona araucana. Se trata de un error cometido por Medina, quien lo identificó erróneamente como un *kull-kull*, error que luego repiten Lehman-Nietsche, Izikowitz e Iribarren<sup>655</sup>. Probablemente Medina supo de la existencia de una trompeta pequeña mencionada en la literatura sobre los mapuches y la asoció al caracol por analogía con los ejemplares incaicos. Los grandes caracoles aptos para fabricar trompetas se dan mucho más al norte, en las aguas cálidas de Ecuador y Mesoamérica y llegaron hasta el Imperio Inka como parte del intenso tráfico económico que entre ellos existía. Es muy improbable que haya pasado al sur del Cuzco (no existe ninguna evidencia en Arica), y es imposible imaginarlo llegando a la araucanía.

Por último, está la posibilidad de interpretar la “tutuca” como trompeta de hueso. En el capítulo de la “tutuca” (flauta de hueso) veíamos la confusión que existe en los cronistas al aplicar indistintamente los términos “flauta” y “trompeta” a ciertos instrumentos que parecen ser flautas. Además de los testimonios presentados en esa ocasión existen los de Febrés y Havestadt, quienes distinguen la *piwilca* de la *tutuca*, definiendo esta última como “la trompeta, la espinilla de la pierna” y como “*tuba, tibia bellica, fit vel ex canna vel ex tibia cuiusdam hostis ab ipsis trucidat*” o bien “*buccinea arundinea vel ossea ex tibia cuiusdam hostis ab ipsis trucidat*”<sup>656</sup>. Trompetas de hueso existen en el registro arqueológico de Los Andes, llegando hasta el Noroeste Argentino. Se trata de trompetas compuestas de varios segmentos de hueso insertados unos en otros, con bocinas de calabaza<sup>657</sup>. Los huesos largos de la pierna humana permiten confeccionar un tubo corto y angosto que por sí solo es poco apropiado para ser utilizado como trompeta. Los sonidos que se pueden obtener son débiles, muy imprecisos y relativamente difíciles. Las trompetas de hueso prehispanicas obvian estos problemas alargando el tubo por medio de varios segmentos insertados unos en otro y añadiéndole una bocina de calabaza. Este procedimiento, sin embargo, está reñido con la rápida fabricación e inmediata utilización del instrumento señalado por los cronistas. Por lo tanto, la hipótesis de una “tutuca-trompeta” de hueso sería poco eficiente organológicamente. Más probable me parece que, tanto Febrés como Havestadt confundieran los términos “flauta” y “trompeta”, algo que sigue ocurriendo hasta hoy<sup>658</sup>.

---

<sup>655</sup> “La corneta o caracol cull cull”. Medina 1882: 302. Citado por Izikowitz 1939: 244; Iribarren 1969: 104 y Lehmann Nitsche 1908: 934.

<sup>656</sup> Febrés [1764] 1765: 680; Havestadt [1712-57] 1883: 512, 780.

<sup>657</sup> No hay evidencias de huesos humanos, aunque no se puede descartar que los hayan utilizado, ya que no se ha hecho un estudio al respecto. Las trompetas hechas con una tibia humana no son desconocidas en otros lugares del mundo: un ejemplo de esto es el *Réan-glin* tibetano.

<sup>658</sup> Basta ver la descripción de Viggiano, en un libro supuestamente especializado en instrumentos musicales, que describe la *trutruca* como flauta con aeroducto. Ver discusión acerca de esta confusión en el apartado sobre la “tutuca”.

## B2-3) TROMPETA DE METAL Y PLASTICO

Las trompetas propiamente mapuches confeccionadas en estos materiales son relativamente recientes. En cambio, la trompeta española de metal es un caso especial de apropiación muy temprana, si bien al parecer siempre se mantuvo separada en su rol foráneo, no integrado.

### B2-3-1) TRUTRUKA, KLARIN, NOLKIN DE METAL Y PLÁSTICO

La aparición de las cañerías de metal inauguró un nuevo tipo de *trutruka*, recta, igual a las de caña, que evita los inconvenientes y el trabajo de realización con *koleo*. El fierro, por otra parte, es fácil de curvar, lo cual permite confeccionar instrumentos cómodos y transportables conservando las características organológicas de la trompeta larga. En la zona de Cañete esta incorporación tiene muchos años: un ejemplar curvo perteneció a Domingo Paineo, fallecido en 1890 en Lago Lanalhue (fig 16). Armando Marileo recuerda que “allá en mi casa había *trutruka* antes; mi abuelita murió en 1944 pero ella nació en 1888 y ella tenía *trutruka* de metal y tenían *trutruka* de coligue pero esa no la podían enrollar; tres metro y medio de largo medía la varilla de coligue ... el de metal era enrollado ... era mas práctico ... y la gente cuando vio que este sonaba muy bien ya fue dejando de lado también la *trutruka* de coligue porque se trabajaba más para hacerlo y duraba menos”<sup>659</sup>.

Con cañerías metálicas de diferentes tamaños fue posible también confeccionar *klarines* y *ñolkín*, rectos y curvos. En algunas partes han reemplazado al original por la desaparición de la especie vegetal que les daba origen: “Todos andan trayendo igual como este *ñolkín* que ando trayendo enrollado. Lo que no hay es de madera. Eso no hay en ninguna parte. Solamente *ñolkín* de metal hay en todas las reducciones mapuches”<sup>660</sup>.



FIG 143  
“*trutruka*” de metal. Foto E. Gonzales 1982

<sup>659</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>660</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

Posteriormente, a mediados del siglo XX apareció la cañería de plástico y de goma, que permite una confección aún más fácil de los instrumentos curvos. La mayoría de las *trutrukas* a la venta en los mercados son confeccionados de este modo, y los mapuches las han adoptado en reemplazo de las de caña, no solo por la facilidad de su confección, sino que también impulsados por la dificultad creciente para obtener koliu apropiado, sano y recién cortado, debido a la lejanía y pérdida de los cañaverales, contrapuesta a la abundancia del metal y el plástico en la ciudad.

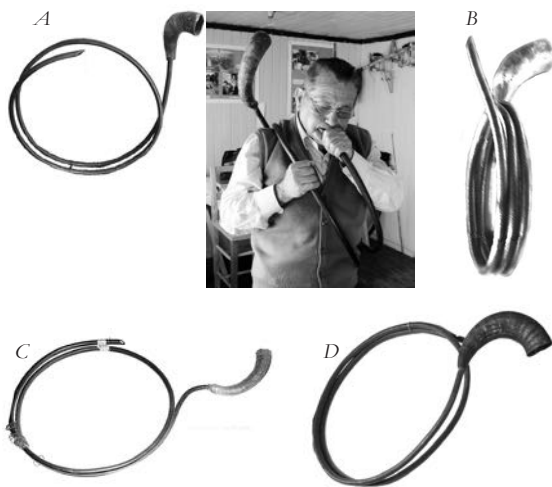


FIG 144  
*“trutukas” de metal, curvas*  
 A) CAM H, tocada por Armando Marileo  
 B) MHNCO: (37) (Col. Tomas Stom A). 343 x 317 x 205. Cañería de fierro con tres vueltas.  
 C, D) dos “trutukas” exhibidas en el Museo Stom.

Los usos y funciones de los instrumentos confeccionados en plástico y metal son los mismos que los de las trompetas vegetales. Actualmente, se han reemplazado casi totalmente a las trompetas fabricadas de material vegetal. Existen ciertas diferencias regionales: en la zona de Lago Lanalhue usan cañería de fierro de un largo de tres a tres y medio m. para sus *trutruka*: “Ese largo es para que el sonido salga bien, porque si es más cortito los cambios que uno quiere hacer para hacer un sonido diferente no se puede hacer si es más corta. Si es más larga sí, hasta cuatro metros sí. Si es más larga de cuatro metros ya tampoco, no le sirve, porque le sale muy cansador, el aliento de uno ya no le da para soplar tan fuerte; es mucho el aire que uno bota para afuera, hace mucha fuerza”<sup>661</sup>. En la zona de Temuco, en cambio, usan una *trutruka* más chica, de cañería plástica, con un cuerno chiquitito “que tiene un sonido más finito, tiene un sonido un poquito más que el *ñolkín* solamente; es más corta y tienen que hacer harta fuerza para hacerla sonar... O a lo mejor tienen los tres metros también, pero como no le tienen el cuerno verdadero, entonces no le suena como esto, que suena más ronquito”<sup>662</sup>.

<sup>661</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>662</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

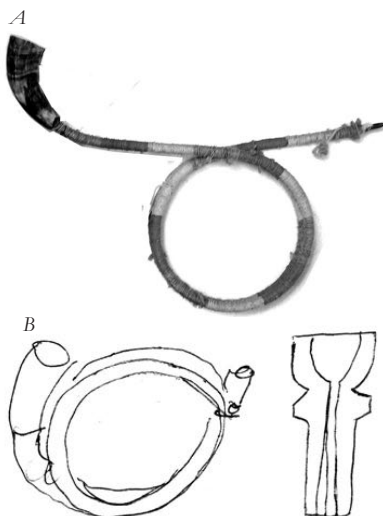


FIG 145

A) "trutruka de cañería plástica (MSCH:AC).  
 B) "trutruka" de cañería plástica con embocadura  
 tipo trompeta europea, local de Cema Chile, Temuco.

## B2-3-2) OTRAS TROMPETAS DE METAL

El clarín militar utilizado por el ejército español fue obtenido como trofeo de guerra desde los primeros años de la conquista. Góngora menciona su uso por parte de Lautaro en 1556: "una trompeta que traía de las que en la guerra había ganado" y en 1562, menciona un grupo de indígenas que "atronaba la comarca tocando grande número de cornetas y una trompeta que había ganado a cristianos"<sup>663</sup>. En los siglos siguientes, el clarín continuó ingresando al territorio mapuche, principalmente a modo de obsequio hecho a los caciques por el gobierno a los militares chilenos<sup>664</sup>. Esta rápida asimilación se explica por la semejanza organológica entre los instrumentos por sobre la materialidad: ambos se tocan de la misma manera, con la misma técnica y dan sonidos semejantes.

En los siglos siguientes, el clarín siguió siendo muy estimado por los caciques, quienes tenían mozos especialmente adiestrados en su uso<sup>665</sup>. Eran considerados parte de la pompa de los caciques, revestidos con la autoridad militar *winka*. En 1860, en Pitrufluquén, el cacique Paillalef, apareció con su séquito a controlar a un nuevo comerciante que había llegado: "con una trompeta a la cabeza, tocando una marcha; venían también sus mujeres, su hijo y muchos indios de prestigio. Paillalef vestía un uniforme militar. Cuando desmontó, me abrazó y besó tres veces, como saludo, ceremonia que yo debí repetir, mientras se disparaban todas las armas de fuego y el trompeta hacía sonar su instrumento. Enseguida nos sentamos bajo los grandes manzanos sobre pieles de guanaco y pumas y entregué al cacique y a sus mujeres algunos regalos"<sup>666</sup>. En 1969, Mayo Calvo<sup>667</sup> observó que en el entierro del Cacique Ambrosio Coliñanco Nancopolí, junto al ataúd, una madeja de lana morada envolvía, en señal de duelo, la corneta que ella le había regalado para los *gillatunes*: "Con emoción recordé la larga historia de esa corneta, que en manos de él significaba poder".

<sup>663</sup> Góngora [1536-75] 1960: 120, 121, 163.

<sup>664</sup> Ver Haenke 1942: 130.

<sup>665</sup> Guevara 1899b: 502, 1927: 374; Isamitt 1938: 310; González G. 1982: 36.

<sup>666</sup> Treutler cit. Bengoa 1998: 118, 389-390.

<sup>667</sup> Calvo 1968 (1980): 138.



A pesar de esta prolongada presencia, al parecer nunca dejó el clarín militar de servir para tocar aires militares *winka*, es decir, no ingresó al área musical mapuche, lo cual lo transforma en un instrumento foráneo, de alguna manera, aún cuando está inserto dentro de la cultura mapuche.

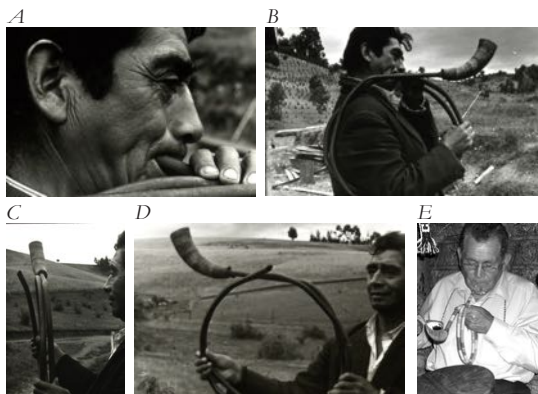


FIG 146

A-D) “trutruka” curva de metal. Foto E. González 1982

E) Armando Marileo, de Cañete, tocando ñolkin de cañería metálica (CAM C)

### B3) OTROS AEROFONOS

Otro aerófono incorporado parcialmente a la cultura mapuche es el acordeón. Se ha mencionado también la armónica de boca y el látigo, con una mínima presencia. Se trata de aerófonos libres, sin tubo, organológicamente muy diferentes al resto.

La armónica de boca fue introducida desde Europa durante la segunda mitad del siglo XIX por los comerciantes. Es posible que su uso haya sustituido al uso del *pilolo*, ayudando a su extinción<sup>668</sup>, pero al parecer nunca fue frecuente. A partir de principios de este siglo se introdujo el acordeón como un instrumento acompañante en el conjunto mapuche, especialmente en el sector sur (willeche) y excepcionalmente en la zona de Temuco durante el *ngeykurenen*, (ritual de renovación de machi<sup>669</sup>). El sonido del acordeón, escuchado en el conjunto, se confunde con el “sonido rajado” de las *piñilkas*, a las que tendió a reemplazar. Ambos instrumentos, acordeón y armónica, son de fabricación industrial, no construidos en la zona. Ruiz Aldea menciona que “para bailar se toman de las manos, forman rueda i empiezan a brincar al son de un tamboril i de un pífano, que son instrumentos de su orquesta, bien que ahora tienen trompetas, fuelles y cajas de música que se les suministra en la frontera”<sup>670</sup>.

Armando Marileo menciona un pasatiempo en que las hojas del *paupawen* se hacen sonar. Estas hojas son largas y de un ancho de dos cm. aproximadamente, doblada

<sup>668</sup> Smith 1855: 170; Hilguer 1957: 99; Vasiliadis et al. 1975: 7.

<sup>669</sup> Bacigalupo 2004a: 523.

<sup>670</sup> Ruiz Aldea 1902: 2.



naturalmente a lo largo y unida en su base; se abren un poquito y lo pone frente a la boca soplando, haciéndola silbar “pero eso era antes ahora nadie lo hace”<sup>671</sup>.

O. Plath menciona: “Una especie de “run run” que era, o es, antes que un instrumento músico, un instrumento para espantar a los malos espíritus”<sup>672</sup>. El “run run” consiste en una placa atada a un cordel al que se le imprime un movimiento rotatorio que produce un sonido sordo. En Chiloé se utiliza hasta hoy un *huiro* (alga en forma de correa larga), a la que se le da este movimiento rotatorio para librarse del *trauco* (personaje mitológico). Se utiliza a medianoche, y el ruido producido “lo enloquece”<sup>673</sup>. Existe un término mapuche, *farfarun*, que designa a ese tipo de ruido, producido en el aire por una varilla<sup>674</sup>. Con tan escasos datos es imposible precisar más al respecto. Es probable que algunos elementos de cobre, malaquita y pizarra excavados en el litoral central de Chile<sup>675</sup> correspondan a especies de rondadores de placa habituales en el Chaco y en el área amazónica, lo cual a su vez abre posibilidades de hallar instrumentos similares de madera en la araucanía, pero esto es sólo una probabilidad, sin evidencias. En el área meridional y centro sur andina se utiliza una honda o *huaraca* que se hace restallar en determinadas ceremonias y bailes, pero este uso sonoro no tiene relación con el que tratamos aquí.

### C) IDIOFONO

En el idiófono (SH 1) el sonido se produce por vibración de un cuerpo sólido. Instrumento y cuerpo sonante son una misma cosa, no son necesarias partes componentes. El material del que está construido el instrumento incide directamente en el sonido, lo que hace que el material sea un elemento muy importante en el sonido, y en general, fundamental como diferenciador de toda esta familia. Los registros de idiófonos en la zona de la araucanía son todos históricos o actuales: no tenemos confirmación de idiófonos prehispánicos. Esto se explica porque los materiales usados en su confección en el pasado eran, probablemente, todos orgánicos (madera y caña). El metal es más tardío y la piedra no fue utilizada. El registro etnohistórico es mínimo; los cronistas de los primeros siglos de la conquista apenas consideraron importante consignar la existencia de instrumentos muy semejantes a los suyos (como tambores y trompetas) y obviar la descripción de instrumentos extraños, poco importantes para ellos, como los idiófonos.

---

<sup>671</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>672</sup> Plath 1955: 107.

<sup>673</sup> Tangol 1972: 57.

<sup>674</sup> Moesbach 1976: 216.

<sup>675</sup> Ver Berdichevsky 1964: 75.

La diferenciación por material nos permite agruparlos para su descripción, pero la heterogeneidad que presentan en este sentido es tal que impide descubrir nexos al interior de este agrupamiento, e incluso nos obliga a usar “metal” y “mineral” como criterios distintos para poder cubrir su diversidad.

### C1) IDIOFONO DE METAL

El metal fue conocido durante el período El Vergel c. 1455, pero las evidencias muestran una metalurgia incipiente, restringida a la producción de algunos sencillos aros y pulseras, muy escasos (Campbell 2003: 385; Adan et al 2003: 400). Los idiófonos de metal son todos posteriores a esta fecha. El *trompe* es el más habitual, con propiedades propiamente de instrumento musical (se tocan melodías en él). El *yuulu* adquiere importancia al inscribirse como instrumento en manos de la *machi*, y el *llo llo llo* es un adorno femenino con propiedades sonoras asociadas.

#### C1-1) TROMPE

El *trompe* es un bimbirimbao heteroglota (SH 121.22) que consiste en una pequeña lámina de acero adherida por un extremo a un marquito metálico. La lámina metálica es denominada por los mapuches *chuenel-trompe*. Es un instrumento introducido, y hasta hoy se encuentra habitualmente en el mercado de Temuco instrumentos europeos. Algunos plateros mapuches lo construyen, y estos son los que nos interesan, porque representan un ideal estético sonoro propio. Los que he visto son de dos tipos: o muy pequeños, entre 30 x 19 y 45 x 33 cm., alcanzando hasta 64 x 52, y otro tipo mucho más grande, de alrededor de 118 x 75 cm..

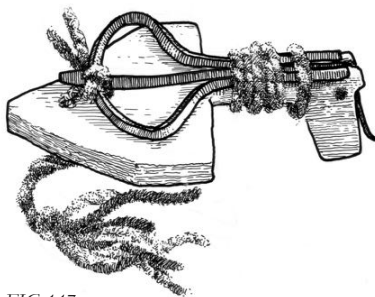


FIG 147  
*Trompe de acero, actual, limado en toda la superficie, conf tosca, cordon de lana de colores (MRA:1 990). Inn.: reduccion Quetrabue (Lumaco), Miguel Reiman, 21x36 an 36 acero.*

Los *trompe* pequeños son los más habituales y tienen una laminilla más delgada, estrecha y chica que los de fabricación industrial que venden en el mercado de Temuco<sup>676</sup>. Las formas son todas un poco diferentes, sugiriendo que fueron hechos por plateros diferentes, algunos muy bien confeccionados, con una elegante curva<sup>677</sup>, otros

<sup>676</sup> Estas cualidades sonoras son idénticas a los trompes fabricados por los ebera-chamí de Colombia.

<sup>677</sup> fig 150 B y C; fig 151 A

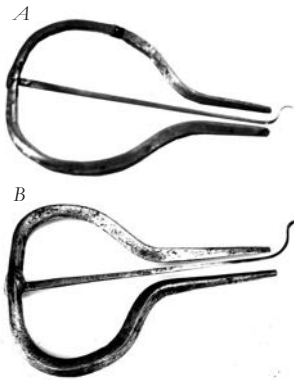


FIG 148

*Trompe grandes:*

A) *la lámina atraviesa por una abertura del marco y luego fué soldada. (MHINCO: 1146). Solo se puede pulsar hacia afuera, por la forma de la lengüeta. Da tonos bajos débiles. 118 x75 (fe. cuadrado de 05) (lámina de acero 03.8 (base) y 01.8 (vuelta) x 0.5)*

B) *MSCH: 1149. 42 x 44, lámina 0.04 x 01.8 (en la punta)*

de formas más cercanas a una “T”<sup>678</sup> y otros con las salientes menos pronunciadas<sup>679</sup>. Las diferencias formales son poco pronunciadas. Armando Marileo es uno de los artesanos que los sigue fabricando: sus láminas son anchas en la base y se adelgazan hasta terminar en un par de milímetros. Los *trompe* de Manuel Raimán son más pequeños, con la lámina metálica más delgada. Los pequeños dan sonidos más “finitos” y los grandes, sonidos más “roncos”.

Los *trompe* grandes que he observado tienen forma de pera (fig 148), la lámina es más ancha y gruesa y, por supuesto, mucho más larga.

Este instrumento es frágil, ya que su lengüeta es delicada y fácil de engancharse. Bien cuidado puede durar mucho (En Rupumeica, Lago Maihue, tiene más de ocho años<sup>680</sup>). Normalmente se les hace un soporte armazón de madera para guardarlo, llamado *huaciüll-trompe*<sup>681</sup>. La forma usual es de un caballito de madera, excepto en un ejemplar (fig 151 B), que tiene una curiosa forma de trapecio doble, que

permite transportar dos instrumentos. El cuidado en secarlo después de usado es muy importante para evitar su oxidación: “Este lo ando trayendo siempre en el bolsillo y está nuevito, y este tiene harto tiempo. Yo lo seco bien para que no se oxide nada. Cuando se cuida dura mucho, ni se oxida siquiera. Pero si uno toca y le queda mojado y lo guarda al tiro, se oxida y se pone negro... Yo lo seco primero cuando termino de tocar... y ahí lo guarda uno [en el palito, con la cuerda de lana de colores]”<sup>682</sup>.

Para usarlo se apoya el marquito contra los dientes y se puntea la laminita con los dedos. La vibración de la lámina es amplificada por la cavidad bucal que hace las veces de caja de resonancia, y así es posible modular los sonidos con la boca obteniendo los sonidos armónicos que requiere el intérprete. “Los tres dedos sujetan firme en los dientes, que no le zapatee. Con dos dedos abajo y otro arriba, se toma muy firme

<sup>678</sup> fig 150 A, C, D, E,

<sup>679</sup> fig 150 B; fig 11 C

<sup>680</sup> Hernández 2003: 28.

<sup>681</sup> Escrito *Kuvenel – trompe, wakiüll – trompe*, (González 1982: 22).

<sup>682</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

y uno separa los dientes, para que la boca de uno haga como caja de resonancia... la lengua va bajando hacia abajo... Yo le digo a la gente “*frunzan bien los dientes*”, que se junten y así si le va chocando, tiene que abrirlo un poquitito más, hasta que pase de largo el lado adentro, y ahí le dan el sonido al tiro, y así lo hacen y salen tocando al tiro. Apoyado a la boca, los labios y solamente tocando un sólo dedo... apretadito al labio para que no juegue porque si no... no suena mucho, no tan solo con el labio sino que topado al diente... entonces el instrumento suena claro, no suena tan apagado”<sup>683</sup>.

Hay dos formas de pulsar la laminita; hacia fuera (de la boca hacia la mejilla)<sup>684</sup>, o hacia dentro (de la comisura hacia el centro de la boca)<sup>685</sup>.

Los *trompe* pequeños producen un sonido muy suave, más agudo, con más armónicos que los de fabricación industrial. Es un sonido muy delicado, que apenas lo escucha quien lo toca, transmitido por sus huesos hasta el oído. A corta distancia se escucha muy suavemente, y más lejos apenas se oye. Los *trompe* grandes tienen propiedades sonoras menos definidas; el sonido es más apagado, la resonancia de la boca no coincide sino con muy pocos armónicos, y se produce un espectro sonoro muy reducido<sup>686</sup>. El sonido depende de la boca, de su tamaño y de la variación de tamaño producido con el movimiento y posición de la lengua. Los labios no inciden.

Los instrumentos artesanales tienen diferencias de sonido entre sí: “Ninguno tiene sonido igualito. Todos tiene una pequeña diferencia de sonido”. El sonido varía en su timbre por las dimensiones y en su tañido por la diferencia de flexibilidad de la lámina, que por mínima que sea, distingue *trompes* más duros de otros más blandos<sup>687</sup>.

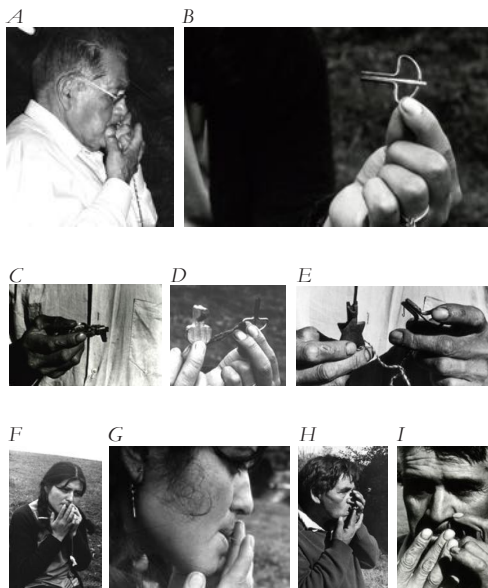


FIG 149

A) Armando Marileo tocando trompe (CAM G)

B- I) trompes y maneras de tañer (fotos de E. González 1982)

<sup>683</sup> Don Guillermo, cit. Hernández 2003: 41.

<sup>684</sup> A. Marileo al autor, 2007; Pérez B. 1980: 21.

<sup>685</sup> M. Raiman al autor, 1996; Pérez B. 1980: 21.

<sup>686</sup> No lo he visto en uso, me refiero tan solo a mi experiencia.

<sup>687</sup> Armando Marileo al autor, 2007.



FIG 150

A) trompe guardado en su soporte de madera, a medio sacar y suelto (MSCH: 1149) sin datos. 42x44 Grueso (diámetro) fe cuadr. 03.6 / lam 05.0 / 01.8 x 00.4.

B) trompe guardado en su soporte de madera, a medio sacar y suelto (MSCH: 10 150) sin datos 43 x 25, fe cuadr. 03.6 / lam. 02.7 - 00..9 x 00.5

C) guardado en su soporte (CAM D) hecho por Armando Marileo, Cañete 46 x 39 x 22 Diam fierro cuadrado 03.6 Ancho laminilla en base 05.0 / doblez 01.6 / 2° doblez 01.2 Grueso laminilla 00.4

D) guardado en su soporte (CAM E) hecho por Armando Marileo, Cañete 46 x 40 x 21 Diam fierro cuadrado 03.5 Ancho laminilla en base 05.3 / doblez 01.6 / 2° doblez 01.0 Grueso laminilla 00.4

E) CAM F) hecho por Armando Marileo, Cañete 46 x 38 x 22 Diam fierro cuadrado 03.5 Ancho laminilla en base 05.3 / doblez 01.6 / 2° doblez 01.0 Grueso laminilla 00.5

F) MDB:(B). Sin datos. 64 x 52

G) MSCH: 11147 sin datos 49x38, fe cuadrado 03.6, lamina 02.7 x 00.4

H) soporte de madera en forma de caballito (MSCH: 1149)

I) soporte de madera en forma de caballito (MSCH: (B))

El *trompe* es utilizado por los jóvenes para cortejar. Los mapuches tocan melodías cuya letra conocen<sup>688</sup>: “El joven ensayaba siempre su música, cuando pasaba una niña por ahí por el lado de él, él sacaba su instrumento y se ponía a tocar, vamos tocando. No le importaba ninguna cosa de la niña... y la niña escuchaba el sonido del instrumento y se quedaba parada escuchando hasta que terminaba de tocar él. Después ella ya se acercaba donde él a preguntarle qué estaba tocando, si era alguna canción o así una entonación nada más. Entonces él le contaba la historia... “*me gusta de tocar este instrumento que es el trompe, paupaven y cuando me escuchan me piden que vuelva a tocar*”. “Y eso es lo que yo quiero”, - le decía la señorita - “yo quiero que vuelva a tocar el instrumento, porque yo quiero escuchar mucho más”. Y él volvía a tocar, y ahí ella le preguntaba “¿y qué sacó en la entonación ahora?”. “Ahora se trataba de usted, como usted me pidió que tratara de nuevo, entonces yo le canté una canción a usted”. “¿Y la canción de qué se trata?”. Entonces él ahí le decía, pero él no le decía nunca conversando, porque antiguamente la juventud nunca decía “mire, yo quiero pololear con usted, si usted me aceptara”, pero era un poco parecido a lo que él decía, pero él lo decía cantando (Armando Marileo al autor, 2007).

<sup>688</sup> Molina 2006: 124.

También era utilizado para acompañar el romanceo: “como una canción que tenían los mapuche... a veces romancesaban en su idioma y también tienen un requiebre: tal como va hablando, va haciendo el sonido el Trompe...”<sup>689</sup>. “Tiene una melodía igual que un romance mapuche como un Ngillatun mapuche también. Porque el mapuche cuando se arrodilla delante de Dios tiene una como una melodía su manera de *ngillatukar*... el *peñi* tiene una manera de cómo le da un requiebre a su Ngillatun y con el instrumento sale bien porque uno le va buscando a la manera que él vaya hablando, pidiéndole a Dios”<sup>690</sup>. Silva <sup>691</sup> menciona una curiosa función recogida entre los mapuches argentinos: el *trompe* lo usaba el avisador o chasqui para comunicarles personalmente los mensajes de importancia a los caciques: “Con *trompe* hablaban sin que nadie se enterara”. “Llora el *trompe* en tu boca nuestra danza, es un baile a la tortura a ritmo de *kultrung*... mis ojos estudian el universo de lenguas las fogatas el griterío”<sup>692</sup>

Antiguamente, el uso de el *trompe* era exclusivamente masculino, pero se le encuentra hoy tocado por mujeres también<sup>693</sup>.

El *trompe* es un instrumento de origen europeo<sup>694</sup>. Su nombre<sup>695</sup> deriva del francés *trompe de laquais* (trompeta de lacayo) que a partir del s. XVIII se simplificó en *trompe*<sup>696</sup>. Fue traído por los españoles a América

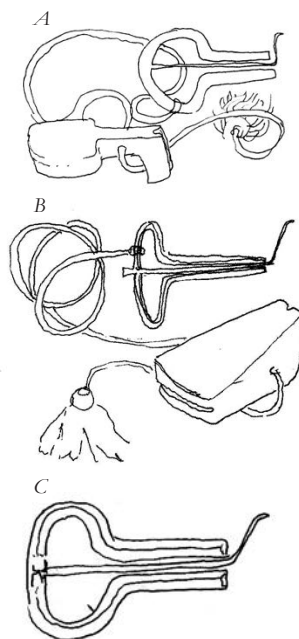


FIG 151

A) *trompe* con su soporte de madera

HU:-(A) sin datos 18 x45 x 33

B) *trompe* con un soporte de forma

especial, que permite guardar dos instrumentos simultáneamente

(MHNCO:AIII298) sin datos 21 x 35 x 45

C) MMJAR:-(A) (préstamo Armando Marileo) 19 x 30 lar 45

<sup>689</sup> Hernández 2003: 40.

<sup>690</sup> Hernández 2003: 40, 41.

<sup>691</sup> Silva 2000b: s/n.

<sup>692</sup> Graciela Huinao 1998: 138.

<sup>693</sup> González 1982: 22.

<sup>694</sup> Silva (2000b: s/n) dice que primitivamente se hacía de caña colihue. También he escuchado esta versión de los mapuches, quienes se refieren al antiguo arco musical (v. infra, cordófonos). Existen “trompes” de caña en Sumatra, al sur de Asia, los cuales son muy diferentes formalmente, en tecnología de construcción y en técnica de tañido a los de metal y no han sido detectados en América.

<sup>695</sup> Curiosamente, este nombre es considerado generalmente como mapuche, y es el único nombre de instrumento musical que no ha sufrido variantes de escritura o dialectales en mapudungu, salvo una versión muy tardía que lo escribe *xompe* (www.mapuche.cl)

<sup>696</sup> Pérez Bugallo – Ruiz 1980: 20.

y fue adoptado por los mataco<sup>697</sup>, los pilagá, y los wichí del chaco Argentino<sup>698</sup> que lo conocen como “trompa”<sup>699</sup>, también por los ebera-chamí de Colombia<sup>700</sup> y en la Amazonía<sup>701</sup>. Al norte de Chile llegó en la primera mitad del s.XVII<sup>702</sup> y sobrevivió hasta aproximadamente 1960 en el altiplano de Isluga (Chile)<sup>703</sup>. Schmidt, a mediados del s.XIX, menciona tres docenas de *trompe* llevados a los indígenas y relata el enorme interés que despertaban, llegando incluso a afirmar que constituía el “instrumento nacional de los mapuches, tal como es la guitarra a los españoles”<sup>704</sup>.

Su uso fue sustituyendo con el tiempo al del *kinkelcawe*, *chinko* o *paupawen* (arcos musicales), en los que la producción de sonido obedece al mismo principio que en el *trompe*<sup>705</sup>. Armando Marileo es testigo de este traspaso: de joven sólo conoció el *paupawen* “también trataba de hacerlo pero no me gustaba el sonido porque sonaba muy bajito [...] entonces por eso cuando escuché el sonido del *trompe* de metal, ahí sí que me encantó altiro”<sup>706</sup>. Galvarino Queupumil, de Liquiñe, también lo percibe así: “no es el original. después que llegaron los españoles se hizo en metal porque en realidad este es más duración”<sup>707</sup>. Sin embargo, en el Lago Maihue la situación es a la inversa: “a la finá de mi abuelita, decía, la escuchaba yo tocar Trompe... tocaba Trompe ¡qué bonito solía tocar! Pero esa música no se ve tampoco, no se conoce. Y lo único ahora que se ve es el *chinko* [arco musical] y allí ella decía que era casi igual el sonido, también se tocaba con la boca”. El *chinko* ya no se escucha, y luego de estar desaparecido durante muchos años fue reincorporado recientemente como instrumento ritual en la ceremonia del *nguillatun*, siendo aceptado por la comunidad gracias a lo parecido que era su sonido al del “antiguo chinko” (el *trompe*)<sup>708</sup>.

Es interesante el hecho de que en Europa también se usó el *trompe* para enamorar e incluso fue prohibido en algunos países de durante el s.XVIII por ser peligroso para las damas<sup>709</sup>.

---

<sup>697</sup> Novati 1984: 32.

<sup>698</sup> Pérez Bugallo – Ruiz 1980: 20, I.N.A. 1981:8.

<sup>699</sup> José Luis Pignocchi, comunicación al autor.

<sup>700</sup> Los ebera-chamí de Cristianía afirman que este instrumento lo aprendieron de los negros del departamenteo del Chocó (loc. cit.).

<sup>701</sup> Londoño 2000:35, 36.

<sup>702</sup> Núñez 1984: 59.

<sup>703</sup> Cereceda s.f.: 22.

<sup>704</sup> Smith 1855: 170, 189, 246, 247. En Europa el *trompe* fue usado como objeto comercial y de trueque, principalmente durante los siglos XVI y XVII (Kolltveit: 2000: 389).

<sup>705</sup> González y Oyarce, 1986; Hernández 2003: 40.

<sup>706</sup> Armando Marileo al autor, 2007

<sup>707</sup> Galvarino Queupumil al autor 1995

<sup>708</sup> Hernández 2003: 31, 28.

<sup>709</sup> Baines cit. González1986; Hernández 2003: 40.



## C1-2) KASKAWILLA (CASCABEL METALICO)

La sonaja de vaso abierto o cascabel (SH 112.131.2) consiste en un vaso esférico, con una abertura en la base, con partículas que entrechocan en el interior al ser agitado.

La mención más antigua a “cascabeles”, hecha por Valdivia en el s. XVIII, corresponde en realidad a sonajeros de entrecuque de caracoles. En el siglo siguiente aparecen verdaderos “cascabeles” bajo el término *colo-colo*<sup>710</sup> y, en los siglos siguientes, *yüllu*<sup>711</sup> y sus variantes: *liullu*<sup>712</sup>, *jünlu*<sup>713</sup>, *jüllu*<sup>714</sup> y *cascabuilla*<sup>715</sup> con sus variantes: *kaskawilla*<sup>716</sup>, *cadkawilla*<sup>717</sup>, *kashkafilla*<sup>718</sup>, *kaskafilla*<sup>719</sup> y *kaskfilla* y *kathkawilya*<sup>720</sup>.

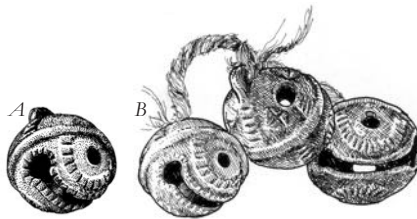


FIG 152

A) kaskawilla de confección local fundida en bronce

B) MR.A:053 tres cascabeles unidos por un cordel de lana, D 34, fierro patina negra, conf. cuidadosa. Ornamentación en sobrelieve.

Los ejemplares que conozco son de plata o hierro cuando son de fabricación local, y de bronce cuando son importados. La forma es muy similar en todos ellos. Podestá / Pereda<sup>721</sup> excavaron en el cementerio Las Lajitas (Neuquén) siete cascabeles de cobre europeos, probablemente de un *machi* (sin fechado). Ya en 1534 está registrado que en los buques llegan *kaskawilla* a distintos puertos americanos, en 1558 Ercilla narra como los españoles le entregan doce cascabeles al cacique Tunconabal, hacia 1753 los usan los indígenas la costa patagónica, los puelches los usaban en 1772, en 1780 los mapuches adornaban sus caballos con cascabeles, en 1806 aparecen en danzas ceremoniales colgadas al cuerpo y en 1868 ya la estaban usando extensivamente en los caballos<sup>722</sup>.

<sup>710</sup> Merino 1974: 86.

<sup>711</sup> Isamitt 1932b: 5; 1934b; 1935; 1938: 309.

<sup>712</sup> Robles 1911: 562.

<sup>713</sup> Dowling 1971: 111.

<sup>714</sup> González G. 1982: 12.

<sup>715</sup> Henríquez 1973: 83.

<sup>716</sup> Pérez Bugallo /Ruiz 1980: 8; I.N.A. 1981:68, 70.

<sup>717</sup> González G. 1982: 12.

<sup>718</sup> Moesbach 1930: 375.

<sup>719</sup> Hinostroza et al. 1986: 73.

<sup>720</sup> Vasiliadis et al. 1975: 7.

<sup>721</sup> Podestá / Pereda 1979: 124, 127.

<sup>722</sup> Pérez B 1985a.



Los ejemplares locales están cubiertos de una ornamentación en sobrerrelieve, hecha a la cera perdida, con una distribución cuatripartita en la mitad superior (la del asa), y abajo con “cordones”.

Normalmente se usan varios cascabeles de distintos tamaños, con sonidos distintos (hasta cuatro tamaños diferentes, entre 19 y 46 mm. de diámetro). Un solo caso excepcionalmente grande (61 de diámetro) se sale de esta norma (fig 154 E). La cantidad de cascabeles que se unen varía según el criterio de cada *machi*: pueden ser tres, cuatro, cinco, siete hasta ocho. La selección de tamaños para armar una *kaskavilla* depende de cada machi: en todo caso en los ejemplares observados se ve una cuidadosa selección de tamaños, y por lo tanto de sonidos. Este dato concuerda con relatos de mapuches escogiendo cascabeles en el comercio y probándolos uno a uno con todo detenimiento durante largo rato, antes de decidirse<sup>723</sup>.

El modo de unirlos ha variado con el tiempo. En el S. XVIII aparece mencionado un pequeño arco de metal del cual penden varios cascabeles, el que continúa en uso hasta hoy. Posteriormente se cambió el arco metálico por un asa confeccionada con cueros trenzados y lana, el tipo más habitual en la actualidad<sup>724</sup>. En la zona de Calafquén se ponen “anillos con cascabeles en los dedos”. El *Machi* Eliseo Manquipillan, recordando su iniciación de *machi* en 1930 con “mucho *firuleta*, cuatro jóvenes se ponen cascabeles en los dedos y bailan con *kollones* tapándose la cara”<sup>725</sup>. Los pewenches y los mapuches argentinos usan el *prawé*, que es una faja tejida artesanalmente con lana multicolor de la que cuelgan varios cascabeles (fig 155 A). También usan correas de cuero a las que atan cascabeles para colgar al cuello de los caballos<sup>726</sup>. En ocasiones se añade una campana para aumentar el sonido.

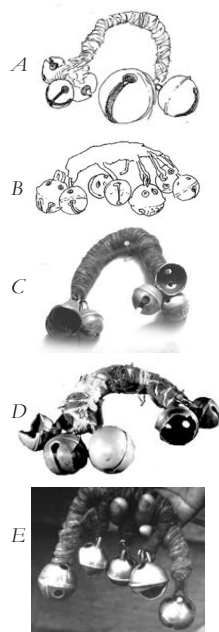


FIG 153  
*kaskavilla* unida por un arco de cuero y lana:  
A) MDB: 80 15 Adq. 1980, Nacimiento. Diámetros: 35, 30, 19, largo asa 113, I y II de bronce, III latón plateado.  
B) MMJAR: 4 196 70 dos tamaños (40 x 30 y 43 x 39) Largo 120, bronce, muy gastados.  
C) MSCH: (E) muy gastados, rotos.  
D) MLF B. Rotos, muy usados 3/ 2 cascabeles  
E) foto E González 1982

<sup>723</sup> Relato recogido en alguna fuente escrita no identificada.

<sup>724</sup> La mayoría de los ejemplares estudiados.

<sup>725</sup> Calvo 1968 (1980): 148, 155.

<sup>726</sup> fig 155 B y C; Moesbach [1944] 1976: 407, 408; Augusta 1943: 236; Silva 2000b: s/n.

El uso más frecuente de la *kaskawilla* es sosteniéndola con la mano que golpea al *kultrun*<sup>727</sup>. A veces esta unión se hace más segura adhiriéndolos a una pulsera de cuero que se ata a la mano que percute<sup>728</sup>. El sonido del *kultrun* se prolonga entonces hacia el sonido metálico de la *kaskawilla* y su sonido acrecienta del timbal sonajero, igual que en el caso de la *wada*.

Normalmente dentro del *kultrun* han sido introducidos tanto la *kaskawilla* como semillas de *wada* (o similares), y por lo tanto ambos sonidos están presentes al agitarlo. Guevara<sup>729</sup> relata el uso únicamente de *kaskawillas* por la *machi*: “El intermediario formula los deseos de la familia. Se dirige al espíritu incorporado en la *machi*, esta hace sonar unos cascabeles. Habla, es el espíritu que accede i reprocha su desidia a los mapuches para cumplir con su obligación de celebrar a menudo *ngillatun*. Cae a continuación la *machi* del árbol con apariencias de agotamiento. Dos *püfũlkatufe* [tocadores de pito] la reciben en la manta para que no se golpee. Repónese un momento, bebe un poco de agua y da otra vuelta al toque de su tambor. Excepcionalmente se atan a las rodillas o en los tobillos, para ciertos juegos”<sup>730</sup>.

El *Prawe*<sup>731</sup> (cinta de género con varios cascabeles cosidos) lo utilizan en Argentina los *perufe* (bailarines del *lonkomeo*) terciado al pecho, cogiéndolo con la mano en ocasiones, haciendo coincidir su ritmo<sup>732</sup>, y lo utilizan los *pibnichenes* (“niños santos”)

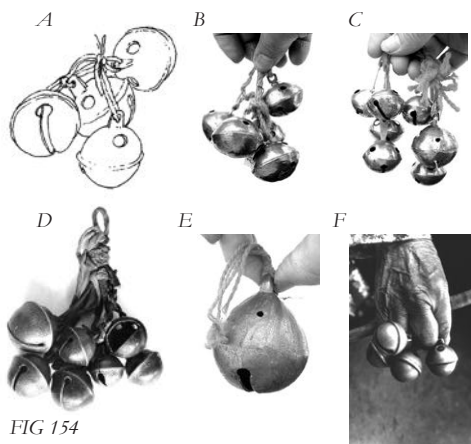


FIG 154

*kaskawilla* unidos por un cordel

A) cuatro cascabeles de fabricación industrial, bronce (MDB:69 16 2) Im: sur del río Huequen, obs Luis Bostide. Diam 33.

B) cinco cascabeles de plata con un trozo de hierro dentro (MSCH: 8 14037) sin datos Alto de cada uno; 40 a 42, Diam. 42

C) siete cascabeles de plata, con barritas de hierro al interior (MSCH: 8465) Temuco. Alto de cada uno 53 a 60 Diam. 30 a 41.

D) siete cascabeles de bronce industriales, con N<sup>o</sup> impresos grande “7, 6, 4, 2” (cuatro tamaños) algunos quebrados, por uso, muy gastados (MHNCO: 30 357) Altos: 46 / 42 / 35 / 31.

E) un cascabel suelto, grande, de bronce, con una piedra interior (MSCH: (C) Alto 78 Diam. 61

F) Foto E. Gonzales 1982.

<sup>727</sup> Joseph 1930 a: 78; Cooper 1946: 751; Molina 2006: 127.

<sup>728</sup> Guevara 1899b: 243; Robles 1911: 562; Henríquez 1973: 83.

<sup>729</sup> Guevara 1926: 443.

<sup>730</sup> Henríquez 1973: 83.

<sup>731</sup> Algunos dicen *p̄rawe* (“escalón”) cuando es pescuezero, por su similitud al antiguo estribo femenino (Pérez B. 1985a: 19, 21).

<sup>732</sup> Pérez B 1985a: 17.

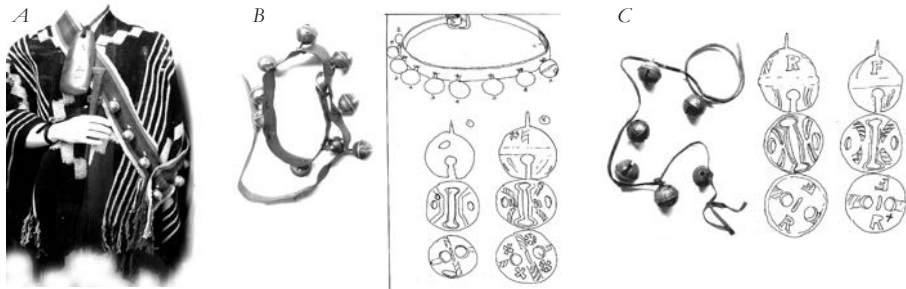


FIG 155

*kaskawilla con soporte de tira:*

A) *prawe pwenche* (MSCH: (D) *puesto sobre un maniquí.*

B) *correa de cuero con 9 cascabeles industriales* (N<sup>o</sup> 10 / 11 / 11 / 11 / 12 / 12 / 12), *osidos con alambre al correon, hebilla de bronce.* (CRV:(A) 1400 × 40 × 03. *Tamaño. de los cascabeles:* 50 × 39; 48 × 39; 45 × 37; 49 × 39; 44 × 36; 54 × 42; 55 × 42; 42 × 33. *Muy gastado.*

C) *seis cascabeles enhebrados por el asa a una tira de cuero. Cuatro cascabeles son industriales, de bronce, dos de metal blanco, confección local, con pelotitas de metal dentro. Bastante gastados* (MCHAP: 1338 (178) 1.400 × 05 × 03 *Med. de cada casc* 40 × 35; 45 × 40; 46 × 39; 45 × 38; 44 × 38; 47 × 38. *Inv Walter Recius, ingr 1983*

como complemento rítmico en las danzas del *Purrum* y *Lonkomeo*, mientras sus caballos (blanco y alazán) lo llevan en el pescuezo en la ceremonia del *Kamaruco* como parte del ajuar ecuestre. La *Kaskawilla* se usa principalmente durante el *awññ*, y está registrada a partir de finales del siglo XIX<sup>733</sup>.

Su uso junto al *kultrum* está ligado a las funciones del *machi*, y por lo tanto es de carácter sagrado. Al parecer fue sustituyendo paulatinamente el uso de la *wada* como acompañante del *kultrum*, y es muy probable que heredara las cualidades mágicas de esta<sup>734</sup>. Además, participa en los rituales terapéuticos. Calvo<sup>735</sup> describe un *machitun* en la zona de Calafquén en el que el *machi* “en sus dedos tenía anillos con cascabeles que hacía sonar al compás del *kultrum*”. En medio de esta ceremonia giraba el instrumento por encima y a los lados de la enferma, subiendo y bajándolo como para espantar el mal”. Bacigalupo<sup>736</sup> describe un *machitun* en el que siete mujeres tocaban *kaskawilla* y *wada*, y dos ayudantes tocaban *kultrum*. En algunos momentos del *machitun* el *machi* puede suspender la percusión del *kultrum* para hacer sonar los cascabeles solos<sup>737</sup>. Durante el *guillatun*, mientras el *machi* está en trance, también a veces anuncia su parlamento mediante los cascabeles<sup>738</sup>. En ocasiones no-rituales, pueden ser utilizados por cualquier persona<sup>739</sup>.

<sup>733</sup> Hutchinson et.al. s.f.: 604; Pérez Bugallo-Ruiz 1980: 8; I. N. A. 1981: 8; Silva 2000b: s/n; Pérez B 1985a.

<sup>734</sup> Guevara 1927: 374.

<sup>735</sup> Calvo 1968: 155.

<sup>736</sup> Bacigalupo 2004b: 7.

<sup>737</sup> Guevara 1899b: 243; 1926: 443; Robles 1911: 562 a 564; Dowling 1971: 111.

<sup>738</sup> Guevara 1926: 443.

Las *kaskawillas*, al igual que la *wada*, cumplen la función de ahuyentar a los malos espíritus y de darle energía al *machi*<sup>740</sup>. En Chile las *kaskawillas* son consideradas femeninas y tocadas casi siempre por mujeres, ligadas al canto con *kultrun*. En el baile, en cambio, cuando interviene el movimiento, la *kaskawilla* se vuelve masculina, es usada por los bailarines, quienes se la piden a la *ñancan*, que está sentada junto a la *machi*<sup>741</sup>. En Argentina la *kaskawilla* es solo masculina, y se usa durante los bailes del *guillatun*<sup>742</sup>.

El aspecto femenino se destaca en su movimiento, de lado a lado, que imita el movimiento de caderas del caminar de *ulcha domo* (mujer joven). En la fiesta, su contraparte masculina es el fuerte sonido de la *trutrukka* (o del *kultrun* cuando no hay *trutrukka*). La *kaskawilla* contiene sonido como el vientre contiene vida y el *metawe* contiene *mudai*. *Copihues*, *kaskawillas* y *metaves* son símbolos de resistencia femenina al *awingkamiento*, su espíritu es usado para sanar y fortalecer el poder espiritual. Estos símbolos son agradables a la gente, a los espíritus y a las fuerzas de la naturaleza y por lo tanto tienen el poder de seducir, influenciar informalmente las decisiones y cambiar sutilmente a la gente, todas estas propiedades femeninas<sup>743</sup>.

La *kaskawilla* está estrechamente emparentada con el *cogiuil* (flor del *copiwe*). El mito dice que un día dos jóvenes mapuches fueron capturados en el bosque por españoles, quienes mataron al joven y quisieron violar a la niña, que se resistió. Furiosos, los españoles la hirieron en sus genitales y la dejaron morir desangrada. Los cuerpos de los jóvenes mapuches fueron absorbidos por *mapu*, la tierra, y se convirtieron en *copihue* y *llankalawen*, dos plantas silvestres que crecen entrelazadas. Deseoso de tener una voz, el *copihue* comenzó a imitar el sonido de la cascada dando origen a la primera *kaskawilla*<sup>744</sup>. El copihue rojo “como la sangre *mapuche*” es un símbolo de lo agreste, lo salvaje y lo poderoso y los usan para darse valor en el enfrentamiento contra “el mal”. Se habla del “sonido” del copihue equivalente al de la *kaskawilla* que atrapa el sonido de lluvia y *trayenco* (cascada), la fuente de la vida. También la platería que las *machi* usan como prendedores, es considerada como equivalente al sonido de la *kaskawilla* y como tal es complementaria al sonido del *kultrun*. A su vez, puede ser un elemento “neutro” que sirva de acompañante de algún “contra” para combatir el mal y, como tal, es equivalente al canelo y al cuchillo. También es signo de bienestar social y se cree

---

<sup>739</sup> González 1982.

<sup>740</sup> Molina 2006: 122.

<sup>741</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>742</sup> Pérez B. 1985a: 20.

<sup>743</sup> Bacigalupo 1997: 23.

<sup>744</sup> Bacigalupo 1997: 22.



FIG 156  
 A) uso de la kaskawilla junto con el kultrán por la machi.  
 B) uso de la kaskawilla sola, durante el baile Fotos E. González. 1982

que “llama” a la prosperidad y al respeto por la futura *machi*<sup>745</sup>. Algunos *mapuche* se refieren a las cuatro campanillas como las cuatro personas que conforman el concepto de *Ngüinechen*<sup>746</sup>.

Los términos *kaskawilla* y sus variantes provienen del español “cascabel”. El origen de este instrumento tal como lo conocemos hoy día es europeo. A mediados del s. XVI eran utilizados por los españoles en sus cabalgaduras. Ercilla menciona un regalo de cascabeles a un cacique<sup>747</sup>. En los siglos posteriores se introdujo como uno de los elementos de intercambio utilizado por los

comerciantes chilenos. En 1849, Smith menciona algunas docenas de cascabeles utilizados por los comerciantes como presentes para entregar a los caciques<sup>748</sup>. De hecho, la gran mayoría de los ejemplares estudiados son de fabricación industrial, y los pocos confeccionados por los plateros mapuches son copiados de aquellos, salvo en la ornamentación.

Cascabeles metálicos muy semejantes en forma al cascabel europeo aparecen en los registros prehispánicos de la costa atacameña hasta el Ecuador, pero difícilmente habrían llegado antes de los españoles al sur de Chile, donde la metalurgia era incipiente. Esta situación de invención paralela entre Los Andes y Europa demuestra la lógica formal de ese tipo organológico: para obtener el mejor resultado sonoro es necesario trabajar la forma en una dirección muy precisa, que produce objetos similares. Esto también explica el hecho de que la *kaskawilla* mapuche no haya sufrido modificaciones respecto de su antecesor europeo.

Pero, paralelamente a lo anterior, el *prawe* (cascabeles terciados al pecho) recoge una antigua tradición, probablemente prehispánica, usada en territorio argentino por las tribus tehuelches que la asocia al baile masculino. El primer autor que lo describe es el corsario Francis Drake en 1578; se trata de sonajeros hechos de corteza de árboles, rellenos con piedrecitas, cosidos con intestinos de avestruz, y pintados, “semejantes a nuestras sonajeras para niños en Inglaterra” que cuelgan de los cinturones, en el

<sup>745</sup> Bacigalupo 2001: 90.

<sup>746</sup> Bacigalupo 2001: 84.

<sup>747</sup> Góngora [1536-75] 1960: 151; Mariño de Lobera [1550-60] 1960: 253; Ercilla 1776 tII: 364.

<sup>748</sup> Smith 1855: 170.

baile<sup>749</sup>. En 1873 Musters describe el baile acompañado de cascabeles metálicos cosidos a un cinturón puesto en bandolera sobre el pecho y Ramón Lista narra la misma danza, en 1894, como la única danza tehuelche, con descripciones muy similares al *lomkomeo* mapuche<sup>750</sup>.

A lo anterior habría que añadir la posibilidad que menciona Silva, de que antiguamente se hiciera el instrumento con un racimo de pezuñas de animales, tal como ocurrió en el Chaco y más al norte, o bien que existiesen cascabeles de semillas vegetales, como fue habitual en el área centro sur y meridional andina<sup>751</sup>. Probablemente los sonajeros de cerámica, comunes desde Perú al norte, no se conocieron en el área araucana, a pesar de que la voz *colo* (la más antigua que se ha conservado del instrumento) designa una arcilla colorada en el diccionario de Febrés<sup>752</sup>. Es muy posible que este nombre pueda deberse a un error, ya a que es el nombre dado por los tehuelche al arco musical, único instrumento musical conocido por ellos, y por lo tanto usado como genérico para designar instrumentos musicales en general<sup>753</sup>.

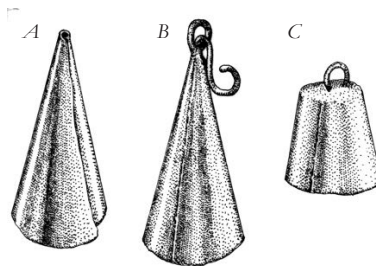


FIG 157  
Tres tipos de llo llo de plata.  
A) "muden" cónico sin soldar (CU: (G)  
B) "muden" cónico soldado (MCHLAP: 1220-050)  
C) "yulnu" cónico soldado (MRA: 19)

### C1-3) LLOL LLOL (SONAJERO DE METAL)

La mayoría de las joyas de plata de la mujer mapuche consisten en piezas móviles que entretocan y suenan al moverse. Las piezas que cuelgan como terminación son especialmente responsables del sonido. Dentro de estas terminaciones

<sup>749</sup> Cit. Lehmann Nitsche 1908: 919.

<sup>750</sup> Lehmann Nitsche 1908: 924, 925.

<sup>751</sup> Silva (2000b: s/n). Por lo general son hechos de semillas de *junglans australis*. En el altiplano boliviano se usaron de escroto de animal.

<sup>752</sup> Febrés [1764] 1765: 460. Molina menciona su uso como barniz para la cerámica (1795: 22) y Bertonio, en su vocabulario aymara, define *colo-colo* como "borujones de mazamorra" (1984: 100). Por otra parte, este nombre designa a un gato montés (*felis colocolo*) y a un pájaro legendario (Moesbach 1976: 154).

<sup>753</sup> En el idioma de los tehuelches se indica para la palabra "corneta" la expresión "cololo"; no sé si eso se basa en un error, puesto que los indígenas emplean con seguridad para cosas importantes la denominación extranjera correspondiente, creando difícilmente alguna palabra propia. Y cuando fueron preguntados por una denominación autóctona, ellos, en su confesión, indicarán aquella empleada para su instrumento musical propio étnico, es decir el arco musical. *Cololo* significaría por lo tanto instrumento musical en general. (Lehmann Nitsche 1908: 922). Ver Arco Musical.

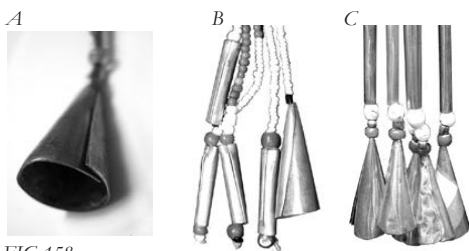


FIG 158

“Muden” enrollado:

A) pectoral de tubos con 6 “muden” (quedan solo 5), uno de ellos enrollado (en la foto), el resto soldado (MCHAP 1 211). Sin datos. Tamaño medio individual: 44 × 27.

B) detalle de tupu lankato con tubitos y “muden” enrollado (MLF 51)

C) detalle de pectoral de tubos con 5 “muden” enrollado (MLF 61)

destacan pequeñas campanillas de entrechoque<sup>754</sup>, de plata. Han recibido varios nombres: *llol-llol*<sup>755</sup>, *choi-llol*<sup>756</sup>, *muden*<sup>757</sup> y *yullu*<sup>758</sup>. Este último sirve también para designar al cascabel<sup>759</sup>. Acerca de las joyas en general se ha escrito bastante, en sus aspectos técnicos y ornamentales sobre todo<sup>760</sup>. Describiré las *llol llol* debido a su expresa relación forma-sonido, pero los usos y funciones sonoras son referidas al conjunto de la platería femenina mapuche. Desde un comienzo “la mujer se puso la joya de plata y el joven solamente anduvo con lo que es de género”<sup>761</sup>.

Podemos diferenciar tres tipos básicos de esta campanilla, según sea su forma y técnica de construcción: el tipo más sencillo y consiste en una lámina de plata cortada del tamaño y forma apropiada, que se enrolla sobre sí misma formando un cono. El pequeño orificio en el ápice sirve para pasar un cordel y sostenerlo. En el segundo tipo, el borde del cono presenta una soldadura a lo largo. En el ápice se añade una pequeña pieza en forma de “S” que sirve para su suspensión. El tercer tipo presenta la forma de un cono trunco, semejante a un dedal, en el cual el ápice tiene una tapita circular sobre la cual va soldado el ganchito en forma de “S”. Augusta diferencia entre los términos *müden*, el cascabel en forma de cono hueco (aplicable al cono enrollado y al cono soldado) y *yüullu*, el cascabel, el dedal, (aplicable al tipo cónico truncado)<sup>762</sup>. Usaré el genérico “llol llol” para la especie organológica, “muden” para los cónicos y “yuulu” para aquellos con forma de dedal.

<sup>754</sup> Son campanillas sin badajo, que suenan al entrechocar.

<sup>755</sup> Registrado en la CU. Castro designa así el adorno conocido también como *tral-tral* o *Hawai* (1978:35), Reccius lo hace con respecto al adorno *chichol* (198:73) e Hinostroza *et.al.* para el *tralal-tralal* (1986:72).

<sup>756</sup> Reccius 1983:27.

<sup>757</sup> Hinostroza *et.al.* 1986: 66. También designa un tipo de adorno (Ibarra Grasso 1971:279).

<sup>758</sup> Augusta 1966: 288.

<sup>759</sup> MCHAP nombra la pieza N° 1 220 como *llol llol* o *chichol*, sin especificar si se refiere a la pieza de platería o a las campanillas.

<sup>760</sup> Reccius 1983.

<sup>761</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>762</sup> Augusta, loc. cit. Según Inostroza *et.al* (1986) el primer término designa la forma cónica truncada que se une a *cruselis* y el segundo a la forma cónica soldada que se une a otras prendas (1966: 69, 72).



El “muden” enrollado es el más escaso (fig 158). El “muden” soldado es el más habitual, y es frecuente encontrarlo formando parte del peinado: al término de las trenzas<sup>763</sup>, como parte del tocado cayendo sobre la oreja<sup>764</sup>, como aros<sup>765</sup> y también como aditamento de otras piezas de platería<sup>766</sup> tales como *trapelakucha*, *tralal-tralal*, *llol lol* de tubos y *pin pin* de tubitos o de cadena (fig 159; fig 160)<sup>767</sup>. Entre los mapuches argentinos se le halla también formando parte del cinturón<sup>768</sup> o de la cofia femenina de mostacillas<sup>769</sup>.

El uso del “llol lol” como parte de un adorno de plata

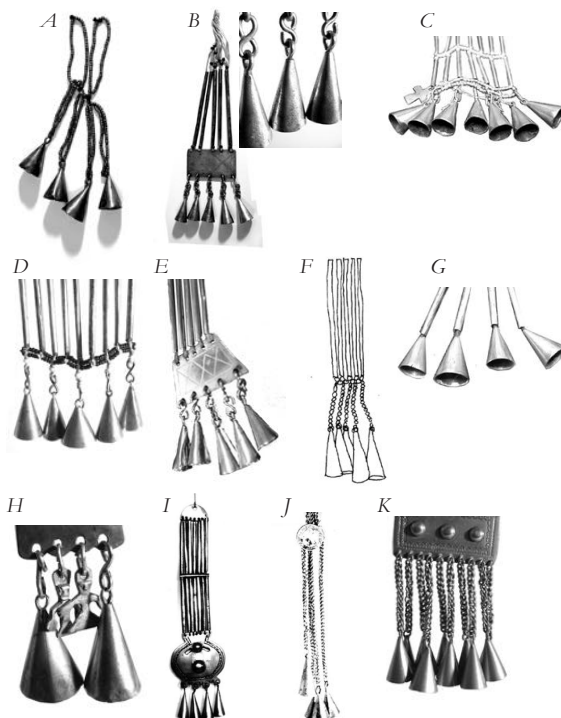


FIG 159

“muden” soldado en pectorales:

A) pectoral con cuatro “muden” (MCHAP 1 220) sin datos. 190 alto total, “muden” 37 × 22 / B) pectoral de tubos con 5 “muden” (MCHAP 1 221). Sin datos. “Muden”: 35 × 16 / C) pectoral de tubos con 7 “muden” (MLF 52) / D) pectoral de tubos con 5 “muden” (MCHAP 1 219). Sin datos. 310 alto total, “muden” 36 × 21 / E) pectoral de tubo y placa con 5 “muden” (MLF 371) / F) pectoral de tubos con 5 “muden” (HU (D) / G) pectoral de tubos con 4 “muden” (MLF 59) / H) pectoral de placas con 2 “muden” (MCHAP 1 185) Alto total 270, “muden 39 × 26 / I) Pectoral de tubo y placa con 4 “muden” (MRA:21). “Muden” 35 × 15 / J) pectoral de cadena con 4 “muden” (MCHAP 1 615). Lar. total 560, “muden” 35 × 19 / K) pectoral de placa y cadena con 10 “muden” (MCHAP:1 236). Alto 500. “muden” 19 × 29

<sup>763</sup> Poeppig 1960: 399. Según Inostroza et.al., *ketalchapeo* o *queltachapeue* (1986: 65).

<sup>764</sup> Fig 160 *Lloven* o *polquii* (Castro op.cit.: 19) *quilquil* o *polkü* (Inostroza et.al 1986: 67, 70), *ngutroe*, *llol-llol* o *chicol* (Reccius, op.cit:26).

<sup>765</sup> Chawai – upul. (Castro op. cit: 22).

<sup>766</sup> *Kruselis*, *raguao* o *hawaii* (Inostroza et.al 1986: 67, 71), *regni-regni*, *trapelacucha*, *seguil* de tubos y *tralal-tralal* (Reccius op.cit:26).

<sup>767</sup> Calvo 1968: 183; Ibarra Grasso 1971:271.

<sup>768</sup> Ibarra Grasso 1971: 289.

<sup>769</sup> Pérez B 1985a: 21. Este adorno de mostacilla también se encuentra en Cañete (MCÑ D), pero no es considerado mapuche, y tiene una carga negativa por el hecho de haber sido usado para engañar antiguamente, por medio de trueques, iniciando así el sostenido engaño posterior (Armando Marileo al autor 2007).



significa la acentuación de un valor sonoro propio del ajuar de plata femenino, que resalta los movimientos del cuerpo. Es interesante el hecho de que este valor solo sea usado por la mujer. El hombre, que en el pasado usó abundante plata en sus aperos de caballería, no introdujo el sonido por medio del “llo! llo!”, como sí lo hizo a través de la “kaskawilla”.

El sonido del “llo! llo!” es mucho más suave y delicado que el de la “kaskawilla”, y se funde con el resto del sonido de la platería acorde con el movimiento del cuerpo. Si bien todos los adornos de plata que usa la mujer mapuche comparten esa cualidad, solamente los “llo!-llo!” están contruidos expresamente para resaltar su sonido. El tintineo así producido se conoce como *chillchillquian*<sup>770</sup>, *chirilquian*<sup>771</sup> *chililquian*<sup>772</sup> o *chüli*<sup>773</sup>.

La función de este sonido está asociado al uso general de la joyería de plata: Bacigalupo<sup>774</sup> nota que durante los rituales de *guillatun*, el *fileu* (espíritu de *machi*) no es seducido ni por las joyas ni las flores, y por lo tanto ninguna mujer luce ornamentos de plata. Esto no ocurre en los *guillatun* observados por Molina ni por mi, donde la platería femenina era parte de la preparación para la ceremonia.

En general, la platería mapuche se asocia, por su color y brillo, con la luna. *Machi* Francisca considera que las joyas de plata usadas por la *machi* durante las ceremonias de curación son el único elemento “contra” femenino, equivalente al de las *kaskawilla*,



FIG 160

“muden” soldado adosado al tocado de la cabeza:

A) nitrowe polki (adorno de la cabeza) con 6 “muden” + 5 “muden” y 1 “yuulu” (MHNC:30348 (19).

B) Trarilonko llef llef con 5 “muden” (MLF 369).

C) trarilonko con 5+5 “muden”(MCHAP: (A).

D) Trarilonko llef llef con 8 “muden” que caen atrás de la cabeza (MLF 292).

E) Trarilonko llef llef con 5 “muden” a cada lado, que caen sobre la oreja (MLF 99).

F) El único caso que conozo de tufo con “muden” (MSCH: (F).

<sup>770</sup> Moesbach 1976: 210.

<sup>771</sup> Andar con retintín (por ej. haciendo sonar espuelas) Erice 138.

<sup>772</sup> Inostroza et.al 1986: 65.

<sup>773</sup> Erice op. cit: 124, 138 *chüli* retintín, sonido que producen los cuerpos sonoros al chocar unos con otros.

<sup>774</sup> Bacigalupo 2004b: 7.

y que la plata captura las hojas de *trive* y las integra al cuerpo y entorno del enfermo. En ese momento ella y sus ayudantes tocan *kaskavilla* y *kultrum* suavemente, en posición invertida sobre el enfermo, de modo que la música y el sonido de los objetos dentro del *kultrum* “nazcan”, entrando al cuerpo y a la mente de la persona y la sanen. Francisca describe este sonido como *kiñem* o *junta azul*, redondo, fresco y femenino, porque imita la *kaskavilla*, lluvia y cascada. También se asocia al *copihue*<sup>775</sup>.

El origen de esta platería mapuche es colonial. Hay antecedentes de ornamentos metálicos prehispánicos en la zona, pero son muy sencillos y escasos. Hacia 1790 Molina dice que los *Pebuenches* utilizaban “cascabeles” colgados alrededor de la cabeza, como parte de su atuendo<sup>776</sup>. Es posible que el uso de caracolillos como adorno haya sido sustituido por los conos enrollados, traídos por los numerosos artesanos de origen Inca que venían con el conquistador desde el Perú para su servicio. En efecto, en Perú, este tipo de ornamento lo encontramos representado en varias culturas prehispánicas (principalmente *Chimú* y *Chanca*<sup>777</sup> asociado a literas, bordes de camisa, bastones de mando<sup>778</sup> y otros adornos, y se extendió al sur hasta San Pedro. En Tiwanaku los hay semejantes, pero confeccionado de una pieza por medio de fundición a la cera perdida, asociado a peinados, lo que llevó a Izikowitz a pensar que el tipo mapuche derivaba de allí<sup>779</sup>, sin embargo, el sistema de la cera perdida no fue utilizado en el área mapuche. Al sur de Tiwanaku, en ambas vertientes de la cordillera, encontramos una forma diferente de campanillas de metal, conocidas como “campanillas piramidales”, que alcanzan hasta Coquimbo<sup>780</sup>, pero no guardan relación formal con las que estamos tratando, y no se han hallado más al sur.

En todo caso, está claro que la platería mapuche que estamos discutiendo, sea cual

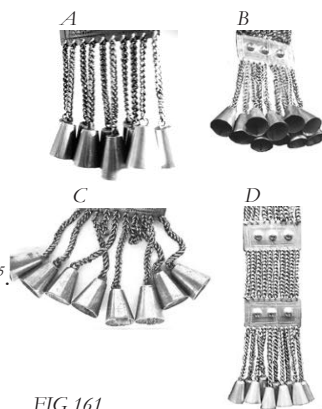


FIG 161  
 „yuulu“ en pectoral de cadena y placa  
 A) tralal tralal con punzon acucha  
 y 10 „yuulu“ (MCHLAP 1 643). Sin  
 datos. 530 alto total „Yuulu“ 22 x 15.  
 B) trapelakucha de cadenas con 10  
 „yuulu“ (MSCH: (H)  
 C) 8 „yuulu“ (MRA:19) diam. inf. 16.  
 Publicado en Pérez de Arce 1982  
 D) Sikil con 10 „yuulu“ (MLF G)

<sup>775</sup> Bacigalupo 1997: 33; Bacigalupo 2001:90.

<sup>776</sup> Molina 1795: 223. Madrid (1983: 35) hace una relación entre estos tocados y los utilizados por los chiquillanes en Chile central.

<sup>777</sup> En Perú tiene una enorme antigüedad: ver artículo de Bolaños (2000) referido a Vicús (300 aC. - 100 dC.).

<sup>778</sup> Pérez de Arce 2000.

<sup>779</sup> Izikowitz 1935: 68,69.

<sup>780</sup> Ver Berenguer/Dauelsberg 1989:157; Le Paige 1964:894; Latham 1938:353; Posnansky 1957:132, Schmidt 1929:391; Latham 1936:127; Mena 1974:72; Boman 1908:655.

sea su historia, es resultado de un desarrollo local. Su impulso esta íntimamente ligado al ingreso de monedas de plata durante los siglos de riqueza, especialmente en el siglo XIX. El “muden” enrollado puede haberse inventado independientemente o como consecuencia de influencias de Los Andes centrales luego de la conquista, como se señaló, y el “muden” soldado sería una elaboración del primero debido al desarrollo de la tecnología en el trabajo de la plata por parte de los mapuches. El “yuulu” es el más reciente, y lo encontramos adoptado también por los tehuelches.

#### C1-4) OTROS IDIOFONOS DE METAL

La campana europea aparece mencionada en contadas ocasiones, como un préstamo europeo con mínima influencia local. A finales del siglo XIX, en las correas de cuero con cascabeles que llevan los caballos durante el *abuñ* o ceremonia de entierro, en ocasiones se añadía una campana para aumentar el sonido<sup>781</sup>. También es asociada a los caballos el uso foráneo de la campana de la “madrina” (la potranca guía de la tropilla). En los largos viajes, a veces de varios meses, anunciaba su regreso a los lejos, anticipando las historias y los agasajos de los parientes<sup>782</sup>. Febrés<sup>783</sup> menciona las voces *thevn thinpin thaypin* o *gaypin* como “sonar campanas y cosas”. Durante todos los siglos de conquista y colonia la campana, como en toda América, fue uno de los símbolos más importantes de la colonización religiosa, pasando a formar parte del paisaje sonoro por medio de los diferentes anuncios del ritual católico. Las misiones la utilizaron de este modo, y tal vez eso influyó en el poco apego que los mapuches tuvieron por este instrumento.

#### C2) IDIOFONO VEGETAL

El uso de idiófonos de materiales vegetales está reducido a un instrumento, la *wada*. El resto (ramas, lanzas y palos de chueca) son de uso sonoro ocasional.

##### C2-1) WADA (MARAKA)

La “maraka”<sup>784</sup> es un vaso cerrado con elementos en su interior que suenan al agitarlo (SH 112.131.11). Fue conocida desde la antigüedad.

---

<sup>781</sup> Moesbach op. cit: 407, 408, escrito *awñ*; Augusta 1943: 236.

<sup>782</sup> Ancan 2002: 126, 139.

<sup>783</sup> Febres 1765/ 401.

<sup>784</sup> Nombre de origen guaraní (Lenz 1905 - 1910:480).

El término *wada*, sirve tanto para designar a la calabaza (*Cucurbita máxima*) como al instrumento musical construido a partir de ella. La encontramos a partir del siglo XVIII<sup>785</sup> y en los siglos siguientes, con pequeñas variantes en la escritura<sup>786</sup>: *buada*<sup>787</sup>, *guada*<sup>788</sup>, *wada*<sup>789</sup>, *waza*<sup>790</sup>, *watba*<sup>791</sup> y *huasa*<sup>792</sup>. Otros nombres poco frecuentes son: *madiguada*<sup>793</sup>, *guaripola*<sup>794</sup>, *cascabela*<sup>795</sup> y *kaskawilla*<sup>796</sup>. Valdivia no registra el término *buada* en su diccionario, haciendo en cambio alusión a otros nombres de calabazas: *pau* y *últa*. En cambio, menciona la palabra *huadm* que designa a la “zigarra”<sup>797</sup>. El término *madiguada* puede pertenecer a una forma del instrumento hecho con la *Madia chilensis*<sup>798</sup> especie de calabaza. Moeschbach registra este nombre para la amapola<sup>799</sup>. Los términos “guaripola” y “cascabel” son de origen hispánico.



FIG 162  
 “Wada” de calabaza, sin mango adosado,  
 con las propias semillas en su interior  
 A) de Isamitt 1938: 307.  
 B) (CAM I) Propiedad de Armando  
 Marileo, Cañete. 135 x 90

El interior de la calabaza puede contener las propias semillas<sup>800</sup> o bien piedrecillas, arvejas o semillas de *pau-paven*<sup>801</sup>. La mención más antigua a estos elementos corresponde a Pedro de Oña, en 1596, quien alude a piedrecillas “do tiene de sus guijas la ribera”<sup>802</sup>.

<sup>785</sup> Febrés 1764: 500, Havestadt1883: 236, Molina 1782: 133.

<sup>786</sup> Las variantes comprometen también a la especie vegetal.

<sup>787</sup> Guevara 1899a: 763, 1899b:502; Pereira 1911: 280; Dowling 1970: 8; Plath 1955: 107; Henríquez 1973: 81; Moeschbach 1976: 253; Molina 2006: 127.

<sup>788</sup> Grasserie 1898: 86; Guevara 1911: 114.

<sup>789</sup> Guevara 1899a: 763; Robles 1911: 562; Moeschbach 1930: 102, 259; Isamitt 1938: 305 a 307; Augusta 1966: 257; González 1982: 12.

<sup>790</sup> González G1982: 12..

<sup>791</sup> Vasiliadis et. al. 1975: 7.

<sup>792</sup> Joseph 1930a: 78.

<sup>793</sup> Registrado en el MDB. (inv 2 674, Trapico, N Imperial).

<sup>794</sup> González 1982: 12..

<sup>795</sup> Inv MDB:2 674 ya cit. Viggiano menciona la *guedá* o cascabel de calabaza y la *cascavilla*, así como una maraca de cuero de los “araucanos del norte de Chile” (se refiere a un instrumento chinchorro; 1948: 151, 154). Erice escribe *cachabulla* o *cachabulla* (1960: 61), pero no está claro si estos autores se refieren al instrumento que tratamos aquí o al cascabel (v.infra Cap. VII).

<sup>796</sup> En la zona de Pocuno. Armando Marileo al autor, 2007

<sup>797</sup> Se refiere al insecto, cuyo sonido puede asociarse al de la “maraka”. Valdivia [1581-1606] 1887: s/n. Llama la atención el parecido entre el término *ulta* con *úlcan*, *úln* y *ulvoe*: canción y cantor (Ibid.).

<sup>798</sup> de cuya semilla se hacía un “maravilloso aceite” (González de Nájera [1601-7] 1971: 25).

<sup>799</sup> Moeschbach 1930: 98.

<sup>800</sup> Guevara 899a: 763; Isamitt1938: 305 a 307; Moeschbach 1976: 253; Vasiliadis et al. 1975: 7.

<sup>801</sup> González 1982: 12..

<sup>802</sup> Cit. Por Medina 1882: 299; Hilgert 1957: 98; 1960: 10.



FIG 163

“Wada” de calabaza con mango adosado, forrado en lana roja, blanca y negra; (de Gonzales 1982)

Según el tipo de construcción del instrumento podemos distinguir la calabaza sin intervención de aquella en que se ha adosado un mango. En la primera, el mismo fruto de la calabaza permite asirla. Se escogen frutos con un extremo ahusado que sirva a este propósito. .

“Esta es la calabaza [...] era naturalmente también [...] por eso esto no tenía nada que comer, porque salían así naturalmente, no se sembraba [...] esta es la pura semilla de adentro [...] este también es finito el sonido”<sup>803</sup>. Al no mediar intervención

humana en su forma, nada diferencia el fruto natural del instrumento musical. Salvo casos en que existe ornamentación, puede pasar desapercibido si es que no hay una observación directa de su uso. He estudiado sólo un instrumento de este tipo; el que ilustra Isamitt<sup>804</sup> está grabado mediante incisiones. En el segundo caso, el extremo ahusado del fruto se perfora y por allí se introduce un palito que hace las veces de mango. La unión se asegura con amarras de lana. Algunos ejemplares son muy simples<sup>805</sup>. La mayoría de las “wada” que conozco están ornamentadas por medio de grabados incisivos o pirograbados. El mango, asimismo, está finamente trabajado, en forma anatómica, haciendo muy cómodo su uso (fig 164 B). En otros ejemplares el mango sobresale por el extremo opuesto del calabazo, donde se asegura con un pequeño pasador de madera o metal (fig 164 A, E) y otros tienen un reborde de metal en la parte inferior del calabazo, que evita su rotura, y que puede ser muy elaborado<sup>806</sup>.

En ocasiones el fruto se recubre con una tripa de animal para evitar que se rompa (fig 164 E).

Erize menciona un tipo especial de *cachabuilla* (o *cashcabuilla*) de *machi*, en que la calabaza va atada a la extremidad de un palo, como variante de los sonajeros propios de la región argentina de mas al norte<sup>807</sup>.

Las voces *wadatun* o *wadatulum* designan la acción de tocar la *wada*<sup>808</sup>. Es habitual que

<sup>803</sup> Armando Marileo al autor, 2007

<sup>804</sup> Ismitt 1938: 307.

<sup>805</sup> Fig 164 B fig 165 A

<sup>806</sup> Fig 164 D, fig 165 A.

<sup>807</sup> Erize 1960: 61.

<sup>808</sup> Moesbach 1976: 259; Augusta 1966: 257. Escrito *wadatun* y *wadatulum* respectivamente.

la *machi* lo toque junto con el *kultrun*, del mismo modo que lo hace con la *kaskawilla*. Con el tiempo este uso ha sido parcialmente reemplazado por la *kaskawilla*. En Lago Lanalhue la *machi* no toca la *kaskawilla*, sólo el *kultruín*. Normalmente la toca la ayudante de la *machi*, “pero pueden tocarla otras señoritas otras niñas, pero la ayudante de la *machi* tienen que andar con una”<sup>809</sup>.

La función de la “wada” ha ido cambiando con el tiempo. La mención más antigua de su uso proviene de Pedro de Oña, en el S. XVI, quien describe una danza en la cual varios individuos van sacudiendo cada uno su instrumento mientras bailan<sup>810</sup>. Esta costumbre se pierde en los siglos siguientes. Hilguer, hacia 1960, describe en una ceremonia de casamiento que los padres de ambos novios tocan una “wada” en la mano izquierda<sup>811</sup>. Su función más frecuente es acompañar el *kultrun*, ejecutado por la *machi* o por un ayudante transformándola así en un refuerzo y enriquecimiento de su sonido. El ruido de las semillas normalmente está presente ya en el *kultrun*, por lo cual se produce una potenciación tanto sonora como de sentido en esta duplicación. “La tocaba siempre la ayudante de la *machi*, pero para ayudar a entrar en trance a la *machi*, lo podía tomar el *nechalmachive* entonces ellos le ayudaban al lado de la *machi* cuando la *machi* “yeyeyeyeye”, entonces la *machi* tocaba el *kultrun* rápido, entonces ellos tocaban rapidito la calabaza”<sup>812</sup>.

Menos frecuente es su empleo solista por parte del *machi*, durante pausas en el empleo del *kultrun* o en ceremonias terapéuticas en donde no intervienen otros instrumentos.

La importancia de la “wada” está asociada a la magia medicinal que encontramos en toda América. Según Guevara, la “wada” “cumple una función de una celda donde la *machi* encierra los malos espíritus en algunas ceremonias del *machitun*”<sup>813</sup>. Latcham anota que “al único que temen las almas es el *paye (machi)* que con su calabaza puede espantarlos”<sup>814</sup>. Es símbolo de fertilidad: la “wada” es una calabaza con semillas que representa el vientre materno<sup>815</sup>. En los casos en que contiene piedrecillas, estas pueden también poseer connotaciones mágicas tal como ocurre con las piedrecillas encerradas en el *kultrun*<sup>816</sup>.

---

<sup>809</sup> Armando Marileo al autor, 2007

<sup>810</sup> Citado por Medina 2006.

<sup>811</sup> Hilguer 1960: 10.

<sup>812</sup> Armando Marileo al autor, 2007

<sup>813</sup> Guevara 899a: 763.

<sup>814</sup> Latcham 1915: 17.

<sup>815</sup> Bacigalupo 2002: 07.

<sup>816</sup> Guevara 1916, cf. Grebe 1974: 13.

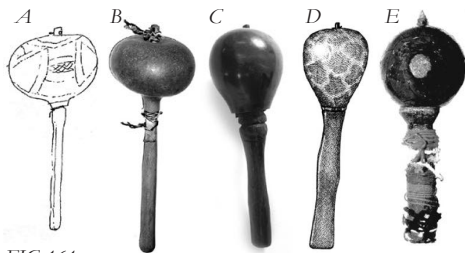


FIG 164

"Wada" de calabaza con mango atravesado:

A) calabaza grabada, rota debido al grabado y reparado con un trozo de madera. (MDB:2 674) Inv. "cascabela" o "madiguada", 1955, traído por Carmen Landerotra de su tía Carmela Cariqueo, machi, Trapico (N Imperial) 190 x 97.

B) MSCH: (A). Sin datos.

C) maraca pirograbada con la palabra "fermin" (MCHAP 1804). Muy bien confeccionada 232 x 77 x 79.

D) la calabaza en su extremo inferior tiene un reborde de 05.3 de bronce. En la parte superior del palo un pequeño alambre atravesado impide que la calabaza se deslice (MCHAP: 1 624) Lumaco. 280 x 75 x 70. Confección cuidadosa. Calabazo con manchas pirograbadas, dando la impresión de una piel de tigre.

E) a la calabaza se le eliminó el extremo delgado y se tapó con brea (¿). El mango tallado la atraviesa y posee un palito a modo de seguro en la parte superior. Restos de tripa de animal cubren la calabaza (MHLAUAV:(F). Reciente, Valdivia. 200 x 80 La calabaza esta grabada con motivos circulares y lenticulares.

Es muy posible que la simbología de la "wada" haya sido traspasada parcialmente a la "kaskawilla", que la reemplaza. "esta es la *kaskawilla* antigua del pueblo mapuche ... ahora se usa la *kaskawilla* de metal y no se usa esta ... esta es la antigua antes cuando no habia de metal ... ahora nadie usa esta tambien porque como suena bajito..."<sup>817</sup>.

De los tres tipos de sonajas de calabaza descritos más arriba el primero tipo es el menos frecuente en las descripciones en América, hecho que puede explicarse no por su escasez sino debido a su difícil identificación como instrumento musical. El tercer tipo muestra entre sus ejemplares más elaborados rasgos de una artesanía muy propiamente mapuche. Los instrumentos que conocemos son todos recientes,

y las descripciones más tempranas son del siglo XVI, pero podemos afirmar que este instrumento tiene un origen precolombino, debido a una abrumante evidencia paralela. La gran dispersión que exhibe la "maraka" en toda América habla a favor de su gran antigüedad. Este hecho, unido al que siempre se halle relacionado con la magia medicinal hace suponer a Izikowitz un origen en Centroamérica, desde donde se dispersaría por todo el continente junto con las prácticas de chamanismo y medicina<sup>818</sup>. Desde Norteamérica hasta Los Andes Sur la maraca acompaña el canto del chamán con un ritmo simple, repetido y monótono: su sonido, caracterizado por una gran cantidad de pequeñas percusiones simultáneas, al ser prolongado en el tiempo, lo hacen ideal para la obtención de otros estados de conciencia y provocar el vuelo chamánico<sup>819</sup>. Lo extraño es que, entre los mapuches, el *kultrun* es el instrumento chamánico por excelencia, siendo la maraca secundaria en este sentido.

<sup>817</sup> Armando Marileo al autor, 2007

<sup>818</sup> Izikowitz op. cit.: 122, 125.

<sup>819</sup> Izikowitz 1935 plantea que este instrumento tiene su origen en Centroamerica y se dispersó junto al chamanismo al resto del continente; su éxito es tal que lo encontramos en todas las latitudes con excepción del extremo sur de la región fuego - patagónica.

El uso esporádico durante rituales, incluso para entrar en trance, queda documentado por el relato ya mencionado de Molina durante el *guillatun* en Colihuinca, cuando el *machi* Manuel, de Imperial, para entrar a trance, expresamente deja su *kultrun* y coge una *wada*, que comienza a tocar cerca de su oído.

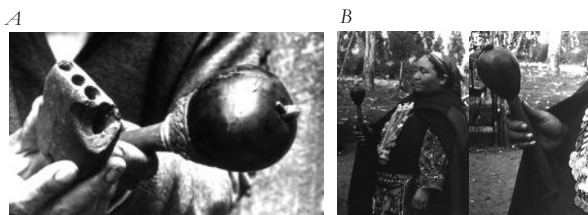


FIG 165  
 A) Rogelio Qeumpil, de Kachim, sostiene una “wada” de calabaza y mango de rauli, con un anillo de metal repujado (240 x, 20/30) junto a un “piloilo” de cerámica.  
 B) Machi Hilda Meliqueo, Collabue, con una “wada” de mango redondo.

Los pueblos vecinos utilizaron la *wada*; es uno de los pocos instrumentos que llegaron hasta el extremo sur del continente, donde fue descrito por Francis Drake en 1578 entre los tehuelches en Patagonia (ver cascabel). Don Antonio de Viedma, en 1780, menciona a “maestros brujos o maestras brujas” tehuelches acompañados de dos calabazas con piedrecitas, uso que ha desaparecido hacia 1900<sup>820</sup>. Hacia el norte encontramos ejemplares arqueológicos a partir de la región que permite su conservación (Atacama, noroeste de Argentina), frecuentemente asociado al ajuar chamánico. Su forma y detalles de ornamentación y construcción son muy semejantes a los descritos, lo cual no es de extrañar, debido a su funcionalidad y simpleza.

Esta situación histórico-geográfica permite postular que en una antigüedad remota la *wada* fue el instrumento chamánico por excelencia en araucanía, y luego, en algún momento, el *kultrun* se superpuso, desplazando a la “wada” a un rol secundario. Posteriormente, la utilización de la “wada” ha sido aún mas desplazada por el uso de la “kaskawilla”.

Izikowitz menciona una maraca mapuche confeccionada en cestería que se conserva en el Museo Linden, de Stuttgart<sup>821</sup>. Es el único registro de este tipo, suponiendo que sea correcta la adjudicación cultural.

<sup>820</sup> Lehmann Nitsche 1908: 919, 927.

<sup>821</sup> Izikowitz 1935: 120, 121. Otros autores citan, al parecer basándose en este dato: Cooper 1946: 738; Hilguer 1957: 100; The Diagram Group 1976: 1976: 96.



## C2-2) IAF IAF (RAMAS)

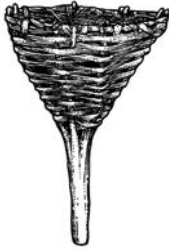


FIG 166  
"Wada" de cestería (de  
Izikonitz 1935:fig 54)

*Iaf-iaf* son ramas de *foye* o *trive* sacudidas rítmicamente durante ciertos contextos rituales colectivos. Producen un sonido suave, rítmico, confuso, muy débil. Encontramos diferencias de significado según se usen ramas de *foye* o *trive*. *Machi* Francisca ve el *foye* (canelo) como exorzisante, masculino, y su sonido es rojo, caliente, amargo y vertical, mientras que el *trive* (laurel) es integrador, femenino, y su sonido es frío, azul, fresco y redondo<sup>822</sup>.

*Foye iaf-iaf* lo usa la *machi* para darse fuerza y concentración en los rezos individuales que hace frente a su *rene*. La *llefu* (ayudante de *machi*) y otros participantes sacuden *foye-iaf* sobre la cabeza de la *machi* para ayudarla a concentrarse y a exorcizar. Parte del ritual de exorcismo es el "baile de *foye iaf-iaf*" al ritmo agresivo del *kultrun* sobre la cabeza de la *machi*. Su función es semejante a la del *waiki* y el *palin*. Este sonido es acompañado de gritos de guerra y golpes de palos de *palin*. También se usa *foye iaf-iaf* para golpear las paredes de la casa durante un exorcismo. *Machi* Francisca describe esto como *malon* o *contra*. A los participantes se les pide que pongan ramas de *foye* en sus cabezas como "armas"<sup>823</sup>.

Las *trive iaf-iaf* son usadas para calmar a la *machi* y hacerla volver a un estado normal de conciencia. La *machi* frota su cara y da golpes en su cabeza con *trive-iaf-iaf*. La *llefu* y los participantes agitan *trive iaf-iaf* después del momento culminante de la ceremonia con el propósito de calmar a la *machi* y a los participantes. También son usados para sanación: los ayudantes "bailan" (*purruntun*) ramas de *trive iaf-iaf* al suave sonido del *kultrun*, la *wada* o la *kaskawilla* tirando viento, energía y música sobre el enfermo, que se encuentra al centro<sup>824</sup>.

Es interesante destacar que las *iaf iaf* son los únicos instrumentos musicales mapuches que "bailan", a pesar de que prácticamente todos participan en el baile ritual.

## C2-3) WAIKI (LANZA), PALITUWE (PALO DE "CHUECA")

Las lanzas utilizadas para la guerra, llamadas *waiki*, consistían en largos *koliu* con la punta endurecida al fuego. Havestadt, en su diccionario, consigna el término "*huaiquitún* = *lancea percutere, confondere*"<sup>825</sup>. En ciertas ocasiones asociadas a la guerra, como era la preparación para una batalla o la celebración de una victoria, se juntaban grupos

<sup>822</sup> Bacigalupo 2001: Nota 20; Bacigalupo 1997: 33.

<sup>823</sup> Bacigalupo 1997: 31.

<sup>824</sup> Bacigalupo 1997: 34.

<sup>825</sup> Havestadt (1883:669) "percutir las lanzas, confundir" (trad. mía).

muy numerosos que golpeaban *waiki* unas contra otras, entrechocándolas, para producir ruido al tiempo que pegaban al unísono el suelo con los pies y producían un fuerte *chivateo*<sup>826</sup>. El estruendo producido impresionó a los españoles en los primeros siglos de la conquista. El sonido resultante es fuerte, seco, un estrépito que puede mantenerse como un tumulto de ruidos entrecortados.

La función de este ruido está asociada a la algarabía provocada por los mapuches durante los ataques, mediante *chivateo* y gritería, aumentado con instrumentos de viento. Según un mapuche del siglo XIX, esto servía para “asustar al enemigo y echar el miedo afuera”<sup>827</sup>.



FIG 167  
Machitun de un niño. La machi está arrodillada sosteniendo el kultrun mientras cuatro ayudantes golpean waiki para abuyentar los malos espíritus (Augusta, 1934: lam s/n, publicada también por Titiev, 1969: lam XL, fig 6).

En los siglos siguientes, esta costumbre guerrera desapareció, pero persiste en algunos ritos. Cuatro ayudantes de la machi llamados *afafanfe* o *kond*<sup>828</sup>, ayudantes masculinos o jóvenes guerreros que personifican *Weche Wentru* (joven hombre en *Ngünechen*), golpean *koliu*. Este sonido cumple una función similar al *afafan*, para animar y entusiasmar al espíritu, pero también para espantar a los *wekufe* y se vayan lejos del lugar de la ceremonia. Para limpiar un lugar, siguen a la *machi* alrededor de la casa por dentro y por fuera respondiendo a sus gritos con “*ya, ya, ya, ya*” y golpeando las paredes, el techo y el piso. A veces la *machi* golpea el *kultrun* en forma vertical sobre su cabeza<sup>829</sup>. Este caso es señal de que se requiere un ambiente más fuerte; se añaden palos de chueca y todo tipo de armas: cuchillos, hachas, guadañas y látigos, disparos de escopeta o de revólver. Una situación semejante se puede producir también durante la consagración de la *machi*<sup>830</sup>. Mientras ocurre la curación, se golpea *koliu* sobre el cuerpo del enfermo<sup>831</sup>. Cuando los ayudantes golpean *koliu* durante el ritual sobre la cabeza de la *machi* su sonido ayuda para que entre en trance.

<sup>826</sup> Ver Medina, 1182:146 Y Oyarzún 1917:71, ver citas suelo pateado. El *chivateo*, conocido también como *avaran* (Guevara 1927:135), *quevaran* (Ericé 1960:58) o *ketafani* (Moesbach 1976:221) consiste en gritar mientras la mano golpea rítmicamente la boca.

<sup>827</sup> Cit. por Guevara 1913: 78, ver también Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971:99.

<sup>828</sup> Bacigalupo 1994a: 3; Bacigalupo 1997: 30

<sup>829</sup> Bacigalupo 1997: 30.

<sup>830</sup> Titiev 1951: 301.

<sup>831</sup> Augusta 1934. La misma foto aparece en Titiev 1968-1969 Lam. XL. Ver también Guevara 1927:135, 136; Moeschbach 1930: 360, 366 y Coluccio 1950:248.



FIG 168  
Palitume y pelotas. Museo de Río Bueno

La misma función puede ser reemplazada por los *palitume* (palos del juego de *palin*, juego tradicional parecido al *hockey* inglés), juego masculino, semánticamente equivalente a guerra. Se golpean antes del juego<sup>832</sup>. En el pasado se jugaba antes de la batalla para fortalecer al guerrero. La *machi* canta “*ven, ven, se mi lengua, ven a mi cabeza. Ven y vive en mi corazón [...] llévame tus doce palos de chueca de guerra. Mis doce flechas de guerra. Mis doce cuchillos de guerra que van a ayudarme a atravesar el universo y darme conocimiento. Mis doce alientos de caballo. Mis doce caballos caminantes. Mis doce caballos espíritus*”<sup>833</sup>. El juego, como toda actividad social, da pie para una intensa vida social y de fiestas: “yo salí varias veces a jugar a la chueca. En mi reducción yo era muy bueno, porque era jovencito en ese tiempo, tenía como dieciocho a veinte años nada más. Así que donde había juego íbamos. Y tenía mi *koncho* (pareja de juego) también. Y mi mamá, como no tenía su esposo, entonces yo era el dueño de casa. Yo soy el mayor. Entonces a mi mamá primeramente la buscaban y ella me convencía a mí y yo le decía que estaba bien, así que ella ligerito la invitaban a la ramada donde iba a ser atendida y de ahí no se movía más ella y uno también tenía que estar por ahí, pero ligerito salíamos, por ejemplo si había juego de chueca, salíamos al *palin* con el *koncho*”<sup>834</sup>.

En la región de Villarrica se reemplaza el *waiki* con un improvisado instrumento, constituido por dos trozos de *koliu* de unos 30 cm. de largo los que son percutidos entre sí acompañando el ritmo del kultrun<sup>835</sup>.

## DISCUSION

Es perfectamente posible que los usos y funciones de los *koliu* y *palitume* existieran en épocas precolombinas, pero no hay manera de comprobarlo. La comparación etnográfica con otras regiones no da mucho resultado: el recurso de un estruendo sostenido durante un rito de curación tehuelche<sup>836</sup>, algo similar en el noroeste

<sup>832</sup> González 1982; grabación complementaria, cassette #2, A 5; Guevara 1927: 135, 136.

<sup>833</sup> Bacigalupo 2004a: 07.

<sup>834</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>835</sup> Datos proporcionados por el Sr. Ruperto Vargas al autor.

<sup>836</sup> Don Antonio de Viedma, en 1780, observó entre los patagones del Río Deseado un rito de curación que congrega alrededor del chamán: “todas las mujeres que existen, acuden a cantar. Una de ellas, que ha colocado en un palo todos los cascabeles que pudo conseguir, produce con ellos el máximo ruido y de tiempo en tiempo ronda el toldo, mientras que las mujeres que se encuentran dentro del toldo, aumentan su griterío”. (Cit. Lehmann Nitsche 1908: 919).

Argentino<sup>837</sup> y una danza acompañada con el sonido de lanzas en Bolivia<sup>838</sup> es lo más próximo que he encontrado.

Pero si nos alejamos para mirar la gran tradición surandina de búsqueda de masas sonoras de gran espectro, muy complejas, que posibilitan el trance, encontramos que estos ejemplos llenan esas características. Estas masas de sonido están conformadas por múltiples capas sonoras superpuestas, generando una estructura que ofrece muchas lecturas posibles simultáneas, óptima para producir el estado de trance<sup>839</sup>.

## C2-4) OTROS IDIOFONOS VEGETALES

Hay dos idiófonos de material vegetal mencionados solo una vez cada uno.

El primero es el *wampo*, una canoa realizada con un tronco de árbol excavado. En ocasiones era utilizada para la molienda de manzanas destinada a producir chicha. Para este efecto, se machacaban las manzanas en su interior mediante cuatro gruesos garrotes sostenidos por cuatro personas. La faena de molienda se realizaba en una especie de juego en el que se creaba un ritmo en el golpeteo sucesivo de los garrotes. El único autor que menciona este uso es Moesbach<sup>840</sup>. No sabemos cuando comenzaron los mapuches a emplear la manzana introducida de Europa para producir chicha. El método habitual era poner las manzanas sobre un paño y golpearlas con varillas de *kolin*. No hay registro de una acción sonora asociada a esta labor.

El otro instrumento es el *kuivitun*. Gonzales<sup>841</sup> nos cuenta que este objeto consiste en una batea con agua en la cual flota, boca abajo, una fuente de madera. Al percutir la fuente con un palito se produce un sonido sordo, semejante al de un tambor. Antiguamente servía para ocasiones festivas en las cuales estaba vedado el uso del tambor sagrado, *kuiltrun*. Es un instrumento que se puede armar espontáneamente, con dos recipientes y un poco de agua. Es originario de África Central, donde es usado solo por mujeres<sup>842</sup>. Los afroamericanos lo improvisaron para los cultos de posesión<sup>843</sup>.

---

<sup>837</sup> Aretz (1946: 46) menciona la “vocinglería de los *pinullus*” que usan junto con “tarros de lata para meter ruido en las fiestas del Chique” en el noroeste de Argentina, a principios del siglo XX.

<sup>838</sup> Díaz Gainza (1977:151).

<sup>839</sup> Dobkin/Katz (1975). Esta tradición se muestra en las orquestas de “pifilcas” de los bailes chinos en Chile central, en las fiestas con bandas de “siku” del altiplano, y también en la búsqueda del trance a través del ruido de caídas de agua asociado al concepto del “sereno”, especie de personaje tutelar de la música andina (Mercado 1992).

<sup>840</sup> Moesbach 1930:152 a 154.

<sup>841</sup> Gonzales 1982:22.

<sup>842</sup> The Diagram Group 1976:113; Dournon 1981:69.

<sup>843</sup> se llama así a los rituales en que el sujeto es poseído por un espíritu y cae en un trance del cual luego no tiene recuerdos.

Tiene una amplia distribución en zonas de afluencia de esclavos africanos en América: el Caribe, Mesoamérica y ciertas zonas de Brasil y Perú y ha sido adoptado por algunos grupos indígenas, además de los mapuches<sup>844</sup>. El nombre recuerda al *cuvituve*, o cronista, para hacer sus relatos a la comunidad, Erice traduce *cuvitún* como relator de hechos antiguos<sup>845</sup>. No hay otros autores que mencionen su uso entre los mapuches.

### C3) IDIOFONO MINERAL

La creación de esta extraña sección se debe a dos materiales difíciles de definir: uno es el suelo de tierra, el otro son las piedras naturales, sin trabajar.

#### C3-1) YAPEN (SUELO PATEADO)

El ruido de los pies sobre el suelo que emitían cientos de Mapuches en son de guerra, al pisar al unísono el terreno, producían un retumbar sordo y profundo semejante al terremoto, causando gran espanto en las filas enemigas<sup>846</sup>. La ceremonia es descrita por varios cronistas. Nuñez de Pineda ([1673] 1873: 43) relata un sacrificio de un cautivo español en una ceremonia: “entretanto andaban cuatro o seis de ellos dando gritos y voces a su usanza, y haciendo con los pies los demás temblar la tierra”. Rosales: “Y en llegando al medio se ponen todos en rueda y hazen temblar la tierra dando muchas voces y diciendo: muera, muera... y sacudiendo con los pies la tierra la hazen temblar, blandiendo juntamente las lanzas y entretejiéndolas unas con otras, causando pabor con el ruido y la vocería... Mientras están cantando andan al rededor de la rueda de la gente algunos indios desnudos hasta la cintura, con las lanzas arrastrando, dando carreras con grande furia, diciendo a voces y con grande arrogancia: ‘*Ya pe pullimen, hazed temblar la tierra, valerosos soldados; tiemble el mundo de vosotros, paxaros cazadores, leones valientes rayos espantosos*’<sup>847</sup>. “Andaban alrededor de la rueda desnudos hasta la cintura, otros con sus lanzas dando vueltas muy curiosas y echando retos a los enemigos. Y de cuando en cuando todos los de la rueda a una daban una voz, vibraban las lanzas, topando las unas con las otras, y con los pies daban a una gentiles golpes en la tierra que la hacían temblar (y esto hacen siempre cuando quieren pelear para despedir el

---

<sup>844</sup> Yaquis y mayos en México (“jicara de agua” o *bakubaji*, Martí 1955:23; 195, Wilder 1963:167) y en Ayacucho, Perú (“*tinya acuatica*” Roel P 1978:39).

<sup>845</sup> Erice 1960:85.

<sup>846</sup> [www.museomapuche.cl](http://www.museomapuche.cl)

<sup>847</sup> Rosales cit Oyarzun 1917: 70- 72, 56.

miedo de sus ánimos) [...] dejando abierta una calle, por donde van y vienen los indios armados, jugando las lanzas, haciendo como que acometen el enemigo, y echando los de más el miedo fuera, como que quieren acometer, hacen estremecer la tierra”<sup>848</sup>. Nájera describe “al cual rumor que he dicho hacen con la boca y los talones es ordinario el decir nuestros españoles “ya hechan fuera el miedo los amigos”<sup>849</sup>.

Febres<sup>850</sup> describe la voz *yapepuullin* como “zapatear por la pelea, o por la victoria, ó en el juego de la chueca” y *yapen* como “zapatear o bailar pisando el suelo con ruido”. Havestadt describe *cmúluún* como “terra resonare, reboare, remugire”<sup>851</sup>. Erice (1960: 92, 100, 117) menciona las voces *cucuvun* como “sonar los pasos”, *cümchrüün* “hacer ruido, retumbar al pisar la tierra o al correr” y *chivaun* “retumbar, producir eco”.

En muchos lugares del sur me ha llamado la atención la característica sonora del suelo; en ciertos lugares se da una especial combinación de la cubierta vegetal y el suelo volcánico que amplifica y reparte la vibración de las pisadas, produciendo un sonido sordo, potente como tambor. Ese efecto lo he notado yo solo, al pisar con zapato. Multiplicado por muchos pies desnudos al unísono, el efecto sonoro debe ser muy potente y audible a gran distancia.

No conozco ejemplos similares en otros lugares, y por lo demás, la composición sonora del suelo es muy propia de las zonas boscosas de la araucanía, e ignoro si se da en otras partes.

### C3-2) PIEDRAS

Las menciones al uso de piedras sonoras son escasas: Febres (1765: 538) menciona la voz *llamecan* que traduce como “cantar cuando muelen maíz al son de la piedra, como lo usan en Voroe”. Se refiere al ritmo de la piedra de moler, el cual puede ser sonoro o no, según como se use. Moesbasch menciona el *keutral-kura*, una especie de pedernal conocido por sus propiedades sonoras<sup>852</sup>. Lenz hace alusión muy pasajera a un juego de niños durante el cual se golpea un par de piedras<sup>853</sup>. La *Machi* Quinturrai recuerda el relato, conservado en la familia de su bisabuela, quien fuera testigo presencial de la toma de La Imperial por los mapuches<sup>854</sup>. Luego de ocurrida la toma, los mapuches

---

<sup>848</sup> Diego de Rosales, cit. Acevedo 1989: 35, 34.

<sup>849</sup> Nájera [1601-1607] 1889: 99.

<sup>850</sup> Febres 1765: 524.

<sup>851</sup> Havestadt [1777] 1883: 630.

<sup>852</sup> Moesbach 1930: 84.

<sup>853</sup> Juego del “maitén” (Lenz 1905-1910:881).

<sup>854</sup> El 7 de noviembre de 1881 Imperial fue prácticamente destruida (Bengoa 1998: 306).

realizaron una danza de la guerra haciendo sonar piedras que entrechocaban con ambas manos, al tiempo que hacían temblar el suelo con los pies. Estas piedras eran especialmente buscadas por su sonido: unas provenían del río, otras del mar, otras de vertientes, otras de tierra<sup>855</sup>.

A pesar de la gran importancia que tienen para el mapuche las piedras de diferentes colores y de diferente poder, no parece haber una relación consistente con sus propiedades sonoras intrínsecas. Las piedras que hacen sonar en el interior del *kultrun* no son mencionadas por su sonido, y en las flautas el sonido de la piedra casi no incide. Los testimonios son insuficientes para configurar un panorama acerca del uso sonoro de la piedra. Tampoco hallamos datos sobre el uso musical de las piedras naturales en otras regiones aledañas y el uso de piedras sonoras trabajadas se encuentra muy lejos, en Ecuador; si bien se semejan mucho a los *hachatoki* usados por los mapuches prehispánicos, estos últimos no poseen ninguna propiedad sonora buscada culturalmente<sup>856</sup>. Falta documentar el uso cultural de rocas naturalmente sonoras, las llamadas “piedras campana” que existen en otros lugares de Los Andes<sup>857</sup>.

#### C4) IDIOFONO DE MATERIA ANIMAL

Los pocos idiófonos de origen animal que conocemos para el área araucana son discutibles y muy poco importantes. Dos de origen marino (conchas de moluscos), por lo tanto lafkenches, parecen más probables.

##### C4-1) CHUNAN (COLLAR DE CARACOLES)

La única alusión a una sonaja de sogá (SH 112.111) aparece en el diccionario de Valdivia, del s. XVII, en el cual describe la voz *chunan* como “cascabeles de caracoles”. También aparece *chomllco*, “caracolillo de la mar”, el cual puede

---

<sup>855</sup> Quinturraí al autor.

<sup>856</sup> El examen de decenas de pendientes de piedra *hachatoki*, cuya forma y dimensión sugieren a simple vista un uso musical semejante al de las “hachas sonoras” de la cultura Bahía y La Tolita, (c. 500dc. en Ecuador), ha dado en todos los casos un resultado negativo.

<sup>857</sup> Datos dispersos de uso de este tipo de piedras se encuentran en muchos escritos, que sería largo enumerar, así como en comunicaciones verbales, desde Illapel, en el Norte Chico de Chile, Cajamarca, hacia el norte de Los Andes y Amazonía. Ninguno de ellos, sin embargo, confirma su importancia para la cultura tradicional local. Este problema de identificación es, por lo demás, universal. Hay una discusión acerca de este tema en el Congreso del International Study Group of Music Archeology, Berlín, 2006, aún no publicado.

haber servido para su confección<sup>858</sup>. Varios autores tempranos mencionan el uso de pequeños caracoles marinos que adornaban los peinados de los mapuches, así como su utilización en collares<sup>859</sup>. El único collar de caracoles mapuche que conozco<sup>860</sup>, encontrado en Cerro Ñielol de Temuco, es en todo igual a los usados por pueblos fuego-patagónicos, (como los que se conservan en el Museo Salesianos de Punta Arenas). No está hecho para sonar: los caracolitos son muy chicos, unidos apretadamente.

Es posible que en el pasado haya habido un tipo de collar de caracoles que sonaran, tal como los sonajeros de caracoles de Inca Cueva (noroeste Argentino), c 13.000 a.C. utilizados como tocados en el cabello o collares<sup>861</sup>; más tarde en, el Laucho y San Pedro, utilizados como brazaletes de pie y manos; y tardíamente entre los Inca, como los *Churu*, los brazaletes más comunes<sup>862</sup>.

#### C4-2) CADA CADA

La *cada-cada*<sup>863</sup> o *cas-cas*<sup>864</sup> consiste en un par de valvas de molusco cuya superficie externa está provista de estrías<sup>865</sup>. El nombre del instrumento alude al molusco llamado *cada*<sup>866</sup>. La repetición indica multitud, calidad o intensidad de su significado<sup>867</sup>. Es un instrumento lafkenche, se conoce solo en la costa<sup>868</sup>.

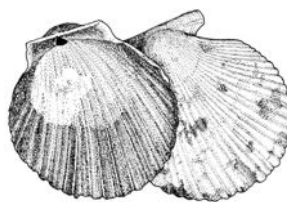


FIG 169  
*Cada cada.*

Para tocarlo se coloca sobre la mano derecha una de las valvas con la superficie externa hacia arriba, de tal modo que se forme una concavidad entre dicha valva y la palma de la mano. La charnela (el extremo en que se unen ambas valvas en el molusco) se ubica hacia la muñeca.

<sup>858</sup> Valdivia [1581-1606] 1887:s/n. Erice lo menciona también, al parecer basándose en este autor (1960: 123, 144). Moeschbach menciona varios nombres semejantes de caracoles: *cholmuyao*, *chumiulco*, *chumelleo*, *cholmulco* (1930: 120; 1976:48, 81).

<sup>859</sup> Ver González de Nájera [1601-7] 1971: 47, 71.

<sup>860</sup> MHAUAV:(D).

<sup>861</sup> Fernández D. 1983.

<sup>862</sup> D Harcourt 1925: 8.

<sup>863</sup> Pérez Bugallo/ Ruiz 1980:20.

<sup>864</sup> Dato proporcionado por la Sra. Quinturra al autor.

<sup>865</sup> Vaso con la superficie surcada que es raspado (SH 112.23).

<sup>866</sup> Conocido más al norte como ostión. Moeschbach dice que pertenece al género *venus*, es de tamaño grande y la concha es de color teja por fuera (1976: 33, 120, 253; Augusta 1966: 77).

<sup>867</sup> Moeschbach 1976: 33.

<sup>868</sup> Guevara 1927: 136. Los otros autores que mencionan este instrumento (Pereira 1911: 286; Plath 1955: 107; Erice 1960: 63) parecen basarse en el testimonio primero.



La otra valva se toma de modo semejante con la mano izquierda y luego se frotran las estrías de una contra las de la otra. Es posible variar el sonido de acuerdo con la parte de la valva que se utiliza para frotar, ya que las estrías son divergentes desde la base hacia el borde de la concha. También se puede alterar el sonido variando el volumen o la abertura de la cavidad de la mano derecha, que hace las veces de caja de resonancia<sup>869</sup>. Guevara compara acertadamente este sonido con el de las castañuelas<sup>870</sup>, aún cuando las posibilidades tímbricas son mayores en la *cada-cada*. El sonido se utiliza para representar el canto de las ranas y sus variaciones responden a las distintas edades de este animal<sup>871</sup>.

Su origen es aparentemente local. Desconozco antecedentes de instrumentos similares usados en otros lugares.

#### C4-3) TRANA TRANA

Iribarren, sobre la base de una información verbal, menciona una quijada de burro o caballo que se hace sonar raspando los dientes con un palito o percutiéndola con la mano<sup>872</sup>. El nombre alude al verbo *trana*, golpear, machacar<sup>873</sup>. Es un instrumento introducido por los esclavos negros a lo largo de Andinoamérica<sup>874</sup> y su adopción por parte de los mapuches debe haber sido muy efímera, a juzgar por la única fuente que lo cita. Actualmente el nombre *tranatrana* significa quijada<sup>875</sup>.

#### C4-4) MARAKA DE CUERO

Encontramos dos menciones a maracas de cuero mapuches: González de Nájera describe en el siglo XVIII un curioso instrumento: “Traen algunos hecho guante de la piel seca y dura de mano de español, atada por la muñeca a un palo, sonando dentro de lo hueco algunas piedrezuelas con que van haciendo son conforme de su baile, como pandereta de niño”<sup>876</sup>. La segunda mención es de Poeppig, a principios del siglo XIX quien menciona una sonaja hecha con una “vejiga llena de arvejas”<sup>877</sup>.

---

<sup>869</sup> Quinturrai al autor.

<sup>870</sup> Guevara 1927: 136.

<sup>871</sup> Quinturrai al autor.

<sup>872</sup> Iribarren (1969: 93, 94) cita una cuerda “que da la resonancia”, tratándose probablemente de una cuerda de suspensión. El instrumento es una sonaja de marco (SH 112.12) en que cuerpos sonoros fijos a un marco lo golpean.

<sup>873</sup> Moesbach 1976: 246. Erice escribe *chranqa* – *chranqa*: mandíbula, carretilla, quijada (anatomía) (1960:127).

<sup>874</sup> J. Borja 1951: 17; Claro 1979: 50; Densmore 1927: 14.

<sup>875</sup> Todobariloche.com

<sup>876</sup> Gonzáles de Nájera [1601-7] 1971: 56.

<sup>877</sup> Poeppig 1960: 406.

El ejemplar descrito por Nájera, que no aparece en ningún relato de otros cronistas, está asociado a máscaras “hechas de piel seca y amoldada de rostros de españoles” y “vasos para beber” hechos con calaveras, los que eran usados en “solemnes fiestas de sus borracheras, cada uno se jacta y hace alarde y muestra de las presas que tiene de españoles, mostrando en ello una gran jactancia de su valor, para que los demás indios lo respeten por valiente y esforzado”<sup>878</sup>. Si su uso hubiese sido más frecuente, sin duda habría despertado la misma curiosidad que despertaron otros despojos fúnebres como las flautas de hueso<sup>879</sup>. Cronau, en el s. XIX, menciona la piel de rostro, una mano o al menos una tira de cuero de español para amarrarse el cabello como prendas muy estimadas entre los mapuches<sup>880</sup>. Esta era una conocida práctica en el Imperio Inca, que incluía tambores de piel humana, collares de dientes, vasos de calaveras, pero no hay antecedentes de sonajeros hechos con manos<sup>881</sup>.

La sonaja fabricada con una vejiga, mencionada por Poeppig tiene antecedentes en Arica<sup>882</sup> y en Patagonia, pero puede explicarse como un recurso originado ante la falta momentánea de calabazas adecuadas.

## C5) IDIOFONO DE CERAMICA

Los idiófonos de cerámica están representados con un solo tipo de vaso sonaja<sup>883</sup>. El vaso sonaja (SH 112.132) consiste en una sonaja adosada a un objeto utilitario (recipiente u otro) que actúa como resonador. El contenido del recipiente influye en el sonido. Conozco solamente dos ejemplares de vaso sonaja mapuche que me mostro Ruperto Vargas (fig 170). En ambos casos se trata de un jarro con asa, en el fondo del cual hay una pequeña esfera hueca que contiene una piedrecita. Es probable que suene al hervir agua u otro líquido. El estilo de ambos jarros es muy diferente, lo cual supone que no son copia uno del otro en su aspecto formal exterior, pero si son copia del mismo tipo organológico.

Este tipo organológico parece ser fruto de una invención independiente. Si bien el vaso sonaja fue ampliamente usado en tiempos prehispánicos en Los Andes norte y en Mesoamérica, se da con menos frecuencia hacia el sur, llegando ocasionalmente

---

<sup>878</sup> Gonzáles de Nájera [1601-6] 1889: 56.

<sup>879</sup> La utilización ritual de restos humanos está profusamente documentada, ver “tutuca”.

<sup>880</sup> Cit. Por Latcham (1915: 136).

<sup>881</sup> Tan solo conozco de una sonaja de madera imitando la forma de una mano humana hallada en Perú y otras semejantes utilizadas por los iroqueses en Norteamérica, Cf. The Diagram Group 1976: 95; Walter Art 1972: f. 719.

<sup>882</sup> Es probable que corresponda a la cultura chinchorro, del Norte de Chile hace 9000 años. Cf. Pérez de Arce 1982 N°19.

<sup>883</sup> Una col. particular tiene una “maraca” de cerámica supuestamente mapuche; lo inusual de la forma, del tamaño, del material y del sonido hace poco probable esta adscripción.



FIG 170

*"Vaso sonaja" de cerámica; se trata de un jarro, en el fondo del cual hay una pequeña esfera hueca, dentro de la cual hay una piedra. Al moverlo suena débilmente.*

*A) jarro con engobe rojo pulido, de estilo tardío, probablemente siglo XX. (MA K). La esfera está raspada, recientemente.*

*B) Jarro con engobe crema y pintura café rojiza de estilo valdivia (CP D). La esfera interior está recientemente rota de forma intencional, se puede ver la piedra en el interior. El sonido es muy débil al agitar el jarro.*

hasta Tiwanaku. Al sur de este límite conozco solamente tres: un ceramio diaguíta, con sonajero en una cabeza de pato<sup>884</sup>, y los que comento. Los ejemplares mapuches no guardan ninguna similitud formal con los anteriores ni con los del más al norte, separándose totalmente de las múltiples tipologías que encontramos en Los Andes. No conozco otros ejemplos en araucanía. La rareza de este tipo organológico es mayor aún si consideramos que es el único idiófono de cerámica y uno de los poquísimos instrumentos musicales de ese material conocido en el área araucana. Al parecer se trataría de una invención de muy poca raigambre que ocurre independientemente en el área araucana, a pesar de que se dio con frecuencia en Los Andes Centrales en tiempos prehispánicos. Esto muy interesante, porque plantea la cercanía con los ejemplos andinos en términos del uso de la cerámica para esta tipología organológica, la cual está al servicio de una búsqueda y una sensibilidad común, no obstante el resultado formal del objeto que porta el instrumento sea totalmente diferente, de acuerdo a la particularidad cultural de la región.

## D) CORDOFONO

Los cordófonos son instrumentos que suenan gracias a la vibración de una cuerda, que puede ser amplificadas por una caja de resonancia o no. Entre los mapuches solamente encontramos la segunda variedad, representada por el arco musical con una variedad de materiales que definen tipologías distintas. Además hay otros cordófonos poco representados y de escasa importancia, que relego al capítulo "otros".

### D1) ARCO MUSICAL

Este instrumento consiste en un arco de madera con una cuerda, la que es puesta en vibración. El arco musical que estudiamos es monoheterocorde, es decir de una cuerda hecha con un material distinto al arco (SH 311.121.11) y existen algunas variedades. La división que presento está basada en el material, que parece ordenar las tipologías.

<sup>884</sup> Pérez de Arce 1995. Velo 1992 menciona varios ejemplos para el Noroeste Argentino, algunos discutibles; la realización de piezas cerámicas implica dejar zonas huecas en que fácilmente pueden quedar restos de materia suelta.

Pero, a pesar de que el material define tipologías organológicas precisas, existe paralelamente una tendencia a reemplazar indistintamente el hueso (costillas de animal) por colihue, cardón, mimbre o madera y (en los casos de arcos dobles) a combinar dos materiales, que hace un poco borrosa esta división.

#### D1-1) KINKELKAWE (ARCO MUSICAL DE HUESO)

Fué el tipo más habitual en el mundo mapuche. Su nombre habitual parece estar compartido también con las otras variedades.

El nombre *kinkelkawe*<sup>885</sup> varía según los autores: *quinelcabue*<sup>886</sup>, *quincercabue*<sup>887</sup>, *quincocabue*<sup>888</sup>, *quincecabue*<sup>889</sup>, *kinkecabue*<sup>890</sup>, *quincercabue*<sup>891</sup>, *kinkekkawe*<sup>892</sup>, *quincabue*<sup>893</sup>, *quincullcabue*, *quinculcabue*<sup>894</sup>, *kangkircawe*<sup>895</sup>, *kangküirkawe*<sup>896</sup>, *kangküirwe*<sup>897</sup>, *cunculcabue*<sup>898</sup>, *kunkulkawe*<sup>899</sup>, *künküilkawe*<sup>900</sup>, *kunküirkawe*<sup>901</sup>, *künkünwe*<sup>902</sup>, *cunculrecabue*<sup>903</sup> y en Neuquén *quinquirricabue*<sup>904</sup>, *quincercbe*<sup>905</sup>, *quinquirricabue*<sup>906</sup> o *kirs-kire cabue*<sup>907</sup>.



FIG 171  
mapuche tocando “kinkelkawe”

El *kinkelkawe* consiste en un par de costillas provistas de una cuerda de crin de caballo (En Argentina se utiliza ocasionalmente

<sup>885</sup> González 1982: 12..

<sup>886</sup> Lenz 1905–10: 832.

<sup>887</sup> Plath 1955: 10; Erice 1960: 144; Moeschbach 1976: 253; Currihuinca 1980: 298.

<sup>888</sup> Lavín 1955: 11; Guevara 1927: 34

<sup>889</sup> Guevara 1899b: 502.

<sup>890</sup> Lavín 1967: 59.

<sup>891</sup> Iribarren 1969: 94.

<sup>892</sup> I.N.A. 1981: 70.

<sup>893</sup> Ayestarán 1953: 33.

<sup>894</sup> Erice op. cit.: 357.

<sup>895</sup> Lavín 1955: 11.

<sup>896</sup> Todobariloche.com

<sup>897</sup> Todobariloche.com

<sup>898</sup> Henríquez 1973: 58.

<sup>899</sup> Claro 1979: 34; Augusta 1966: 77.

<sup>900</sup> Isamitt 1938: 307; I.N.A. 1981: 70.

<sup>901</sup> Moeschbach 1930: 244, 196, 220; Augusta 1966: 99.

<sup>902</sup> Augusta 1966: 99.

<sup>903</sup> Datos proporcionados por la Sra. Quinturrai al autor.

<sup>904</sup> Ibarra Grasso 1971: 329.

<sup>905</sup> Currihuinca 1980: 298.

<sup>906</sup> Ibarra Grasso 1971: 329

<sup>907</sup> Silva 2000b: s/n.

tendones o ligamentos de animales<sup>908</sup>. Ambos arcos están entrelazados (no se pueden separar) y para hacerlos sonar se frota entre sí.

Su construcción es muy sencilla: se usa un par de costillas de caballo, que son las preferidas, o bien de vacuno, chanco u otro animal: “tomó costillas de reses que en ese momento tenía a mano, a pesar de que habitualmente emplean costillas de caballo, que dice son mejores”<sup>909</sup>. Silva<sup>910</sup> menciona dos costillas de guanaco. Para el arco de frotación se emplea habitualmente una costilla más corta y menos arqueada<sup>911</sup>. Hamy describe en 1895, en Río Cuarto (provincia de Córdoba) una costilla de res y un arco de madera<sup>912</sup>. Los arcos que he observado son de costilla de caballo y provienen de Neuquén (S. Martín de los Andes, 1916), tiene muescas en el lado grueso, y el lado delgado de la costilla está tallado en punta<sup>913</sup>, muy semejantes a las que muestra I. Grasso<sup>914</sup> de Zín Yegua, Neuquén. Otro arco de madera (Fig 172 C y fig 17 B), de S. Martín de los Andes, Neuquén, 1916, tiene los extremos tallados de igual forma.

Para tañerlo, la cuerda es humedecida con saliva, método descrito en 1871 por Guinnard<sup>915</sup>. Lehmann Nitsche<sup>916</sup> es el único autor que menciona que la cuerda es untada con carbón de madera. Se coloca uno de los arcos sobre los dientes cerrados de la boca sujetándolo con la mano izquierda en forma horizontal, mientras la mano derecha sostiene el otro arco con el cual frota al primero y es movido rápidamente en un ir y venir. La producción de sonidos se efectúa mediante la modulación utilizando la cavidad bucal como caja de resonancia (amplificador del volumen) y los labios y la lengua para controlar el timbre del instrumento, y produciendo armónicos. Si se respira con mayor o menor intensidad se puede modificar la intensidad y el timbre. Como la cuerda frotada posee innumerable cantidad de armónicos, al modular de diferentes maneras este sonido con la boca se favorecen más unos que otros y es posible lograr una escala bastante amplia. El sonido resultante posee una nota básica que suena permanentemente y los sonidos de la escala armónica se superponen a este, formando la melodía.

---

<sup>908</sup> Guevara 1899b: 502; Lenz 1905–10: 832; D’Harcourt 1925: 81; Isamitt 1938: 307; Ibarra Grasso 1971: 329; Claro 1979: 34; González 1982: 12; I.N.A. 1981: 70, 70, 71; Quinturrai al autor.

<sup>909</sup> Lehmann Nitsche 1908: 936.

<sup>910</sup> Silva 2000b: s/n.

<sup>911</sup> Lehmann Nitsche 1908: 936.

<sup>912</sup> Lehmann Nitsche 1908: 935.

<sup>913</sup> MET 6.637, fig 172 C.

<sup>914</sup> Ibarra Grasso (1971: 329) del Museo de Historia Natural “Juan Cornelio Moyano” de Mendoza.

<sup>915</sup> Lehmann Nitsche 1908: 936.

<sup>916</sup> Lehmann Nitsche 1908: 936.

También se utiliza el sistema de modificar la tensión de la cuerda presionando el arco hacia la boca. De este modo se produce una variación en el sonido fundamental que aumenta las posibilidades tonales<sup>917</sup>. En Neuquén, Argentina, se presiona con los dedos desocupados de la mano izquierda la cuerda vibrante, del mismo modo que en el violín europeo, produciendo una serie de sonidos fundamentales. No sabemos si además interviene la resonancia bucal para producir armónicos. Este sistema es descrito entre 1871 y 1873 por A. Guinnard<sup>918</sup>, y en 1880 por Lehmann Nitsche<sup>919</sup>, quien observó también la ejecución con un solo dedo (índice) deslizándolo sobre la cuerda: “pudo tocar corridos y seguramente también una octava y no solo los pocos tonos como Casimiro, quien levantaba y apretaba los diferentes dedos de la mano izquierda [del índice hasta el anular]. De esta manera tocaba piezas audibles a mayor distancia”.

El volumen del *kinkelkawe* es muy débil. Quien lo toca lo escucha más fuerte gracias a que el sonido se transmite a través de sus huesos hacia el oído. Quienes están muy próximos escuchan débilmente. Isamitt es el único autor que cita la modalidad de ejecución apoyándolo en el pecho<sup>920</sup>, lo cual implica que no se puede modular los armónicos, y el sonido resultante debe ser aun más débil.

De uso exclusivamente masculino, su función está ligada al solaz individual y a las manifestaciones amorosas hacia las jóvenes. En el lado argentino se destaca la habilidad para imitar el canto (“su música debe expresar justamente lo que diría con el canto”<sup>921</sup>), destacando que “no pueden tocar diferentes melodías pero reproducen muy diestramente algunas palabras de su idioma gutural”<sup>922</sup> y también para imitar el llanto,

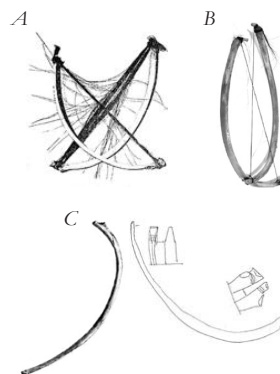


FIG 172  
*“kinkelkawe” con dos arcos hechos con costilla de caballo*  
 A) Museo de Historia Natural “Juan Cornelio Moyano” Mendoza. Largo 215 mm. Usados por los pebuenches araucanizados de Zin Yegua, Neuquén (de Ibarra Grasso 1971 329).  
 B) réplica hecha por Paula Pilkinao y Ramón Daza para el autor, 1996.  
 C) Arco musical de costilla de animal argentino, Neuquén S Martín de los Andes, araucano, detalle del tallado de los extremos para asegurar el crin (MET:22 138 (6657 C161), El inv. registra dos piezas con el mismo número adquiridas en 1916, se conserva una sola.

<sup>917</sup> Lenz 1905–10: 832; Plath 1955: 10; Erice 1960: 144. Esta costumbre, aparentemente de uso en Neuquén, la encontramos entre los chorote, chulupí, pilagá y mataco junto con la modificación del sonido por medio de la digitación con las uñas de la mano izquierda (Jacovella et. al. 1979: 11 a 13; Pérez B7 Ruiz 1980: 12, 13).

<sup>918</sup> cit. Lehmann Nitsche 1908: 935

<sup>919</sup> Lehmann Nitsche 1908: 936

<sup>920</sup> Isamitt 1938: 307, 308.

<sup>921</sup> Lehmann Nitsche 1908: 936

<sup>922</sup> Guinnard, 1871 - 1873 cit. Lehmann Nitsche 1908: 935

el galope del guanaco, el trote de los caballos<sup>923</sup>. Antiguamente los caciques, antes de emprender cualquier acción comunitaria, como un malón, por ejemplo, tocaban el *kinkelkawe* “embriagándose” con su sonido. Así sabían luego qué hacer<sup>924</sup>. Este uso probablemente tiene relación con el uso del hueso para el arco, el cual a su vez sólo se hace audible a través del hueso de quien lo toca, y de su boca: es la voz del instrumento que canta en la boca de quien lo tañe.

La difusión de este tipo de arco musical en Chile está poco documentada, pero parece que se usó extensivamente en el territorio de la araucanía. En Argentina existen datos más concretos, era familiar para los mapuche pampinos a fines del siglo XIX<sup>925</sup>, lo describe A. Guinnard, quien fuera cautivo de los mapuches de Patagonia entre 1871 y 1873<sup>926</sup> y Hamy, que habla de unos arcos expuestos en Génova en 1895 provenientes de Río Cuarto (provincia de Córdoba) que, “aunque no se indica expresamente, solo pueden ser atribuidos a los Araucanos”<sup>927</sup>.

#### D1-2) PAUPAWÉN, CHINKO AUTÓFONO (ARCO MUSICAL VEGETAL)

Si bien existen descripciones de arcos musicales vegetales formados por dos arcos entrelazados, frotados, iguales al “kinkelkawe”, que reemplazan las costillas por dos palos de sauce<sup>928</sup> o de bambú (Fig 174), la tendencia parece ser a un arco aislado, que no es frotado sino que solo pulsado („paupawén“). Existe también una curiosa forma de arco musical autófono („chinko autófono“), que suena solo, sin intervención humana, al pasar el aire por sus cuerdas.

Los nombres del doble arco frotado son compartidos por el „kinkelkawe“, en cambio el nombre del arco pulsado varía según la especie vegetal utilizada: *chinko*<sup>929</sup> o *paupawén*<sup>930</sup>. También se le dice *trompe*, en asociación al otro instrumento de similar uso y función. Uso el genérico “paupawen” para designar el tipo organológico.

---

<sup>923</sup> Lenz 1905 – 1910: 832, 833; Lehmann Nitsche 1908: 936. D’Harcourt cita lo mismo respecto del *ka’olo* tehuelche (1925: 82).

<sup>924</sup> Quinturrai al autor.

<sup>925</sup> Lehmann Nitsche (1908: 936) cita ejemplos de mapuches diseminados por el General Roca que llegaron a La Plata hacia 1900 y de un mapuche pampino en Buenos Aires hacia 1880.

<sup>926</sup> Lehmann Nitsche 1908: 935.

<sup>927</sup> Lehmann Nitsche 1908: 935.

<sup>928</sup> Tomás Guevara 1899: 502.

<sup>929</sup> Hernández 2003: 30.

<sup>930</sup> Armando Marileo al autor, 2007; González G. 1982: 26.

El nombre local viene de la cuerda; el *chinko* es una especie de *voki* (enredadera silvestre). Se elige un trozo de *chinko* delgado pero resistente, ojalá de un *voki* viejo para garantizar un material de calidad. Su tallo debe ser de color amarillo ocre, firme y semiplanado. Se recomienda sacarlo de la planta viva, pero también se guarda para reemplazo. Se puede también recurrir al *pil pil voki*<sup>931</sup> y al *kopive* (*Philesia magellanica*), manteniendo el instrumento su denominación *chinko*. Deben pelarse, sacarle la corteza que las recubre, al momento de cortarlo de la mata. Los instrumentos construidos con estos *voki* tienen un timbre bastante más grave, menos “campaneador”<sup>932</sup>.

La cuerda de *paupawén* proviene de una raíz. El *paupawen* es una hierba natural que crece en lugares secos, de unos 30 cm aprox. Antes le decían corigüilla, en castellano, porque servía para hacer escobilla de rama. Hoy no se encuentra casi: don Armando anduvo varios días buscando y sólo encontró unas plantas chicas, con raíces débiles. “uno tiene que ver la mas gruesecita para para sacarla pero ahi yo no encontré, asi que arrollé con todo lo que encontré y la saqué no mas para escoger la mas gruesa [...] salieron todas finitas las raices, pero igual tuve viendo los mas largitos que salieron”. Al extraer la raíz es color naranja, pero al sacarle la cascarita y rasparle las raicillas queda blanca; “la hebrita que no tenga ninguna coyuntura, esa es la buena [...] son derecho así y despues se le ramifica una ramita para allá, otra ramita que sale para el lado, eso ya no queda firme porque ya tiene coyuntura ahi y ahi se rompe [...] tienen tambien raicillas, pero con las raspadas que le pegan no le queda ninguna raicilla (esos son otras raices finitas que tienen por la orilla, como lo que buscan el alimento, ve que no se notan casi, pero tiene, y eso todo tiene que salir uno lo raspa bien y queda limpiecito) y lo que tienen como nuditos esos, son los que se quebran rapidamente”<sup>933</sup>.

También se utiliza el “coral” es una especie de *voqui* delgadito que se trepa en los arboles, con el se hace la cuerda. “El (*trompe*) original es una guía de *voqui* enredadero que salen en la montaña que se llama *foke llankatu* (coral). Ese es un coral, una enredadera que es palo grueso igual como se ve este palo va así de puntita así parriba los árboles, es una cuerda bien delgadita, justo como una cuerda de guitarra; entonces después saca una varillita de cualquier árbol ... cualquier varillita que sea firme, flexible puede ser de distintos portes, se toma de una punta a la otra, que quede medio círculo, se va tensado de a poco hasta que da el tono ... y si está muy grueso el sonido, se le tensa un punto mas, como estar afinando la guitarra, idénticamente. Ese era el original

---

<sup>931</sup> Es conocido por su utilización en la cestería mapuche, junto con la *ñocha*, el *coirón* y el *copive* rojo (Armando Marileo al autor, 2007).

<sup>932</sup> Hernández 2003: 31 – 47.

<sup>933</sup> Armando Marileo al autor, 2007. Al preguntarle a Galvarino Quecupumil si el “coral” es lo mismo que el *paupawen*, me dijo que no, que el *paupawén* da un fruto que usan los machi como remedio.



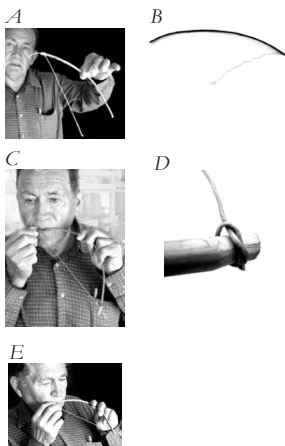


FIG 173

“paupawen” hechos por Armando Marileo, Cañete con cuerda de raíz de paupawen.

A) palo de murtilla, (C.A.M.M) 270 × 70; palo 06 diam., cuerda 01.5.

B) varilla de murtilla (C.A.M.N) 24 × 13, palo 04, cuerda 00.5.

C) varilla de kolin (C.A.M.Ñ) 300 × 90; caña 04, cuerda 00.8.

D) varilla de kolin (detalle) (C.A.M.O) 230 × 90, caña 05; cuerda 00.7.

E) varilla de kolin (C.A.M.P) 260 × 11; caña 04 cuerda 07.

de antes, se tocaba igual como lo toco acá, atravesaito la varilla. Se toca con la uña; lo pongo así en la boca en los dientes, igual también tocando la cuerda. Se llama *trompe*, pero la cuerda es coral, *boqui* de coral, una enredadero. Ese era el original. No tenía mucha duración, aguantaba para tocar el día y al otro día se quebraba o se cortaba la cuerda. [Había que] estar remojándolo permanentemente, pero de poca duración. Entonces después se transformó en metal, porque llegaron los españoles aquí en Chile y hasta aquí esta altura se quedó<sup>934</sup>.

El arco es fabricado con un renuevo (brote) de *tiaka*, de *trive* (laurel) o de *maki*, o de cualquier palo flexible. Armando Marileo usó mimbre, coligue y murtilla para fabricar los “paupawén” que grabé. El brote posee las condiciones de flexibilidad, grosor y peso para lograr un buen instrumento “campaneador”. Puede medir desde unos 30 centímetros hasta más de un metro de largo, en función del sonido (timbre) que se quiera obtener<sup>935</sup>. También se hace de *koleo*. Se hace crecer curvo y luego, para lograr la curva final, se hierve en lejía<sup>936</sup>. Su construcción es muy simple: con el machete se corta la varilla, se pela sacándole la corteza y luego se rescoldea (se pasa por el fuego unos segundos) para que adquiera firmeza y quede más “campaneador”<sup>937</sup>.

A medida que el palito se seca empieza soltar la cuerda: “duraba como 3 días muy bueno, después de los tres días empezaba a soltarse y no sonaba, había que remojarlo de una orilla otra vez de nuevo y achicarlo más, que quedara bien estirado el cordoncito, pero el palito iba encorvándose más, hasta que al final se quebraba el palito y hasta ahí llegaba no más el *trompe paupawen*”<sup>938</sup>. “No dura mucho ... cuando se termino la fiesta uno tiene que sacarlo, desarmarlo, osea lo deja pegado de un solo lado [...] entonces ahí la varillita toma su lugar otra vez para enderezarse, ahí descansa y después, cuando uno quiere usarlo, entonces ahí hay que ponerlo ahí”<sup>939</sup>. Se saca el

<sup>934</sup> Galvarino Quecupumil, de Liqueñe, al autor 1995

<sup>935</sup> Hernández 2003: 30.

<sup>936</sup> González G. 1982: 26.

<sup>937</sup> Hernández 2003: 32.

<sup>938</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>939</sup> Armando Marileo al autor, 2007

cordoncito de un extremo, dejandolo libre, “ahi se mantiene [...] entonces uno lo deja colgado asi o sujeto en alguna parte, pero sin que se doble ojalá [...] y si uno lo necesita entonces, despues ya lo pone de nuevo ahi y ojala siempre hecharle un poquito de agua, remojarlo un poquitito para que quede flexible [...] el trompe es mas fuerte como el alambrito es acerado [...] esto es el sonido de la tierra nada mas”<sup>940</sup>.

El sonido depende del grosor, largo y tensión de la cuerda “el sonido es lo necesario nada mas, siempre era cualesquier varilla que fuera del grosor, se necesita que se doble [...] segun el grosor del palito y el cordoncito, este es mas grueso, es igual que los otros trompe, que según el tamaño...”<sup>941</sup>.

El “paupawen” se toca apoyando el arco sobre la boca, igual que en el “kinkelkawe”, pero se pulsa la cuerda con el pulgar de la otra mano, modulando los sonidos con la boca. “Es con los labios, no se puede morder, no se puede apoyar en los dientes [...] cuando lo muerde uno suena mas fuerte pero no puede hacer cambios. Se tocaba mas con la uña que con el dedo”<sup>942</sup>. Es preferible tener la uña del pulgar larga para dar mayor nitidez al sonido<sup>943</sup>. El *chinko* se toca igual, o también golpeándolo con un palito<sup>944</sup>.

El “chinko autofono” se construye en varios tamaños, para ser instalados en las esquinas exteriores de las casas. Ahí son clavados, de a dos o cuatro de diferentes tamaños. Sus cuerdas vibran por la acción del viento, utilizando la casa como caja de resonancia. El sonido provocado por estos *chinkos* es impresionante: “por su variada gama de timbres [armónicos] los que se suceden en forma azarosa y atonal”<sup>945</sup>.

La función del “paupawen” es en juegos, romanceo y enamoramiento. Los niños lo tocaban como juego, afuera en el día, o dentro de la *ruka* en la noche, en el “juego de las visitas” (recibir visitas en la casa). Don Guillermo recuerda que siendo niño, construía instrumentos para jugar con otros niños: “Mi abuelito decía que así se enamoraba [...] porque éste le sale como un romanceo mapuche, igual que como uno toca la *pijüllka*”. Las mujeres también tocaban, como cuenta Adela Cayo: “en veces

---

<sup>940</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>941</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>942</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>943</sup> Hernández 2003: 30, 32.

<sup>944</sup> Gonzáles G. 1982: 26.

<sup>945</sup> Hernández 2003: 30.

solía estar en la noche tocando, pero a la que le gustaba más tocar era a la finá e' mi mami, en veces ella solía estar hilando y ahí se cansaba y se ponía a tocar *Chinko* [...] y nos conversaba que ésa era la música antigua antes, de los viejitos que solían estar tocando *Chinko* en la noche, porque uno no conocía un radio, no conocía nada de [eso ...] la finá' e' mi mami nos conversaba de que ésa era la música de antes. Era como *Trompe* solía decir ella; 'éste suena casi mismo el sonido del *Trompe* -decía- pero el *Trompe* es de otra manera"<sup>946</sup>.

"Esto era para dos personas, solamente era para el joven que le tocaba a la niña y la niña le ponía mucha atención, le entendía muy bien todo lo que le estaba diciendo [...] nadie tocaba otro instrumento al lado [...] el campo solitario que no se escuchaba solamente el canto de los pajaritos [...]. El canto era en canción después, también fuera de los instrumentos. Los *paupawen*, los *trompe*, solamente era para las niñas y también cuando los viejitos estaban casados ya, entonces también lo usaban para relajarse en su casa, se botaban entonces en su camita que tenían, entonces ellos tocaban su *paupawen* relajadito ahí, botao de espaldita ahí tocando. Si, era de espalda ellos tocando, y el sonido les daba un relajo para ellos. Solamente para ellos y de pronto la señora se acercaba 'mire que le esta saliendo bien su canción', entonces ahí él se alegraba porque la señora le decía eso. Los hombres tocaban, las mujeres no. Las mujeres [...] también trataban de tocar, pero ella no era la verdadera que andaba con esta música [...] pero ella también podía decir 'yo quiero tocar también', entonces también tocaban, pero ella no era la verdadera que tenía que andar con este instrumento"<sup>947</sup>.

El "chinko autófono" es único, en cuanto está destinado a ser tocado por el viento, sin acción humana. Es una forma de hacer presente a la naturaleza en el campo de los sonidos domésticos. La señora Andrea, recuerda del *chinko* fijo de esquina: "Ésos eran otros [...] ésos eran especiales. Se dejaban ahí y ésos no se sacaban, quedaban ahí hasta

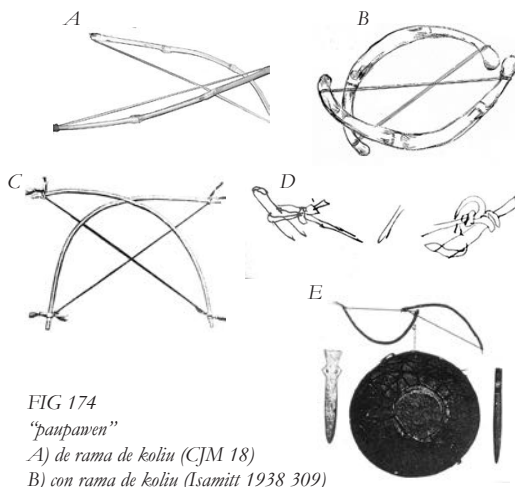


FIG 174

"paupawen"

A) de rama de *koliu* (CJM 18)

B) con rama de *koliu* (Isamitt 1938 309)

C) Henriquez 1973 58

D) MET: 88-116. Detalle del nudo.

E) foto antigua "objetos araucanos", detalle con un *kultrun*, dos *piñilka* y un *kinkelkawe* (archivo MHN)

<sup>946</sup> Hernández 2003: 30-32.

<sup>947</sup> Armando Marileo al autor, 2007

que se cortaban de repente... también se corta de repente cuando el viento está de más fuerte se echan a perder... medían como un metro... y nos gustaba ponerlo en la esquina de la casa porque ahí suena bonito también, cuando hay un poquito de viento así, distintas voces tiene el *chinko*<sup>948</sup>.

El *chinko* era abundante en el Lago Maihue; hoy está fuera de uso. Parte de esto se debe a la desaparición de la planta *chinko*, usada también para hacer escobas<sup>949</sup>.

## ARCO MUSICAL: DISCUSION

El arco musical es conocido en varios lugares del continente. El tipo “kinkelkawe”, con dos arcos frotados, es el más escaso; se encuentra también entre los indios de lengua Pano (amazonia), indios Chané, y Matacos de Formosa (El Chaco). El “paupawen” frotado con un palito es, al parecer, sólo Tehuelche. El “paupawen” pulsado lo encontramos en la mayoría de las áreas de más al norte. El uso del hueso como material para confeccionar los arcos, sólo se encuentra entre los mapuches y Tehuelches, citado en las primeras descripciones del instrumento.

Varios aspectos ligan los instrumentos mapuches con los tehuelches: la araucanización de las pampas mezcló muchas tradiciones, y hoy es imposible saber cómo era la situación de este instrumento antes de ese proceso. Los tehuelches poseían un arco de madera con cuerdas de crin frotado con un hueso llamado *koolo* (y variantes) y descrito prolijamente en el trabajo de Lehmann Nitsche sobre la base de antecedentes recogidos de diversos exploradores entre 1880 y principios del siglo XX<sup>950</sup>. Era un arco de madera (generalmente haya), frotado con hueso (de cóndor, avestruz o guanaco, inciso, a veces con con 4 ó 5 orificios a un costado). Era usado para imitar el galope del caballo, el viento, etc. El arco tehuelche que conozco<sup>951</sup> es de madera, con un hueso finamente grabado para frotar; la cuerda desapareció.

Lehmann Nitsche, quien más ha estudiado este instrumento, es ambiguo respecto de su origen. Primero, basándose en d’Orbigny, piensa que los mapuches lo prestaron a los tehuelches<sup>952</sup>, pero D’Orbigny conoció a los mapuches de Carmen de Patagonia,

---

<sup>948</sup> Hernández 2003: 32.

<sup>949</sup> Hernández 2003: 32, 46, 47.

<sup>950</sup> Lehmann Nitsche 1908. Ver también Vega 1946: 46; Pérez B.-Ruiz 1980: 13.

<sup>951</sup> MET:5 965 (6672).

<sup>952</sup> “Creo no estar en un error de suponer que los Tehuelches, donde aparece posteriormente, lo han prestado de los Araucanos, conservándolo en su forma original: arco + hueso. Entre los Araucanos, esta combinación se encuentra sólo al comienzo, transformándose después en un complicado arco + arco, conservándose a veces la conformación arcaica. Los Araucanos, además es un pueblo muy musical, que posee una cantidad de instrumentos musicales, mientras que los Tehuelches, también en esto han quedado retrasados, permaneciendo en condiciones muy rudimentarias... pues no es concebible que haya escapado a la atención de observadores más antiguos, que entraron en un contacto más estrecho con los indígenas de Patagonia, un instrumento musical tan llamativo” (Lehmann Nitsche 1908: 936).

zona de influencia tehuelche, lo cual invalida esa hipótesis. Más adelante cree que el tipo tehuelche es copiado “del arco grande para el bajo o cello, más alguna flauta o flauta travesa”. Posteriormente dice que el arco musical fue transmitido a los mapuches de Chile por esclavos africanos. Estos tres argumentos (origen local, español y africano) son los que se esgrimen para discutir el origen del arco musical en América, tema que se ha venido discutiendo desde fines del siglo XIX. Esta discusión se debe al hecho de que, de probarse la presencia del arco musical en América prehispánica, sería el único cordófono usado en todo el continente hasta 1590. Hasta ahora no existen pruebas definitivas en ningún sentido, debido a la ausencia de objetos testigos de tiempos pasados. En la araucanía el panorama es igual: la mención más antigua pertenece a Sors (ca 1780): “rabeles que son a manera de violines con una sola cuerda”<sup>953</sup>. La ausencia de datos de mayor antigüedad acerca de este instrumento se puede explicar teniendo en cuenta su uso y función intimista y poco apropiado para ser exhibido ante extraños y, por otra parte, a su forma, que pasa desapercibida debido a su simplicidad formal.

Los williche del Lago Maihue piensan que “El *Chinko* es más natural (más antiguo que el *Trompe*)... lo inventaron los mapuches, caminando por el bosque... y empezaron a mirar qué es lo que podía servirles como pa’ un instrumento y hallaron que les sirvió bastante el *Chinko*, por eso se llamó el *Chinko* después”<sup>954</sup>. Nada impide pensar que existiera en tiempos prehispánicos: existían los materiales y el conocimiento para hacerlo. El crin de caballo puede haber sido sustituido por cabellos de mujer<sup>955</sup> y las costillas de caballo por costillas de guanaco o humanas<sup>956</sup>. La tecnología del arco de caza existe desde hace más de 10.000 años<sup>957</sup>, y la tecnología necesaria para el arco musical es menos exigente, ya que requiere menor tensión, menor precisión en la curvatura y menor resistencia de la cuerda.

Por lo tanto, el tema de su origen queda abierto: puede ser fruto de una invención local muy antigua, puede ser un préstamo de pueblos vecinos de Patagonia o del norte<sup>958</sup> o puede ser introducido por los esclavos africanos<sup>959</sup>. Es poco probable que sea un préstamo español, ya que el arco musical es muy anterior a la época de la conquista. Otros autores han insinuado una influencia polinésica, tal vez precolombina. Poco

---

<sup>953</sup> Merino 1974: 89.

<sup>954</sup> Hernández 2003: 31.

<sup>955</sup> Isamitt 1938: 307, 308. Wanda Hanke menciona arcos musicales con cuerdas hechas de cabello de mujer entre los sanapa (chaco) y cainagua (misiones) (citado por Viggiano 1968: 122, 124).

<sup>956</sup> Otros mamíferos grandes no existían. El puma es menor, el huemul era muy escaso y los grandes mamíferos se extinguieron hace 10.000 años.

<sup>957</sup> Prieto (1994:34) calcula que hace 15.000 años apareció el arco en Tierra del Fuego.

<sup>958</sup> Opinión sustentada, entre otros, por Ten Kate; ver discusión de este punto en Lehmann Nitsche 1908: 926, 938, 939, 940.

<sup>959</sup> En algunos sectores de América este origen es indudable, como Brasil o el Caribe, zonas con gran aporte de esclavos.

importa, en realidad, su origen, frente a la constatación de que, de todos los tipos de arco musical conocidos en América, el “kinkelkawe” es el más interesante organológicamente, y el “chinko autofono” es único en su especie. Por otra parte, sea o no precolombino, hay que destacar la cualidad única del sonido del arco musical en el contexto sonoro musical antiguo del área extremo sur, de carácter precolombino. La cualidad de sonido obtenible a través de la cuerda es totalmente distinta a las flautas y trompetas, que eran los únicos otros instrumentos capaces de “cantar” melodías. Para ejemplificar esta cualidad, cito la reacción que tuvo Spegazzini en Río Gallegos en 1881, mientras estaba en un toldo tehuelche una noche de invierno<sup>960</sup>: “De repente llegó a mis oídos una música melancólica, pero no desagradable, parecía como si alguien tocara un violín, pero a mucha distancia, y la melodía parecía ser una marcha fúnebre de Chopin. Yo escuché un rato, entonces me paré y salí del toldo para mirar, pero afuera no se escuchó nada y me di cuenta que se estaba tocando en el interior del toldo. Efectivamente, en un rincón encontré al viejo Merikan, anciano y ciego; estaba recostado de bruces y se entretenía con el *Kooll(a)*. Lo observé un largo rato y escuché con verdadero deleite esa melodía extremadamente tierna, aunque suave y monótona. Todavía recuerdo que me embargaba una profunda tristeza y casi sucumbí a un ataque de nostalgia. Sin quererlo, olvidé totalmente el lugar donde me encontraba y vi en espíritu, como en un espejo, mi patria, mis montañas, una pequeña casita familiares [...] de repente terminó la música [...] el sueño se disipó y yo me encontraba [...] en el toldo de indígenas en Patagonia”<sup>961</sup>. Esta anécdota dice mucho acerca del carácter evocador que el sonido de la cuerda frotada tiene para un europeo, efecto que no ocurre con la mayoría de la organología indígena americana.

El arco musical vegetal fue reemplazado paulatinamente por el *trompe*. A pesar de la diferencia organológica, el modo de usar la boca para amplificar el sonido los hermana en uno solo, e intercambian nombres: “este instrumento que es el *trompe*, *paupawen*” dice Armando Marileo<sup>962</sup>. “antes que hubiera el *trompe* [de metal], como no lo sabían hacer, la preferencia era este”<sup>963</sup>.

## D2) OTROS CORDOFONOS

Hay otros cordófonos que tienen escasa repercusión en la cultura mapuche: el charrango, la guitarra y el banjo<sup>964</sup>.

---

<sup>960</sup> Hay que recordar que este es el único instrumento musical conocido por esos Tehuelches.

<sup>961</sup> Cit. Lehmann Nitsche 1908: 924.

<sup>962</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>963</sup> Armando Marileo al autor, 2007.

<sup>964</sup> Guinnard describe un curioso instrumento confeccionado con un omóplato de caballo sobre el cual estiraban cuerdas de crin de diferente grosor, pero desconozco si era mapuche o tehuelche, y carezco de otros antecedentes (Erice 1960: 144).

El charrango es un instrumento compuesto por un palo rígido que soporta varias cuerdas<sup>965</sup>. De acuerdo al soporte, podemos reconocer algunas variantes. La primera es un extraño “charrango de árbol” que consiste en



FIG 175  
“Charrango de tabla” (González, 1982)

una cuerda que se coloca tensa entre dos árboles, y que produce una vibración especial al tomarla y soltarla<sup>966</sup>. Más habitual es el “charrango de palo”, cuyo soporte puede ser el poste central que sujeta el techo de la ruca (“charrango de poste”) o el “charrango de tabla”, el mismo instrumento en versión portátil. En el caso descrito por González la tabla mide 1.60 x 32 cm., posee una, dos o tres cuerdas de alambre delgado (a veces se usa un

alambre de enfardar)<sup>967</sup>, fijas por clavos en ambos extremos. Para levantar las cuerdas y darles tensión, se colocan debajo dos botellas (de la bebida “Orange Crush” según Díaz), las que se acercan lo más posible a los clavos<sup>968</sup>. En el “charrango de poste” la tensión puede sostenerse por dos piedras que se atan al extremo de las cuerdas, las que sólo están fijas a los clavos en su parte superior<sup>969</sup>.

Excepto la curiosa variante “charrango de árbol”, que se pulsa, el charrango se tañe mediante una manopla hecha con alambre enrollado sobre la que se practica un entorchado que cubre la mitad de la circunferencia. Se coge esta manopla con la mano derecha dejando el entorchado sobre los nudillos y se roza rítmicamente sobre las cuerdas. La mano izquierda sirve para apagar el sonido. La afinación de las cuerdas es puramente casual, no interesa su tono ni su armonía, sino su ritmo.

Los “charrango de palo” sirven para el uso de niños, quienes acompañan con él sus cantos en el interior de la *ruka*. El “charrango de tabla” se utiliza para acompañar toques de *trutruka*<sup>970</sup>.

El “charrango” nació o fue introducido como resultado del contacto con los colonizadores en la frontera<sup>971</sup>. Es una de las pocas influencias debidas al contacto pacífico: no es un instrumento de guerra, sino de solaz, de entretenimiento. Es posible

<sup>965</sup> Palo musical (SH 311.22).

<sup>966</sup> Plath 1955: 107.

<sup>967</sup> Díaz 1997: 39.

<sup>968</sup> Vega 1946: 149, 150; Lavín 1955: 11; González g. 1982: 12.

<sup>969</sup> Isamitt 1938: 310, 311.

<sup>970</sup> Vega 1946: 150. Datos proporcionados por el Sr. E. González al autor.

<sup>971</sup> Díaz 1997: 39 -46.

que se originara a partir del “tamborín de cuerdas” o “tambor de Bearn”, especie de cítara percutida europea para acompañamiento rítmico, o de algún tipo de cítara africana. Pero sin duda es una adaptación local, quizá no propiamente mapuche sino mestiza, campesina, que es donde se le encuentra hasta la zona central. Su influencia entre los mapuches es escasa. Del uso de la manopla no conozco antecedentes.

Destaca la falta de afinación del charrango, no importa la altura relativa del sonido de sus cuerdas, es solo un instrumento rítmico. Para los cánones occidentales, es un instrumento sumamente primitivo. No comparte ninguno de los atributos sofisticados que caracterizan los cordófonos europeos: no tiene cómo afinar sus cuerdas, carece de caja de resonancia, carece de una manufactura artesanal delicada, así como de un sistema de tañido delicado, en que intervenga la habilidad manual. Esto lo ubica en el último escalón en términos musicales occidentales; algo que en Europa resultaría inadmisiblemente, acá constituye categoría. Esto se hace explícito en la semántica de su nombre entre los campesinos mestizos de la región: entre los guitarristas campesinos “charrangueo” es sinónimo de rasguear mal o de falta de conocimientos; el que no sabe tocar, toca mal afinado, no saber afinar o el que ocupa una guitarra en otra afinación. Significa también rasgueo rítmico, donde no importa la afinación o el resultado armónico (la guitarra puede estar completamente desafinada o en otro tono) o tañida sin posturas, sin relación entre afinación y canto, o atrasado con las funciones armónicas, pero bien tocados rítmicamente<sup>972</sup>. El nombre charrango está emparentado con el charango, instrumento de cuerda usado en el altiplano de Bolivia y Perú, y con sus antecedentes españoles “charanga” o “charranga” que tienen varias acepciones musicales: guitarra y banda musical entre otras<sup>973</sup>.

La guitarra, de tan amplia aceptación en Los Andes, no tuvo repercusión entre los mapuche, aunque es mencionada muy ocasionalmente<sup>974</sup>. El Banjo, introducido por los sacerdotes belgas, tuvo alguna repercusión en misiones aisladas, siendo construido por los mapuches<sup>975</sup>.

---

<sup>972</sup> Se usa también como genérico para todo tipo de rasgueos (Sauvalle 2004; Díaz 1997: 39 -46). Díaz Gainza 1977: 173, nota 129) nos dice que las voces changarra, charranga, changango, etc. equivalen a guitarra en castellano.

<sup>973</sup> Ericé menciona la existencia de una “guitarra” hecha en base a un caparazón de “peludo”, “piche” o “mulita” entre los mapuches. La escueta mención hace pensar que, o bien se trata de una introducción aislada de algún ejemplar de la variada gama de *charangos* andinos, o bien de un dato erróneamente interpretado.

<sup>974</sup> Vasiliadis et al. (1975: 7) lo menciona como uno de los instrumentos mapuches. Bacigalupo (2001: 188) describe que *machi* Marta guarda “su radio-grabadora y sus cintas de rancheras mexicanas, su *keultrun* y otros instrumentos rituales, y una guitarra que su padre le enseñó a tocar”, y en el relato del *ngeykeurenen*, (ritual de renovación de *machi*) de *machi* Ana indica que incluía música de guitarra y acordeón (Bacigalupo 2004a: 523). A. Guinnard, hacia 1870, enumera los instrumentos de música mapuches de Patagonia “el *flageolet* (flauta dulce), violín, guitarra, tambor y flauta [traversa]” (cit. Lehmann Nitsche 1908: 935).

<sup>975</sup> Julio Mariangel al autor.



La poca aceptación de este tipo de cordófonos en la zona araucana es una expresión notable de su carácter “arcaico” en el sentido de permanecer apegado a las formas tradicionales (flautas, trompetas, tambores, idiofonos) y no sentir el interés por incorporar el mundo sonoro de los cordófonos compuestos. Este rasgo es muy diferente a lo que ocurre hacia el norte, donde encontramos instrumentos tan sofisticados como el guitarrón chileno, de 25 cuerdas (Valle del Maipo, Chile Central, uno de los cordófonos más complejos de América), el charango, del altiplano boliviano y las innumerables variedades de bandolas, guitarras y otros tipos originados localmente como resultado de la influencia de los cordófonos españoles. Esta ausencia la interpreto como una reacción natural ante los aspectos mecanicistas que incorpora el cordófono compuesto en su construcción. En los cordófonos (SH 3) una o varias cuerdas estiradas rígidamente son las productoras del sonido. Es preciso un cuerpo rígido que reciba la tensión sin deformarse y un sistema de ensamblaje que resista esa tensión, que en la mayoría de los cordófonos pasa a ser un factor crítico, ya que requiere una tensión fácilmente modificable pero de gran estabilidad durante la ejecución. Las clavijas resuelven este tema por medio de elementos mecánicos de gran precisión (ejes rotatorios, sistemas de puentes instalados estratégicamente). Por otra parte, la estructura mantiene un compromiso mecánico entre la gran tensión dinámica que le imponen las cuerdas, que requiere una ingeniería muy rígida y fuerte con una caja de paredes lo más vibrantes posibles, lo cual requiere una gran fragilidad estructural. Este compromiso de factores mecánicos, estructurales y resonantes es la base conceptual sobre la cual se basa el cuerpo de cordófonos que invaden América (familia de la guitarra y del arpa), provocando un impacto profundo en todo Los Andes, salvo en la zona araucana. Los mapuches no necesitan las cuerdas, casi no las utilizan. Las incorporaciones son debidas a la presión mestiza más que a una necesidad propia. La única excepción la constituye el charrango, el que genera casos sumamente curiosos, como el “charrango de árbol” o el “charrango de poste” con piedras tensoras, ambos ejemplos exclusivos de esta zona, que resuelven los problemas expuestos sin recurrir a la concepción mecanicista del objeto. Los mapuches mantienen en esto una actitud propia del pensamiento ancestral americano<sup>976</sup>; por esto no es sorprendente que América prehispanica no tuviera cordófonos, siendo hacia el siglo XV el único continente que carecía de ellos; esta, una característica arcaica relativa a la época anterior a la aparición de las cuerdas a nivel mundial, que solo persistió en América hasta el siglo XV<sup>977</sup>.

---

<sup>976</sup> La concepción mecanicista, de maquinas compuestas por partes móviles ensambladas no aparece en la industria americana prehispanica sino en su versión más indispensable. La rueda, el gran invento mecánico, casi no fue utilizada.

<sup>977</sup> Se trata de universos psicofísicos diferentes, uno relacionado con la flauta, el otro con la cuerda. Mientras la flauta obliga a un esfuerzo de control de la respiración en combinación con una cierta destreza manual, el cordófono exige sólo destreza manual, donde la respiración no influye. En la guitarra y todas sus variantes producidas en el continente americano el uso de la mano izquierda, que en Europa es tan importante, se reduce a posturas simples, mínimas, y a una máxima importancia a las cuerdas libres (en que

Todos estos aspectos, ausentes en la naturaleza, contravienen la ancestral tendencia mapuche a ver lo cultural como parte de la naturaleza. Esta oposición a la tecnología como opción de vida, que es lo que en definitiva propone la cultura occidental, incluye la oposición al uso de armas de guerra mecánicas, lo cual influye directamente en la derrota mapuche a fines del siglo XIX<sup>978</sup>. Este tipo de oposición es común a los pueblos indígenas en general, tiene el signo de oponerse a la tecnología por encima del ser humano.

## ORGANOLOGIA: DISCUSION

La revisión organológica revela varios aspectos generales que es necesario recapitular. Al comparar la zona de la araucanía con las zonas vecinas vemos aspectos compartidos (relacionados con género y muerte) y otros particulares a esta zona, que la presentan con un carácter arcaico respecto del resto de Los Andes. Aparte, la zona presenta tres invenciones locales notables: el “ñolkín”, una de las rarísimas trompetas aspiradas que existen en el mundo, el “piloilo”, una flauta de pan que en nada se parece al resto de las flautas de pan andinas y el “kultrun”, un timbal chamánico central para la cultura. Las relaciones entre instrumento y género masculino es uno de los rasgos característicos de la cultura andina, plenamente vigente entre los mapuches históricos<sup>979</sup>. En Los Andes, los instrumentos musicales son todos tocados por hombres salvo una excepción: el tambor<sup>980</sup>, que aparece tocado por mujeres<sup>981</sup>. En la araucanía el *kultrun* es un tambor distinto a los tambores andinos; puede ser tocado por mujeres chamanes.

---

no hay digitación de mano izquierda). Esa ausencia de “virtuosismo manual” se reemplaza por una mayor exigencia del sistema respiratorio, exhalación de aire, posturas de labio, etc., que está mucho más relacionado con el habla y el canto. Por lo general, en América la organología exhibe una tendencia a minimizar la dexteridad manual mediante movimientos fáciles pero que alcanzan un alto grado de “virtuosismo” en la respuesta sonora. Esto implica también evitar el virtuosismo como herramienta social dentro de la música; hay movimientos simétricos simples que permiten tocar una flauta andina con efectos de gran aparente “virtuosismo”. Altenmüller (2002: 11, 13) analiza la evolución de la conexión cerebro - mano en relación a la música europea, desde el Paleolítico superior (c. 30.000 años a.C.) hasta el extraordinario desarrollo de la independencia de los movimientos de cada uno de los dedos de cada mano al tocar el piano.

<sup>978</sup> Bengoa (1998: 262) comenta que ha discutido muchas veces con Rolf Foerster el porqué los mapuches no adoptaron las armas de fuego en forma más masiva. Demuestran capacidad para adaptar el armamento a lo largo de toda su historia, no hay razones mágico-religiosas (tabú) ni falta de intercambio, y la historia de las planicies norteamericanas es una comparación evidente.

<sup>979</sup> Últimamente se ha visto una cierta flexibilidad en este concepto, por ejemplo, en el uso del trompe.

<sup>980</sup> Gruszczyńska-Ziółkowska (2004: 255) cree que el mito de origen kechua, en donde los primeros hombres se salvan del diluvio dentro de un tambor, a modo de Arca de Noe, explicaría la relación de la mujer con el tambor, por su vínculo con vientre y la fecundidad.

<sup>981</sup> Makowski 2000, 137–175; Gruszczyńska-Ziółkowska 2004: 254, 255, 256; 1995. Ciertos tambores, en ciertas circunstancias, son propios del uso masculino.

La relación entre instrumento musical y muerte se revela en su inclusión como ajuar funerario y en algunos de los ejemplares “matados”, es decir, rotos intencionalmente con la finalidad de enmudecerlos, impedirles cumplir con su objetivo sonoro<sup>982</sup>.

El carácter “arcaico”<sup>983</sup> de la región araucana se caracteriza por sus rasgos rítmicos y tímbricos, por su elección de materiales, especialmente la piedra, y por sus tipologías muy libres.

Los rasgos tímbricos y rítmicos característicos están dados por un universo de flautas rítmicas, no melódicas, pero sí armónicas, donde no cabe el estilo de “polifonía andina” coordinada en grandes orquestas, ni el uso de la cerámica en la construcción de flautas, y tampoco los instrumentos de cuerda comunes al resto del continente.

La ausencia generalizada de instrumentos musicales melódicos marca la organología local. Las excepciones a esto son pocas: las trompetas largas, el arco musical, el *trompe* y las flautas de caña. Son los instrumentos capaces de “cantar” canciones con letra y música, de imitar la voz. Las trompetas largas destacan en las músicas colectivas. El arco musical y el *trompe* comparten el mismo nicho cultural privado, íntimo (el segundo en reemplazo del primero). Las flautas de caña corresponden a la soledad en la montaña, en el pastoreo de animales. Incluso instrumentos de tradición melódica, como el acordeón o la armónica, son usados rítmicamente por el mapuche.

El factor “afinación” no es tan importante como en el resto de Los Andes. Si bien podemos conocer la afinación de las flautas arqueológicas<sup>984</sup>, es muy probable que su carácter tímbrico fuese mucho más importante, desde el punto de vista de la cultura que las creó. Es posible obtener sonidos súmanente agudos (por lo tanto de afinación imprecisa), intensos, penetrantes, en todas las flautas de tipo Pitrén o El Vergel, y el “sonido rajado” en las “pifilcas” y “antaras”. Sabemos que este último es el sonido

---

<sup>982</sup> En los casos en que los instrumentos parecen estar “matados” la evidencia no es incuestionable, pero esta de acuerdo con la tradición de “matar” instrumentos en el ritual funerario que ocurre en Los Andes. En Nazca conocemos una dramática forma de “matar” no solo un instrumento, sino una tropa completa de finísimas antaras (flautas de pan) de cerámica (ver Gruszczynska-Ziółkowska 2006: 85). Esta costumbre no es exclusiva de Los Andes: ocurre en Mesoamérica y en varias otras partes del mundo.

<sup>983</sup> Uso el término “arcaico” entre cremillas para destacar su valor especial, no referido a lo pobre (“carente de”) o primitivo (“antes de”) sino a un valor diferente; algo que se pierde al incorporar nuevas estrategias culturales.

<sup>984</sup> Al soplar suave se pueden obtener sonidos suaves, afinados, semejantes a los de la flauta europea, pero esto plantea el mayor problema metodológico de la arqueomusicología, ya que las posibilidades musicales que el investigador descubre en un instrumento siempre están teñidas de una intención estética propia de quien lo toca, hija de su contexto cultural. En la medida en que conozca mejor las estéticas ancestrales de la región podrá afinar una búsqueda más precisa, y no cometer los errores garrafales, como los que cometía Isamitt al describir la octava cromática en una pifilca, o los que cometió Joseph (1930a: 64, 65) y

culturalmente buscado, y suponemos que el primero lo fue en el pasado prehispánico. El mapuche utilizaba el “chifle”, en el que la afinación es menos importante que el factor rítmico, que alcanza en el “piloilo” su máxima expresión, con la posibilidad de repetir una misma secuencia rítmica de “chifles” durante largo rato. Más tarde utilizó el “sonido rajado”, de gran riqueza tímbrica e imprecisión tonal. En general, se observa una predilección por los sonidos agudos, no solo en las flautas, sino que incluso en las trompetas largas, en las que es difícil obtener sonidos agudos, inventando una trompeta aspirada, donde el tubo es pequeño, delgado, y por lo tanto tiene una acústica diseñada para sonidos agudos y suaves.

La elección de la piedra para fabricar las flautas<sup>985</sup> las limita a formas muy simples, pero no por eso básicas en su sonido. La cerámica, que permitió cientos de variedades organológicas, formales y estéticas de flautas en América prehispánica<sup>986</sup>, está casi ausente de la organología mapuche. Esta diferencia no se debe al desconocimiento del material: la cerámica alcanzó una gran maestría a partir de Pitrén.

La confección de instrumentos todos distintos entre sí, especialmente de flautas, es otra característica local. Si bien encontramos flautas con escalas todas diferentes en flautas mesoamericanas o andinas<sup>987</sup>, pertenecen a familias igualitarias organológica y formalmente. Esta antigua tradición de la zona de la araucanía se va perdiendo a medida que avanzamos hacia los periodos históricos. Mientras las flautas de estilo Pitrén poseen una mínima unidad formal, las pifilcas actuales son todas semejantes. Las flautas tipo Pitrén difieren entre sí en la forma, el tamaño, el acabado y el sonido, dando la impresión de que el músico plasmara en ese objeto su sello único y personal. Este rasgo es tan patente que, en los poquísimos ejemplos en los que conocemos dos instrumentos semejantes, parecen que correspondieran a un mismo artesano. Entre las flautas de tipo El Vergel existe mayor uniformidad, que se acentúa en las tardías,

---

posteriormente yo al estudiar un mismo “piloilo” (en 1982 medí con diapasón de lengüeta en el Museo de Historia Natural de Concepción, y en 1986 use uno electrónico: todas las mediciones arrojaron resultados distintos), buscando una escala de sonidos precisa. Actualmente cuento con mas referentes, como el “sonido rajado” el “chifle” y el “chifle del piloilo”.

<sup>985</sup> Mientras que en lo tumbores, por ejemplo, hay pocas posibilidades de elección de materiales, siendo los cuerpos de madera y las membranas de cuero universales, en las flautas pueden ser usadas muchos materiales diferentes, cada uno de los cuales define un área organológica distinta.

<sup>986</sup> La tradición prehispánica se expresa, por sobre todo, a través de un contingente de instrumentos de cerámica, mayoritariamente flautas, pero también, en forma excepcional, en otros ejemplos como membranófonos e idiófonos. Algunas culturas, como Nazca, expresa esta tendencia con una maestría no igualada en todo el continente. Otras culturas la expresan de un modo menos espectacular (como el Inca) pero es difícil encontrar otra tradición musical andina prehispánica en la cual la cerámica no esté presente de un modo notorio.

<sup>987</sup> Rawcliffe 2002: 257; Gruszczyn'ska-Ziółkowska 2002.

hasta llegar a la uniformidad actual. Las razones de este cambio probablemente tienen que ver con los rasgos arcaicos, individuales, que se van normando y homogeneizando a medida que la sociedad necesita respuestas cada vez más gregarias, como se hace evidente en la gradiente orquestal que opera en el gran panorama de la “polifonía surandina”.

Estos rasgos “arcaicos” de la zona araucana respecto de Los Andes se trastocan al comparar con la zona austral y patagónica, donde la ausencia de instrumentos musicales caracteriza la música vernácula. La cultura mapuche, y sus predecesoras, funcionaron a modo de puente o de bisagra entre dos regiones culturales muy diferentes: por el norte, una región continuamente cambiante como parte del universo andino, y por el sur, en cambio, una región de enorme estabilidad estética, dominada por un resabio de la más antigua fase cultural del continente, como vimos en el capítulo I. El panorama general refleja capas culturales, la de la araucanía superpuesta a la fuego-patagónica, la de Los Andes meridionales superpuesta a la de la araucanía. No podemos asegurar que antes de Pitrén, incluso antes de Monteverde no había instrumentos musicales, como ocurre en Fuego Patagonia, pero en cambio podemos reconocer una gradación precisa entre el “siku” aymara altiplánico de Bolivia y su patrón musical, la “pifilca” del Norte Chico, la de Chile central y la mapuche. El “siku” es altamente coordinado, con orquestas homogéneas (formadas por un solo tipo de “siku”, con uno o más tambores), perfectamente coordinadas, tocando una melodía compleja en (casi<sup>988</sup>) perfecta sincronía, actuando como un solo gran instrumento colectivo, el cual se superpone a otras orquestas semejantes que tocan músicas semejantes pero siempre evitando la coordinación entre ellas. Este sistema altiplánico, capaz de hazañas de coordinación binaria compleja y socialmente muy estructurada, que se enfrenta con otros grupos semejantes sin perder la sincronía, y logrando la increíble destreza de no coincidir nunca, es heredero del gran imperio Tiwanaku, donde aparentemente se originó. En el extremo opuesto, el mapuche, con su sociedad igualitaria, reduce el esquema de las “pifilcas” a un par de flautas, o a lo máximo a algunos pares de flautas que no tocan melodía, sino que un ritmo tímbrico-armónico inserto en un complejo orquestal que integra muchos instrumentos distintos independientes, en donde podemos escuchar una infinidad de melodías, ritmos y tempos diferentes yuxtapuestos. En la región intermedia, en cambio, hallamos un

---

<sup>988</sup> El “casi” tiene aquí una tremenda importancia, porque señala, dentro de la orquesta de “siku” un nivel de riqueza armónica dado por el pequeño margen de descoordinación entre los diferentes registros, pares y tipos de instrumentos. Este margen se intensifica cuando hay músicos que no se saben bien la melodía, por ejemplo, lo cual lejos de ser un error o una falta es un ingrediente estético de gran belleza en el conjunto.

sistema orquestal (los “bailes chinos”) que combina aspectos de las dos áreas: utiliza la “pifilca” mapuche con la coordinación orquestal del “siku” aymara. Entre los mapuches se percibe claramente un sustrato de gran independencia instrumental sobre el cual se superpone, recortándose con claridad, las “pifilcas” tocadas en pares, con el método de alternancia tipo del “siku”<sup>989</sup>.

Esta perspectiva de “capas culturales” superpuestas funciona solo a un nivel muy general. Con un poco más de detalle se percibe en la zona de la araucanía una vitalidad propia que se expresa en el descubrimiento del “piloilo”, del “ñolkin”, y del “kultrun” chamánico o en los cambios por sustitución del *chunan* por el *llo llo*, del *quinquelcabue* por el *trompe*, del *kunkull* por el *cull cull*, y de la *pifilca* y el *piloilo* de piedra por los de madera<sup>990</sup>.

En todo caso, el estilo de libertad instrumental practicado en la “polifonía” mapuche implica músicas grupales de una gran belleza formal, en la que la irreductible libertad es el lema de fondo de la cultura mapuche. Esta libertad está basada en la cooperación sobre la base de la individualidad. Ese es, en definitiva, el gran aporte de la “polifonía surandina” de estilo mapuche. Por contraste, el aspecto donde más se nota una tradición unitaria en lo musical es en las “escuelas de *machi*”, en las tradiciones musicales compartidas por un *machi* y todos sus discípulos.

A nivel formal, contrasta la gran libertad de formas en las flautas de piedra con el *kultrun*, que podría tener una mayor gama de expresiones diferenciadoras de las que exhibe. Se da la paradoja de que en araucanía para la expresividad a nivel de formas en los instrumentos musicales (al igual que en las *kitras*) se elige la piedra como el material plástico por excelencia, siendo éste un material difícil, concebido por muchas culturas como lo opuesto a la plasticidad, en cambio la cerámica, de una plasticidad natural muchísimo mayor, no se toma en cuenta para estos efectos. En araucanía la cerámica se asocia al mundo femenino, en cambio la piedra se vincula al hombre: estamos ante una producción de objetos masculinos. No sabemos si esta dicotomía de género funcionó en el pasado respecto a los escasos instrumentos musicales de cerámica; sólo sabemos que el *kultrun* es, hoy en día, mayoritariamente femenino y tal vez siempre estuvo abierto a ese uso en el pasado.

---

<sup>989</sup> El resto de los instrumentos mapuches puede ser tañido en forma alternada por dos o más instrumentistas, como un modo de mantener el sonido y permitir el descanso y la respiración de los músicos, pero esto no conforma un sistema establecido como en la “pifilca”. El modo de tocar pareado es común al resto de Los Andes, donde lo encontramos hasta su extremo norte, así como al internarse en el Amazonas, por una parte, y hacia Panamá, por otra.

<sup>990</sup> Todas estas sustituciones implican el reemplazo de una materialidad por otra, aspecto que parece contradecir la tendencia local. No sé cómo interpretar este factor.

## APENDICE

### COLECCIONES CITADAS

CAG	Colección Américo Gordon, Temuco.
CAM	Colección Armando Marileo, Cañete
CCT	Colección Cema Chile, Temuco.
CIIM	Colección Instituto de Investigaciones Musicales Universidad de Chile, Santiago.
CJM	Colección Julio Mariangel, Valdivia
CKM	Colección Kurt Mollenauer, Pangipulli
CP	Colecciones particulares (CAC; CHM, CLP, CMC Santiago.
CSM	Colección Sergio San Martín, Gorbea.
CRV	Colección Ruperto Vargas, Santiago.
CU	Colección del Centro de Antropología de la Universidad de Concepción.
HU	Museo de Hualpén, Talcahuano.
INA	Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires
MA	Museo Andino, Viña Santa Rita, Buin
MAHNFF	Museo de Arqueología e Historia Natural Francisco Fonk, Viña del Mar.
MAPA	Museo de Arte Popular Americano, Santiago.
MAS	Museo Arqueológico de Santiago.
MCHAP	Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
MDB	Museo Arqueológico Dillman Bullock, Angol.
MEM	Museo Escuela Militar, Santiago
MET	Museo Etnográfico de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras
MIMPT	Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari, Casa de la cultura Ecuatoriana, Quito.
MHAAMS	Museo Histórico y Arqueológico Arturo Moller Sandrock, Río Bueno.
MHAUAV	Museo Histórico y Arqueológico de la Universidad Austral de Valdivia
MHN	Museo Histórico Nacional, Santiago.
MHNCO	Museo de Historia Natural de Concepción.
MHNV	Museo de Historia Natural de Valparaíso
MHP	Museo del Hombre, Paris.
MLF	Museo de la Alta Frontera, Los Angeles.
MLOTA	Museo de Lota
MLS	Museo Regional de La Serena
MMJAR	Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, Cañete.
MNHN	Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.
MRA	Museo Regional de la Araucanía, Temuco.
MSPA	Museo Salectianos, Punta Arenas
MSCH	Museo Stom, Chiguayante, Concepción.
MV	Museo de Vichuquén.
MVI	Museo Histórico y Arqueológico de Villarrica.

## LECTURA DE LÁMINAS:

Inv: = datos de inventario de la institución.

Todas las dimensiones en milímetros. En diámetros, cuando hay diferencias significativas, va el máximo / mínimo.

Flautas: Largo total x Ancho (máximo) x grueso (máximo) T (I, II, etc si corresponde) = tubo; diámetro x largo total (en tubos complejos = largo parte proximal + largo parte distal)

E = embocadura (diámetro)

AG (I, II, etc si corresponde) = agujeros de digitación (diámetro / largo de perforación, si corresponde)

## GLOSARIO

Resumen de algunos términos mapuches que aparecen en el texto. Todos los nombres usados para designar tipologías organológicas están escritos con cremilla (p. ej “antara”). En los casos en que no hay discordancia entre el nombre organológico y el nombre vernáculo en mapudungun, está escrito sin cremillas. Sólo en los casos de descripciones específicas se entregan los antecedentes bibliográficos.

**Achecura:** piedras muy estimadas, cristal (Erize 1960; Alvarado1988: 160).

**Afafan:** grito de aliento en ceremonias o celebraciones (Aldunate / Lienlaf 2002: 143).

**Afafanfe:** los cuatro ayudantes de la *machi* que golpean cañas (Bacigalupo 2004a:03).

**Afkiduamn, afküduamn:** suspirar (todobariloche.com).

**A huürhuür:** vocablo usado por los mapuche sureños argentinos para designar a cierta tribu residente en Santa Cruz (Alvarado1988: 179).

**Allkükadëngun:** escuchar novedades. / Ser novelero (todobariloche.com).

**Allkün, allkütun:** oír, escuchar, aplicar atención (todobariloche.com).

**Allküpeyün:** el oído (todobariloche.com).

**“Antara”:** flauta de piedra de varios tubos compuestos (nombre organológico)

**Anüñman:** pájaro de mal agüero que hace su nido o se posa sobre la *ruca* o cerca de ella para maleficar con su presencia y sus gritos (Alvarado1988: 129).

**Anu ñma/n:** tomar un pájaro de mal agüero su morada cerca de una persona para maleficarle con su presencia y su grito (Alvarado1988: 160).

**Araucano:** no es voz mapuche. Es vocablo español para designar a los indígenas chilenos de la zona de *Ragco* (“agua gredosa”) (Alvarado1988: 179, 180).

**Arem/ko:** cierto sapo verde, rayado, señor del agua de los pozos (*enke*) (Alvarado1988: 129).

**Atuel leufu me ri:** lit. «quejidos», sonido de las aguas al descender de las montañas (Alvarado1988: 160).

**Aukaln:** alborotar a otros (Todobariloche.com).

**Aukan:** alzamiento, rebelión (Todobariloche.com).

**Aukin, aukiñ:** resonar, dar eco (Todobariloche.com).

**Aukiñko, aukiñinco, alonkeo:** eco, duende imitador que habita en las quebradas y bosques, invisible, (Alvarado1988: 130)

**Aukiñn, aukin:** dar eco, resonar (Todobariloche.com).

**Avün:** causar pena (Todobariloche.com).

**Awün, aukar:** círculo mágico de sonido para limpiar el lugar del ritual: a galope tendido de jinetes alrededor del *venue* (Hernández 2003: 46; Silva 2000b: s/n).

**Ayekafe:** gracioso, payaso (Todobariloche.com).

**Ayelen:** estar con risa (Todobariloche.com).

**Ayén, ayé:** la risa (Todobariloche.com).

**Ayenien:** embromar (Todobariloche.com).

**Boldo:** árbol de hojas medicinales (*peumus boldo*).

**Cada cada:** idiófono de raspado, dos conchas de molusco que se frotan entre sí.

**Campaneador:** sonido nítido, con una amplia variación armónica (Hernández 2003: 46).



**Cancún:** hablar al oído (Valdivia 1887 s/n).  
**Caúlentun:** gargarajar (Valdivia 1887 s/n).  
**Challanco:** piedra cristalina que previene enfermedades, usada por los brujos (Alvarado1988: 165)  
**Chadiche:** lit. «sal-gente», tribus pampeanas de Kallfukura, a mediados del siglo pasado (Alvarado1988: 183).  
**Chapadcún:** dar palmadas, como halagando (Febres 1765:174).  
**Chau:** padre (Hernández 2003: 46).  
**Chillkatun:** leer, escribir (Todobariloche.com).  
**Chilloko:** aguanoso. / Lleno de agua (Todobariloche.com).  
**Chillchillkiawn:** «tintinear» al andar (Moesbach 1976: 210).  
**Chinko:** especie de *voké* (enredadera silvestre) (*Luzuriaga radicans*) (Hernández 2003: 30).  
**«Chinko autófono»:** arco musical con cuerda vegetal que suena por la acción del viento (nombre organológico)  
**Chincol:** chincol (*zonotrichia capensis*)  
**Chivaun:** retumbar, producir eco (Ericé 1960: 117).  
**Chiwüd :** lechuga blanca (*tyto alba*)  
**Chraichraitun:** hacer sonar a golpes (Ericé 1960: 125).  
**Chrililquiaun:** andar con retintín (p. ej. sonar espuelas) (Ericé 1960:138).  
**Chollpiun:** cantar de la diuca (Valdivia 1887 s/n).  
**Choñchoñ, choñ choñ:** cabeza con alas en que se convertían los brujos para efectuar sus peregrinaciones nocturnas. Su grito anuncia la muerte (Alvarado1988: 135).  
**Chucau:** ave (*pteroptochus rubecula*). Si canta a la derecha «*chiducos*» es buen augurio, si se escucha a la izquierda «*huitren*» es de mal presagio si (Alvarado1988: 166).  
**Chüli:** sonido que producen los cuerpos sonoros al chocar unos con otros (Ericé 1960:124).  
**Chunan:** collar de caracoles sonajero  
**Chungungo, chinchimen:** animal «dueño del mar» y causante de su bramar (Alvarado1988: 135).  
**Colcolún:** gruñir, reñir pavos y chanchos (Febres 1765: 354).  
**Cüd cüd:** silbar como culebra (Ericé 1960:99).  
**Cúlchrün:** elevarse en el aire. / Remontar el vuelo el pájaro. / Elevarse el sol sobre el horizonte (Alvarado1988: 205).

**Cümchrülün:** hacer ruido, retumbar al pisar la tierra o al correr (Ericé 1960: 100).  
**Cürev:** viento  
**Cucvuvun:** sonar los pasos (Ericé 1960:92).  
**Cuyümche:** indígenas de la provincia de Cuyo (Alvarado1988: 183).  
**Direlin:** acordar voces (Valdivia 1887 s/n).  
**Dgun:** hablar, cantar aves, sonido de las campanas y otros (Valdivia 1887 s/n).  
**Dugun:** sonar los labios chupando (Febres 1765: 401).  
**Echiun:** estornudar (Todobariloche.com).  
**Epunamun:** lit. «dos pies». Los convidados de otra Tierra que en ciertas rogativas tenían por función dar brinco con los dos pies juntos (Alvarado1988: 139).  
**Etecun:** gemir (Valdivia 1887 s/n).  
**Etuñaun:** quejarse el enfermo (Valdivia 1887 s/n).  
**Farfarun:** silbar el aire por el viento o la varilla (Moesbach [1944] 1976:216).  
**Foye:** canelo (*Drimys winteri*). Árbol sagrado de la etnia mapuche.  
**Guairavo, guayravo:** (*myctiorax*) garza nocturna, materialización del *huichanalhue* en servicio de las brujas (Alvarado 1988: 140).  
**Guevin:** avellano (*gevuina avellana*).  
**Hualn:** sonar (Febres 1765:401).  
**Huallipeñ:** ente invisible que cubre a los animales, asusta con sus gritos a las mujeres en estado de gravedad y causa criaturas deformes (Alvarado1988: 140).  
**Huancun:** ladrar (Valdivia 1887 s/n).  
**Huaruln, huarulún:** gritar o vocear (Febres 1765:168, 354; Valdivia 1887 s/n).  
**Huarun:** dar alaridos (Febres 1765:304).  
**Huilliche:** mapuches del sur de Chile y Neuquén  
**Huyhuen, huybwenn:** silbar (Valdivia 1887 s/n; Febres 1765:399).  
**Iaf iaf:** ramas que se agitan en los rituales, produciendo un sonido leve.  
**Inádëngun:** rezongar, interrumpir la conversación (Todobariloche.com).  
**Kadiforo:** costilla (Todobariloche.com).  
**Kafedün, kafürn:** cepillar, raspar (Todobariloche.com).  
**Kafim:** enronquecerse (Todobariloche.com).  
**Kafir nguen:** estar ronco, sin voz (Todobariloche.com).  
**Kafkün. Kalkü dëngun:** hablar a uno al oído (Todobariloche.com).

**Kai kai/filu, Caicavilu:** serpiente mitológica que mora en el fondo del mar y cuya voz asemeja el relincho del caballo

**Kakekultrun:** tambor de tronco ahuecado

**Kalku:** brujo

**kalkutu:** hacer brujerías (Todobariloche.com).

**Kamañ:** el oficiante del *guillatún* / que tiene algún oficio / artesano / pastor, guía

**Kamaruko:** padre de una familia *lepunera* que la representa en la ceremonia (Hernández 2003: 47).

**Kaniñ:** jote (*calbarus aura*)

**Kaqül o kagül:** gargajo (Todobariloche.com).

**Kaqültun:** desgarrar, hacer desgarrar, gargajear (Todobariloche.com).

**Karkáriün:** jadedar (Todobariloche.com).

**Kaskawilla:** cascabel metálico

**Katan:** perforar algo (Todobariloche.com).

**Katáwe:** punzón (Todobariloche.com).

**Kawichke:** herramienta hechiza como cuchillo curvo para trabajar madera (Hernández 2003: 47).

**Kefafan:** gritar interrumpiendo la voz con palmoteos sobre la boca, en señal de regocijo (Aldunate / Lienlaf 2002: 143).

**Këfëll:** balbuciente, tartamudo (Todobariloche.com).

**Kelon, kulon:** maqui (*aristotelia maqui*). Su nombre original se popularizó como *maki*, que es el nombre de sus frutos (Jeria 2000: 16).

**Ketro këfüll, këfëll, dëngun nguen:** tartamudo.

**Kéupü:** pedernal negro con el que se hacían las hachas primitivas (Todobariloche.com).

**Kewen:** lengua (Todobariloche.com).

**Killkill:** chuncho (*glaucidium nanum*) Cuando canta cerca de la casa anuncia enfermedades o muerte (Aillapan 2001: 25; Alvarado1988: 174).

«**Kinkelkawë**»: arco musical de hueso compuesto por dos arcos entrelazados con cuerdas de crin que se frota. Por extensión, el arco doble frotado de madera (nombre organológico)

«**Klarin**»: trompeta longitudinal de caña, corta (nombre organológico)

«**Klarin traverso**»: trompeta transversa de caña, corta (nombre organológico)

**Koipu:** coipú (mamífero roedor)

**Koliu, koleo, koliwe:** caña usada para fabricar trompetas (*Chusquea cummingii*).

**Kolkópiu:** enredadera, planta del copihue

**Kollof:** cochayuyo.

**Kongkong:** buho concon (*strix rufipes*).

**Kopiwe:** copihue (*Philesia magellanica*).

**Koyam:** roble chileno (hualle, pellín) (Todobariloche.com).

**Küdküd/n, küdkün/ün (kidkidn):** silbar (los ratones, culebras y aun el demonio) (Alvarado1988: 168).

**Küimin:** trance del *machi*

**Kuivitun:** idiófono de percusión; batea con agua en la cual flota, boca abajo, una fuente de madera (Gonzales 1982:22).

**Kultrun:** timbal de madera, el instrumento del *machi*

**Kultruntun:** tocar el *kultrun*

**Küllche:** intestinos, tripas (Todobariloche.com).

**Kull kull:** trompeta de cuerno (nombre organológico)

«**Kun kull**»: corno vegetal (nombre organológico)

**Kumaikiñ, Cungaiquiñ:** en lenguaje de *machi*, el pájaro *chucan* seco que adorna con un collar de flores de *copihue* a los enfermos en la parte dolorida (Alvarado1988: 165).

**Kuningkuning:** grillo, insecto (Todobariloche.com).

**Kura:** piedra (Todobariloche.com).

**Küreu:** tordo (*curaeus curaeus*) (Aillapan 2001: 25).

**Kuspe:** trozo de madera que será trabajado (Hernández 2003: 47).

**Lafquenmapu:** faja del litoral

**Lawal:** alerce (*fitzroya cuprezoide*).

**Laucado:** curtido artesanal del cuero con agua, sal y piedra lipe, (Hernández 2003: 48).

**Lepum:** lugar destinado para llamadas y juntas de guerra (Núñez de Pineda 1629: 96).

**Leufu/trewa:** animal invisible, que suena *ke ralak* (Alvarado1988: 145).

**Leufuche:** lit. «vecinos de la corriente». / Elemento totémico de apellidos *leufü* río, estero, estuario (Alvarado1988: 189).

**Likan:** piedra solar. / Pedernal. / Piedra volcánica que usa el *machi* dentro de su *kultrun*

**Lil:** peñasco, risco (Todobariloche.com).

**Liñe, lingue:** arbol (*persea lingue*)

**Llol lol:** sonajero de metal que forma parte de las joyas de plata femeninas

**Lolquiñ, liqloquiñ:** especie vegetal (*senecio otites*) de tronco hueco utilizada para fabricar algunas trompetas.

**Luma:** árbol de madera muy dura (*Amygdalus* *luma*) (Hernández 2003: 48).  
**Llamecan:** cantar cuando muelen maíz al son de la piedra (Febres 1765:569).  
**Lloyka:** loica (*sturnella loica*) (Aillapan 2001: 25).  
**Machi:** chamán mapuche, especialista en el trance, en curar enfermos y en rituales colectivos.  
**Machiln:** hacer *machi* a una persona. / Iniciar como *machi* a una persona (Todobariloche.com).  
**Machitun:** ceremonia en que la *machi* cura a los enfermos (Todobariloche.com).  
**Maichive:** herramienta curva para trabajar la madera (Hernández 2003: 48).  
**Maki:** maqui (Aristotelia chilensis). Arbusto nativo de fruto comestible. (Hernández 2003: 48).  
**Mamëll, mamëll, mamill:** madera, palo, árbol (Todobariloche.com).  
**Mangkün:** patada. / coz (Todobariloche.com).  
**Mangkün:** patear. / Pegar patadas a uno. / Dar coces (Todobariloche.com).  
**Mañiu:** mañío (*podocarpus saligna*).  
**Mapuche:** lit. «gente de la tierra», nombre con que se autodesignan los habitantes originarios de la zona de araucanía.  
**Mapudungu:** nombre del idioma mapuche.  
**Mayáfnentun:** labrar un palo, quitándole la redondez (Todobariloche.com).  
**Maykoño:** tórtola (*zenaida articulata*)  
**Mëllfü. mëllfüwen:** labio (Todobariloche.com).  
**Memekan:** balar (Todobariloche.com).  
**Mëtrëmn, mëtrëmün:** llamar. / Zumbar (el oído) (Todobariloche.com).  
**Mëtrëmtun:** vocear (Todobariloche.com).  
**Mëtrongkantun:** golpearse el pecho por culpas (Todobariloche.com).  
**Mëtróngn. Mëtrongün. Mëtrülün:** golpear, dar golpes (Todobariloche.com).  
**Mollfüñ:** sangre (Todobariloche.com).  
**Moluche:** indígenas a quienes los españoles llamaron *aucaes* o *araucaos* (Alvarado1988: 190).  
**Móthircún:** sonar el agua (Febres 1765:401).  
**Müthymm:** gritar o llamar (Febres 1765:168).  
**Müdeñ:** cascabeles en forma de cono que forma parte de las joyas de plata de las mujeres (Todobariloche.com).  
**Namunchoike, namunchoique:** pata del avestruz y constelación de las tres Marías, (Alvarado1988: 216).  
**Nguëdífün, nguëdífün, nguëdífün:** tapar.

**Nguëdífwe:** tapón  
**Nguërrü:** zorro, zorra  
**Ngillatukar:** Acción de orar durante la ceremonia del *gillatun*. (Hernández 2003: 48).  
**Nguluche:** nombre del mapuche chileno dado en Argentina  
**Ngulngu:** árbol ulmo (*eurypbia cordifolia*)  
**Nirivilo, ñirivilo:** zorra-culebra (Alvarado1988: 148).  
**Ngaquiñ:** sapito de voz parecida a un perro recién nacido (Alvarado1988: 148).  
**Nguelavequen o llullul:** dueño del mar y de los lagos. Gato marino que produce el ruido del mar (Alvarado1988: 149).  
**Ngüman:** llorar. / Llanto. / Gemir de los animales. / Grito de la *huala* (ave zambullidora acuática ) que causa desgracia a quien lo oye (Alvarado1988: 149).  
**Ngümanhuenu, müma/nwenu, lladk/nwenu:** lit. «llorar del cielo», lluvia de gruesas gotas, que presagia la muerte de un cacique o de una persona importante (Alvarado1988: 149).  
**Nolkiñ:** trompeta aspirada y la planta de tallo hueco con que se fabrica.  
**Nugoln:** sonar algo (Febres 1765:569).  
**Ñamku:** aguilucho (*buteo polyosoma*) (Aillapan 2001: 25).  
**Ñocha:** *Bromelia sphaelata*. Materia prima en la artesanía de la cestería mapuche y campesina austral. Se utiliza en la fabricación de sogas, canastos, esteras y sombreros (Todobariloche.com).  
**Ñochi. Ñochikechi. Ñochilka:** despacio. / Sin fuerza ni ruido (Todobariloche.com)  
**Ofülketuyen:** tomar algo de manera muy ruidosa (Todobariloche.com).  
**Okory:** ave cernicalo (*falco spaverius*) (Aillapan 2001: 25).  
**Okori:** ave peuco (*parabuteo unicinctus*) (Todobariloche.com).  
**Palituwe:** palo del juego *palin* usado ocasionalmente para percutir.  
**“Paupawén”:** arco musical de madera con cuerda vegetal pulsada. Por extensión, el arco musical de hueso con cuerda pulsada (nombre organológico)  
**Pehueches:** pueblo que habita los faldeos de la cordillera donde crece el pewen  
**Peumo:** arbol (*cryptocarya alba*).  
**Pafn:** reventar (Todobariloche.com).

**Paiwan:** reírse a carcajadas (Todobariloche.com).  
**Pali:** bola en el juego del *palin* o chueca  
**Pel:** garganta, cuello.  
**Péuma:** ensueño. / Éxtasis de la *machi*  
**Pewen. Peweñ:** araucaria (*araucaria imbricat*),  
 conífera de la ladera de la cordillera donde habitan  
 los pewenches  
**Pifilka:** flauta de un tubo compuesto, de piedra o  
 de madera. Por extensión uso este nombre para la  
 flauta de dos tubos complejos de madera (nombre  
 organológico) (  
**Pideñ:** ave piden (*rallus sanguinolens*)  
**Pihuatra:** silbido que se produce juntando las dos  
 manos delante de la boca y sonando entre la raíz  
 de los dos pulgares unidos (Lenz 1905-1910: 390).  
**Pihuichen, piwichen:** serpiente voladora mítica  
 de mal agüero, también ser angélico y benéfico.  
**Pilo:** hoyo (Todobariloche.com)  
**«Piloilo»:** flauta con varios tubos simples, de  
 madera o (nombre organológico)  
**Piluln:** ensordecer (Todobariloche.com).  
**Pimuntëkun:** insuflar (Todobariloche.com).  
**Pimuntuhue:** piedra horadada que usan los machi  
**Pimuwe:** fuelle (Todobariloche.com).  
**Pinda:** ave picaflor (*sephanooides sephanooides*)  
**“Pinkulwe”:** flauta de caña, ya sea vertical o  
 travesa (nombre organológico)  
**Pitriu:** ave pitío (*colaptes pitius*)  
**Pinaka:** caña de castilla (*Cicutaria aquatica*).  
**Pürun:** danza  
**Pitucan:** chiflar (Valdivia 1887 s/n).  
**Piun:** silbar de los *machis*, chisgetear, salir con  
 chisquete (Febres 1765: 399, 597).  
**«Pivillkawe»:** flauta de un tubo simple sin  
 agujeros, de piedra (nombre organológico)  
**Pivúln, pivúmn:** hacer salir a chisgetes, como lo  
 hacen las *machis* silbando  
 (Moesbach [1944] 1976).  
**Pivlcan:** chiflar (Valdivia 1887 s/n).  
**«Pivullhue»:** flauta globular de cerámica (nombre  
 organológico)  
**«Pivulka»:** flauta de un tubo simple con agujeros,  
 de piedra (nombre organológico)  
**«Pivulka antropomorfa»:** flauta de un tubo  
 simple con un agujero, ocasionalmente  
 con pares de tubos adicionales, de piedra (nombre  
 organológico)  
**Pivállcan:** silbar (Valdivia 1887 s/n).  
**Pivúrcún:** silbar (Valdivia 1887 s/n).

**Pramin:** cantar (Valdivia 1887 s/n).  
**Pürcuyen:** lit. «luna teñida», luna llena. Los  
 antiguos araucanos explicaban las fases de la  
 luna por su visibilidad, más teñida o desteñida  
 (Alvarado1988: 202).  
**Purutun:** baile ceremonial (Hernández 2003: 49).  
**Quehuencún:** dar alaridos y voces (Valdivia 1887  
 s/n).  
**Quila:** arbusto leñoso de los bosques sureños  
 (*chusquea quila*).  
**Quiquircún:** chillar (Febres 1765:324).  
**Qlcaunpeln:** hacer gargarismos (Valdivia 1887  
 s/n).  
**Radal:** árbol llamado «nogla» (*Lomatia obliqua*)  
**Raki:** bandurria (*theristicus melanopsis*) (Aillapan  
 2001: 25).  
**Rakiduum:** inteligencia, pensamiento, mente,  
 opinión  
**Rali:** plato de madera.  
**Rarakün:** hacer ruido, el mar, el viento, el arroyo,  
 mucha gente  
**Rehue:** lit. re “puro”, “pureza”, hue “lugar donde”,  
 altar de madera tallada  
 de la ritualidad mapuche  
**Rere:** pájaro carpintero (*compophilus magellanicus*)  
**Revcún:** zumbiar las abejas u otra cosa (Valdivia  
 1887 s/n).  
**Romanceo:** canto poético en idioma mapudungun  
 (Hernández 2003: 49).  
**Runrunn:** dar silbidos  
**Rulli:** árbol raulí (*nothofagus procera*).  
**Tagua:** pájaro (*Fulica spp.*).  
**Taitai:** salto de agua, cascada  
 (Todobariloche.com).  
**Taltaln:** ronquear, estar ronco  
 (Todobariloche.com).  
**Talca:** el trueno y el arcabuz (Valdivia 1887 s/n).  
**Thaypin, gaypin:** sonar campanas (Febres 1765:  
 401).  
**Thevn, thinpin:** sonar (Febres 1765:401).  
**Tiaka:** Arbol tiaca (*caldecluvia paniculata*)  
 (Hernández 2003: 49).  
**Titifken:** churrin, el pájaro reloj (*scytalopus*  
*magellanicus*) .  
**Traitraiko:** hacer ruido el agua. Nombre mapuche  
 de la ciudad de Nueva Imperial.  
**Tralka:** el trueno, la escopeta .  
**Tralkan:** trueno, potencia, fuerza y poder  
 (Alvarado1988: 173).

**Tralauquin:** ruido confuso que se oye de noche (Lenz 1905-1910:731).

**Traru:** ave traro (*polyborus plancus*) (Aillapan 2001: 25).

**Trauco, Chrauco Trekauko:** ser mitológico, especie de sátiro, anuncia su presencia con fuertes y sonoros hachazos (Alvarado1988: 136).

**Tregül:**ave queltehue (*vanellus chilensis*)

**Triuki:** tiuke (*milvago chimango*) (Aillapan 2001: 25).

**Temu, kollimamal, collimamül:** árbol arrayán (*Luma apiculata*)

**Trana trana:** quijada de caballo usada como idiófono de percusión.

**Trapial:** puma (*Felis concolor*)

**Trewa:** perro

**Trentren, Tenten, Chrenchren:** serpiente mítica de la montaña

**Tripadenun:** pronunciar bien, dar voz (Todobariloche.com).

**Triwe:** árbol laurel (*laurelia sempervirens*).

**Troltro, t'olt'o:** planta de tallo hueco (*sonchus asper*) y la trompeta hecha con ella

**Trompe:** idiófono de punteo de metal, cuya laminilla se puntea usando la boca como resonador.

**“Trutruka”:** trompeta longitudinal de caña, larga (nombre organológico)

**“Trutruka travesa”:** trompeta travesa de caña, larga (nombre organológico)

**“Tutuca”:** flauta de hueso (nombre organológico)

**Uheñ:** silbar (Moesbach 1976:99).

**Ulcan:** cantar (Valdivia 1887 s/n).

**Uln:** música o canción (Valdivia 1887 s/n).

**Ül:** canción, canto, poesía (Todobariloche.com).

**Ülaten:** estar la boca abierta (Todobariloche.com).

**Ülutun:** extraer la *machi* el mal de los cuerpos del enfermo.

**Üñü:** murta (*ugni molinae*)

**Üpe:** pegamento, sustancia glutinosa para pegar.

**Vutahuenchru, vütahuenchru:** lit. “hombre grande”. Nombre del dios creador y al tigre los mapuche s argentinos (Alvarado1988: 156).

**Wada:** “maraka”, sonajero de calabaza. También el fruto de la calabaza.

**Wadatun:** tocar la *wada*.

**Waiki:** lanza de *kolinu*, utilizada ocasionalmente para producir ruido.

**Wampo:** canoa realizada con un tronco de árbol excavado, utilizada para moler manzanas golpeando, que produce un ritmo.

**Wala, huala:** ave acuática zambullidora (*fulica chilensis*) (Alvarado1988: 157).

**Wankün:** ladrar

**Wilki:** zorzal (*turdus falklandi*)

**Yapen:** suelo pateado, que resuena.

**Yapepuullin:** zapatear por la pelea, o por la victoria, o en el juego de la chueca (Febres 1765:538).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### Abram David 1996

The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World. Pantheon Books, New York.

### Acevedo, Irma 1989

Sacrificios Humanos y Canibalismo Ritual entre los Araucanos (Siglo XVI). Tesis para optar al Título de Licenciado en Historia Prof. guía Osvaldo Silva G. Universidad de Chile, Fac. de Filosofía y Humanidades, Dpto. de Ciencia históricas. Santiago (88)

### Adan Leonor 2001

Tradicion arqueologica de bosques templados en el centro-sur de chile. Poblaciones arcaicas y formativas adaptadas a los sistemas lacustres andinos (Lago Calafquen. Regiones IX y X). Publicaciones de postulaciones a Concursos Fondecyt 2001. Fondecyt. Santiago (1).

### Adan Leonor/ Mera Roberto / Uribe Mauricio / Alvarado Margarita 2003

La tradicion ceramica bicroma rojo sobre blanco en la region sur de Chile. Los estilos decorativos Valdivia y Vergel. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Ed Escaparate / Museo de Historia Natural de Concepción / DIBAM / Sociedad Chilena de Arqueología. Tome (399-412).

### Aillapan Lorenzo 2001

Veinte poemas alados de los bosques nativos de chile (2 CD y librito). Ricardo Rozzi, direccion y edicion. Plaza y Valdes ed. (56)

### Aldunate Carlos 1978

Cultura Mapuche. Depto de Extensión cultural del Ministerio de Educación. Santiago.

### Aldunate Carlos 1989

Estadio Alfarero en el Sur de Chile. Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista. Editorial Andres Bello, Santiago (329 – 348)

**Aldunate Carlos 2002-2003**

Perimontue Lawen. Plantas visionarias de los mapuches (Chile). Eleusis. Piante e composite psicoattivi. Journal of Psychoactive Plants & compounds - Nuova serie , new series 2002-2003 . 6/7. Museo Civico de Rovereto, Ed. Osiride (103-126)

**Aldunate Carlos 2003**

Comentario: una reevaluacion del complejo cultural El Vergel. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Ed Escaparate / Museo de Historia Natural de Concepción / DIBAM / Sociedad Chilena de Arqueología (331 – 336)

**Aleman y Bolufer 1917**

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, Barcelona.

**Alonqueo M 1985**

Mapuche ayer y hoy. Imp y ed san francisco, padre las casas

**Altenmüller Eckart 2002**

Evolution von Hirn und Hand als Voraussetzung der Musikausübung: ein Paleo-neurobiologischer Zugang. 2nd International Symposium of the S. G. M. A, September 2000. Kloster Michaelstein, Blankenburg/Harz, Germany.

**Altenmüller Eckart 2004**

Singen – die Ursprache? Zur Evolution und Hirnphysiologie des Gesangs. Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, Juni 2002. E. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (3 – 10)

**Alvarado Margarita 1988**

Registro y Listado de Términos y Expresiones Mapuches Relacionados con la Cultura Mítica. Wenulefu. Camino del Cielo, Colección Ahistesis. Dto. Estética Fac Filosofía U Católica de Chile, Santiago (121 – 219).

**Amberga Jerónimo de [1920] 1971**

Una flauta de pan Araucana. Revista chilena de Historia y Geografía, año XI tomo XXXVII. Santiago (98 – 100).

**Ancan José 2002**

Los napülkafe, viajeros del wallmapu, en el antiguo paisaje mapuche. Voces mapuches Mapuche Dugun. Ed. Carlos Aldunate y Lionel Lienlaf MCHAP, Santiago (100-140)

**Astorga 2002**

Voces mapuches Mapuche Dugun. Ed. Carlos Aldunate y Lionel Lienlaf MCHAP, Santiago

**Augusta Félix José de 1903**

Gramática araucana. Valdivia

**Augusta Félix José de [1910] 1934**

Lecturas Araucanas. Padre las Casas. Imp. y ed. „San Francisco“.

**Augusta Félix José de 1966**

Diccionario Araucano T.I Araucano- Español. Imprenta y Editorial San Francisco, Padre las Casas.

**Bacigalupo Ana Mariela 1995**

Imágenes de diversidad y consenso: la cosmovision mapuche a traves de tres machis. Ahistesis N° 28, Inst. Estética Fac. Filosofía, Un. Católica, Santiago (120-141).

**Bacigalupo Ana Mariela 1997**

Mapuche shamanic healing as an intellectualization of the world: contribution of a native performance based epistemeology. Presentacion dada en UC Davis. Posteriormente se publicó bajo el título „Performed Epistemologies of Healing: Mapuche Shamans’ Intellectualizations of Worlds.” University of California, Davis, Department of Religious Studies. May 28., 1997

**Bacigalupo Ana Mariela 2001**

La Voz Del Kultrun en la Modernidad: Tradición y Cambio en La Terapéutica de Siete Machi Mapuche: Editorial Universidad Católica de Chile, Santiago (271).

**Bacigalupo Ana Mariela 2004a**

“Shamans’ Pragmatic Gendered Negotiations with Mapuche Resistance Movements and Chilean Political Authorities.” /Identities: Global Studies in Culture and Power.” / Vol 11(4):1-41.

**Bacigalupo Ana Mariela 2004b**

The Struggle for Machi Masculinities: Colonial Politics of Gender, Sexuality and Power in Chile.” /Ethnohistory/ Vol 51(3):489-533.

**Barrie Luis 2002**

Pu laffenche ñi ul - la oralidad en el canto mapuche. Fondart, Santiago (CD y 3 pp )

**Báez Christian / Mason, Peter 2006**

Zoológicos humanos. Ed. Pehuén, Santiago.

**Baumann Max Peter 1996**

Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology. Cosmología y Música en los Andes nInternational Institute for Traditional Music. Max Peter Baumann. Frankfurt am Main (15 – 66).

**Bellenger Xavier 1980**

Les instruments de Musique dans le Pays Andin. Première partie. les instruments dans le contexte historique-geographique. En boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos T IX, N°3, París-lima.

**Benavente María Antonieta 1985**

Reflexiones en torno al proceso de domesticación de camélidos en los valles del Centro y Sur de Chile. Boletín Museo Regional de la Araucanía N°2. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Min Educación Pública Chile, Santiago. (37 – 52).

**Benavides Juan / Marquez de la Plata, R. / Rodriguez L. 1977**

Arquitectura del altiplano: caseríos y villorrios ariqueños. U. de Chile, Santiago.

**Bengoa José 1996**

La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile. Ed. Sur, Santiago (172).

**Bengoa José 1998**

Historia del Pueblo Mapuche Siglo XIX y XX. Ed Sur. Santiago (426).

**Berdichewsky, Bernardo / Calvo, Mayo 1972-3**

Excavaciones en cementerios indígenas en la región del Calafquén. Boletín de Prehistoria, N° especial 1972-1973. Actas del VI congreso de Arqueología chilena, octubre 1971. U. de Chile, Dto. De C. Antropológicas y Arqueología. Sociedad chilena de arqueología. Ed Universitaria Santiago..

**Bertonio Ludovico [1612] 1984**

Vocabulario de la lengua aymara. Reedición facsimilar, ed. Ceres, Cochabamba.

**Bibar Jerónimo de [1558] 1966**

Crónica y Relación Copiosa y Verdadera de los Reinos de Chile. Edición facsimilar, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago.

**Bird Junius 1962**

Art and Afterlife in old Perú; an Exhibition. American Museum of Natural History, Washington

**Bolaños Cesar 1981**

Música y danza en el antiguo Perú (catálogo exposición) Proyecto regional de patrimonio cultural PNUD -UNESCO. Lima.

**Bolaños César 2000**

The Vicús Rattle Dancers. Vorträge des 1. Symposions der International Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, Mai 1998. Orient Archäologie 7. E. Hickmann / I. Laufs / R. Eichmann (Hrsg.) Rahden / Westfalen. (183 – 190).

**Bönning, Ewald 1978**

Das kultrú, die machi.trommel der mapuche. Anthropos V73-1978 (817-844).

**Borrugat Marta 1967**

El nillatún en la tribu de Linares, una comunidad mapuche del sur de Neuquén. Runa V X, partes 1 y 2 (1960-1965). U de Buenos Aires, Fac. de Filosofía Letras, Inst. de Antropología . Buenos Aires.

**Boschin María T. / Casamiquela Rodolfo 2001**

Patagonia 13.000 años de historia. Museo Leleque. Emecé Editores 2001 Buenos Aires (381pp)

**Both Arnd Adje 2006**

On the Context of Imitative and Associative Processes in Prehispanic Music. Studien für Musicarchäologie V: Music Archaeologie in Context. Papers from the 4° simposium of the International Study group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 19 - 26 September 2004. Ellen Hickmann / Arnd Adje Both / Ricardo Eichmann (Hrsg.), Berlin (319 – 334).

**Bullock, Dillman 1944**

Algunos tipos de cachimbas antiguas chilenas. Apartado del Bol. Del Museo Nacional de Historia Natural, T.XXI (147-153)

**Bullock, Dillman 1969**

La madera petrificada y su posible influencia en las creencias de los nativos de Chile. Revista Rehue N°2. Univ. de Concepción, Instituto de Antropología.

**Byrne Maurice 2002**

The Pitches of the Antaras of Cahuachi: A Preliminary Study. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, September 2000. Orient-Archäologie 10. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.). Rahden/Westfalen 2002. (273-274)

**Calvo Mayo [1968] 1980**

Secretos y Tradiciones Mapuches. Ed Impresos Offset Ltda. Santaigo (235)



**Campbell Roberto 2003**

El trabajo de metales en El Vergel. Una aproximación desde Isla Mocha. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena 2003. Ed Escaparate, M. de Historia Natural de Concepción, DIBAM, Sociedad Chilena de Arqueología, Tome (379-388).

**Campos Luis 2003**

Chile y la segunda Pacificación de la Araucanía. El Conflicto Mapuche 1973-2003. Antropología.cl.

**Castro Omar 1979**

platería Araucana. Ed. Cinpla, Dto de Arte U. Católica sede regional Temuco.

**Chapman Annen 1972**

Selknam Chants of Tierra del Fuego, Argentina. FE 4176. Folkways Records, New York. (2 discos, 12 pp. de texto)

**Chihuailaf Elicura 2002**

Espírituy Azul, Kallfu Pullu. Voces mapuches. Ed. Carlos Aldunate y Lionel Lienlaf MCHAP, Santiago (28-44).

**Chihuailaf Elicura 1998**

ül: four mapuche poets, an anthology. Ed. Cecilia Vicuña. Americas Society, New York.

**Claro Samuel 1979**

Oyendo a Chile. Ed Andrés Bello, Santiago.

**Cohen John 1966**

Mountain Music of Perú Folkways Records, FE 4539. New York (2 discos acetato).

**Coluccio, Felix 1950**

Diccionario folklórico argentino. 2° ed. Aumentada y corregida. Ed. El Ateneo. Buenos Aires

**Contreras, Lino/ Quiroz Daniel / Sanchez Marco / Caballero Claudia 2003**

Cerámicos, maices y ranas. Un campamento El Vergel en las costas de Arauco. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena . Ed Escaparate / Museo de Historia Natural de Concepción / DIBAM / Sociedad Chilena de Arqueología. Tomé (357 – 368)

**Coña, Pascual [1930] 1973**

Memorias de un cacique araucano. Copia facsimilar de "vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del S XIX por E. Wilhelm de Moesbach, Rev. Chilena de Historia y Geografía. Icvira (2° ed.) Santiago (500).

**Cooper John M 1946**

The Araucanians. En Handbook of the American Indians. Vol II. Smithsonian institute, Bureau of American Ethnology, bull. 143, US Gov. Printing Office, Washington.

**Curaqueo, Domingo 1975**

Algunas formas culturales del pueblo mapuche. En Antropología, nueva época N°2, Fac. de Ciencias Humanas, U de Chile, Santiago.

**Currihuinca, Roux 1984**

Las matanzas del Neuquén. Crónicas mapuches. Ed Plus Ultra. Buenos Aires.

**d'Errico Francesco 2002**

Just a bone or a flute? The contribution of taphonomy and microscopy to the identification of prehistoric pseudo-musical instruments. 2nd International Symposium of the S. G. M. A. September 2000. Michaelstein.

**d'Harcourt Raul y Marguerite 1925**

La Musique des Incas et ses survivances. Lib. Orientaliste Paul Geuthner, París.

**Díaz Acevedo Raúl. 1994**

*Finares campesinos*. Santiago, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación (355).

**Díaz Gainza R. P. José 1977**

Historia Musical de Bolivia (2° ed...). Ed. Puerta del Sol, La Paz.

**Dillehay Tom 1989<sup>a</sup>**

Monte Verde as late pleistocene settlement in Chile. Smithsonian Institution Press, Washington and London.

**Dolmatoff Reichel 1991**

Indios de Colombia. Momentos vividos - Mundos concebidos. Villegas Editores, Bogotá (203 pp)

**Domeyko, Ignacio [1845] 1971**

Araucanía y sus habitantes. Ed. Francisco de Aguirre, Buenos Aires.

**Dowling, Jorge 1970**

El kultrún. Rev. En Viaje, Julio N° 441 (7-8).

**Dowling, Jorge 1971**

Religión, chamanismo y mitología mapuche. Ed Universitaria, Santiago.

**Duran, Eliana / Planella, Teresa 1989**

Consolidación Agroafilarera: Zona Central (900 a 1470d.C.). Culturas de Chile, Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la conquista. Ed. Andrés Bello. Santiago (313 – 327)



**Echeverría i Reyes, Anibal 1889**

La lengua araucana. Notas bibliográficas. Imp Cervantes, ed. de 25 ejemplares. Santiago de Chile .

**Ercilla, Alonso de [1569-97] 1776**

La Araucana. T I/II. P. Antonio de Sancho, Madrid.

**Erize, Esteban 1960.**

Diccionario Comentario Mapuche - Español. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

**Falabella, Fernanda /Stehberg, Rubén 1989**

Los Inicios del Desarrollo Agrícola y Alfarero Zona Central (300 a.C. a 900 d.C.). Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista. Editorial Andres Bello, Santiago (295 - 312 ).

**Faron, L.C. 1964**

Hawks of the Sun - mapuche morality and its ritual attributes. U Of Pittsburg Press (220).

**Faron Luis 1969**

Los Mapuches, su estructura social. Ed. especiales 53. Instituto Indigenista Americano, México.

**Febres Andrés [1764] 1765**

Arte de la Lengua General del Reyno de Chile. Lima.

**Feld Steven 1994**

From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest, abstr of presentt at Tuning of the World Conference on Acoustic Ecology, Banff Centre for the Arts, , Aug 1993. The Soundscape Newsletter, Number 08, June, 1994, Banff, Canada.

**Feld Steven 2005**

Steven Feld on Rainforest Soundwalks Interview by Carlos Palombini. Internet.

**Feliu Cruz Guillermo 1970**

Santiago a comienzos del siglo XIX. Ed Andres bello, Santiago.

**Fernandez Distel Alicia 1980**

Hallazgos de pipas en complejos precerámicos del borde de la puna jujeña (rep. Argentina) y el empleo de alucinógenos por parte de las mismas culturas. En Estudios Arqueológicos, sede Antofagasta, U. de Chile, Santiago.

**Frezier, M. [1712-4] 1717**

A voyage to the south sea and along the coasts of Chile and Peru in the years 1712, 1713 and 1714. Jonah Bowyer, at the Rose in Ludgate-street, London.

**Fuenzalida M Teresa 1988**

Rito y Sacrificio; dos Instancias del Pueblo Mapuche. Wenulefu. Camino del Cielo. Colección Ahistesis. Dto. Estética Fac. Filosofía U Católica de Chile, Santiago (7 – 22).

**Gallice Pierre 1957-8**

Notes sur un intrumet musical andin: le “huajra-phuco”. En Travaux de L’Institut Francaise d’etudes andines T VI París-Lima.

**Gambier Mariano 1985**

La Cultura de los Morrillos. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo, San Juan.

**Gay, Claudio [1854] 1990**

Album d’un voyage dans la République du Chili. Ed. Facsimilar de la Ed. Thunot, París. Ed Antártica, Santiago.

**Gertsman Roberto 1928**

Bolivia. Baum & Co., Paris

**Gomez de Vidaurre Felipe 1889**

Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile. Colección Historiadores de Chile, Tomos XIV y XV. Imprenta Ercilla, Santiago.

**Góngora Marmolejo Alonso de [1536-75] 1960**

Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575 compuesta por el capitán Alonso de Góngora y Marmolejo. Biblioteca de Autores Españoles T CXXXI. Ed Atlas, Madrid.

**Gonzáles de Nájera Alonso [1601-7] 1889**

Desengaño y Reparó de la Guerra de Chile. Coleccion de Historiadores primitivos de Chile , (VIII-IX). Ed. J. T. Medina, Santiago (328).

**Gonzáles de Nájera Alonso [1601-6] 1971**

Desengaño y Reparó de la Guerra del Reino de Chile. (1601 - 1607). Ed.. Universitaria. Santiago, Chile

**Gonzales Greenhill Ernesto 1982**

Vigencia de Instrumentos Mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía. Traebajo elaborado dentro del programa del curso de metodología de la investigación dictado durante 1980, Fac. de Ciencias y Artes Musicales dela U. de Chile (mecanografiado) Santiago.

**Gonzáles Greenhill Ernesto 1986a**

Vigencia de Instrumentos Mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía. Revista Musical Chilena, XI, 166, Fac. de Ciencias y Artes Musicales dela U. de Chile, Santiago (4-52)

**Gonzáles Greenhill Ernesto 1986b**

El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento musical. Revista Musical Chilena XI, 166, Fac. de Ciencias y Artes Musicales dela U. de Chile Santaigo (53-66)

**Gordon, Américo 1980**

Curacahuín. Separata del Boletín Nacional de Historia Natural, Chile 37. MNHN Santiago (61-74).

**Graham Maria [1822] 1956**

Diario de mi residencia en Chile en 1822. Ed del Pacífico, Santiago.

**Grasserie Raoul de la 1898**

langue Auca (ou langue indigene du Chili)  
Grammaire, dictionnaire, textes traduits et analyses.  
Bibliothèque linguistique Americaine, tome XXI. J  
Maisonneure, libraire editeur, Paris.

**Grebe, maria Ester 1973**

El Kultrun Mapuche, un microcosmos simbólico.  
Apartado de la Revista Mmusical Chilena, año  
XXVII, N° 123-124, Jul. Dic. (3-42)

**Grebe, Maria Ester 1974**

Instrumentos Musicales Precolombinos de Chile  
Apartado de la Revista Musical Chilena, Año  
XXVIII, N° 128. Ed universitaria.

**Gruszczyńska-Ziółkowska Anna 2000**

Is sound the first and last sign of life?  
An interpretation of the most recent  
archeomusicological discovery of the Nasca  
culture (panpipes). Papers from the 1°  
Symposium of the International Study Group  
on Music Archeology at Monastery Michaelstein,  
May 1998 Ellen Hickmann - Ingo Laufs - Ricardo  
Eichmann (HRSG), Raviden, Westf. (191 – 202).  
Gruszczyńska-Ziółkowska Anna 2002  
Sound and its Numbers Interpretation of  
Acoustical Data from the Nasca Culture (Peru)  
Vorträge des 2. Symposions der Internationalen  
Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster  
Michaelstein, September 2000; Orient-Archäologie  
10. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann  
(Hrsg.), Rahden/Westfalen. (269 – 272).  
Gruszczyńska-Ziółkowska Anna 2004a  
La creación del espacio sonoro. Testimonios  
musicales del sector Y 13 (Cahuachi, Nazca)  
Giuseppe Orefici. (manuscrito, en prensa, 33 pp)  
Gruszczyńska-Ziółkowska Anna 2004b  
Masculine Musical Instruments in the Andean  
Tradition. Vorträge des 3. Symposiums der  
Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie  
in Kloster Michaelstein, Juni 2002. Orient-  
Archäologie 14. E. Hickmann/R. Eichmann  
(Hrsg.), Rahden/Westfalen (dieses Buch). (253  
-260)

Gruszczyńska-Ziółkowska Anna 2006

Under the Safe Cover of Sound The Sense of  
Music in a Cycle of Life-and-Death According to  
Andean Tradition. Papers from the 4° symposium  
of the International Study group on Music  
Archaeology at Michaelstein, September 2004.  
Orient Archaeologie Band 20 Ellen Hickmann /  
Arnd Arje Both / Ricardo Eichmann (Hrsg.) (81  
– 96)

**Guevara Tomás 1898**

Historia de la Civilización de Araucanía. Anales  
de la U. de Chile T CII, Santiago.

**Guevara Tomás 1899a**

Historia ... Anales ... T CIII, Enero- Junio. Imp.  
Cervantes, Santiago.

**Guevara Tomás 1899a**

Historia ... Anales ... T CIV. Imp. Cervantes,  
Santiago.

**Guevara Tomás 1900**

Historia ... Anales ... T CV, Enero- Junio. Imp.  
Cervantes, Santiago.

**Guevara Tomás 1902**

Historia ... Anales ... T Cx-CXI. Imp. Barcelona,  
Santiago.

**Guevara Tomás 1911**

Folklore araucano. Imp. Cervantes, Santiago.

**Guevara Tomás 1913**

Las últimas familias i costumbres araucanas. Imp.  
Barcelona, Santiago.

**Guevara Tomás 1916**

La mentalidad araucana. Anales de la Universidad  
de Chile Tomo XXXIX, año 74. Soc. Imp.  
Barcelona, Santiago.

**Guevara Tomás 1926**

Historia de Chile. - Chile Prehispano TI. Balcells  
& Co, Santiago.

**Guevara Tomás 1927**

Historia de Chile. - Chile Prehispano T II. Balcells  
& Co, Santiago.

**Gundermann Hans 1985**

Interpretacion estructural de una danza ritual  
mapuche. Rev Chungara N° 14, septiembre 1985.  
Un de tarapacá, Arica (115-130).

**Gunkel, Hugo 1965-6a**

Interpretaciones botánicas de las dos especies  
del género cucurbita descrita por Juan Ignacio  
Molina en 1782. Revista Universitaria, año L-LI,  
Fascículos Anales de la Academia Chilena de  
Ciencias naturales N° 28-29. Un Católica de Chile,  
Santiago.

**Gunkel, Hugo 1965-6b**

El idioma mapuche en la nomenclatura botánica chilena. Rev. Universitaria, Año L-LI Fascículos Anales de la Academia Chilena de Ciencias naturales N° 28-29. Un Católica de Chile, Santiago

**Gusinde Martín 1917**

Medicina e higiene de los antiguos araucanos.

Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile, Año 1. Imprenta Universitaria, Santiago (87 – 120)

**Gusinde Martín 1931**

Los indios de Tierra del Fuego

**Haque Thaddaeus Peregrinus [1761-1817] 1942**

Descripción del Reyno de Chile. Ed. Nascimento, Santiago.

**Havestadt Bernardi [1712-57] 1883**

Chilidugú sive tractatus linguae chilensis opera. Editonem Novam Immutatam curavit dr. Julius Platzman, Lipziae .

**Henriquez Alejandro 1973**

Organología del folklore chileno Ed Universitaria, Valparaíso.

**Hermosilla Nuriluz / Stehberg Ruben / Vargas Lorenzo / Saavedra Barbara 2003**

Huechun 5, sitio habitacional de la Cultura Aconcagua. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena, octubre 2003. Ed Escaparate, Museo de Historia Natural de Concepción, DIBAM, Sociedad Chilena de Arqueología, Tome (445-464).

**Hernández Jaime [2001] 2003**

Mapúwiyiche. La Música Mapuche-Williche del lago Maihue. Fondart, Ed El Kultrun, Valdivia (CD y 108pp)

**Hickmann Ellen 1990**

Musik aus dem altertum der neuenwelt - archâologische Gokumente des Musizierens in prâkolumbischen Kulture Perus, Ekuadors und Kolumbinens. Peter Lang. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris (491 pp)

**Hickmann Ellen 2002a**

eolithic Bone Flutes from Jiahu/China An Introduction. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, September 2000; Orient-Archäologie 10. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (143 – 147)

**Hickmann Ellen 2002b**

Precolumbian Music Archaeology: An Introduction. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, September 2000; Orient-Archäologie 10. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen. (251 – 254)

**Hilguer M Inez 1957**

Araucanian child life and its cultural background. Smithsonian Miscellaneuos collection V 133, Washington. .

**Hilguer M Inez 1960**

Una araucana de los Andes. Notas del Centro de Estudios Antropológicos. Un de Chile, Santiago.

**Hilguer M Inez 1966**

Huenun Ñamku. An araucanian indian of the Andes remembers the past. Univ of Oklahoma press, Norman.

**Hodder Ian 1982**

Symbols in action. Ethnoarcheological studies of material culture. Cambridge Univerity Press, Cambridge (243 pp.).

**Hodgkinson Tim [1996] 2005**

Improvised Music and Siberian Shamanism. [http://www.hulu.de/en/trance\\_siberia/music\\_shamanism.htm](http://www.hulu.de/en/trance_siberia/music_shamanism.htm). first published on Musicworks 66, Fall 1996.

**Huenún Jaime 1998:**

ül: four mapuche poets, an anthology. Edited by Cecilia Vicuña. traslated by John Bierhorst. Americas Society 1998 (89 -120)

**Huinao graciela 1998**

ül: four mapuche poets, an anthology. Edited by Cecilia Vicuña. traslated by John Bierhorst. Americas Society 1998 (121-147)

**Ibarra Grasso Dick Edgar 1971**

Argentina indígena & prehistoria americana. Impreso en Brasil. Tipográfica editora argentina.

**INA 1981**

Cultura mapuche en la Argentina. Instituto Nacional de Antropología – subsecretaría de estado de cultrua, ministerio de cultura y educación. (catálogo). Buenos Aires.

**Inostroza Jorge/ Mora, Héctor / Morris von B. Raul 1986**

Tesoros de la Araucanía (catálogo exposición). Museo Regional de la Araucanía, Temuco.

**Iribarren Jorge 1957**

La flauta de pan y otros instrumentos indígenas. En Publicaciones del Museo y de la sociedad Arqueológica de La Serena. Bol. 9, La Serena.

**Iribarren Jorge 1969**

Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área Norte de Chile. En Rev. Rehue 2, Inst. de Antropología, U de Concepción.

**Iribarren Jorge 1971**

Instrumentos musicales del Norte Chico Chileno (Prov. de Atacama y Coquimbo).. En Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena, bol. 14 La Serena.

**Isamitt Carlos 1932a**

Apuntes sobre nuestro folklora nacional. Rev. Musical año 1 N1, Santiago (8-9)

**Isamitt Carlos 1932b**

Apuntes sobre nuestro folklora nacional. Rev. Aulos año 1 N2, Santiago (4-6).

**Isamitt Carlos 1932c**

Apuntes sobre nuestro folklora nacional. Rev. Aulos año 1 N3, Santiago (3-6).

**Isamitt Carlos 1933a**

Apuntes sobre nuestro folklora nacional. Rev. Aulos año 1 N4, Santiago (3-6).

**Isamitt Carlos 1933b**

Apuntes sobre nuestro folklora nacional. Rev. Aulos año 1 N6, Santiago (6-9).

**Isamitt Carlos 1934a**

Apuntes sobre nuestro folklora nacional. Rev. Aulos año II N7, Santiago (6-9).

**Isamitt Carlos 1934b**

El machitun y sus elementos musicales de caractger mágico. Publicación bimestral de divulgación del la Fac. de Bellas Artes de la U de Chile, Año I Oct Nov. N°3 Ed Nacimiento, Santiago (5pp).

**Isamitt Carlos 1935a**

Cantos mágicos de los araucanos. Publicación bimestral de divulgación del la Fac. de Bellas Artes de la U de Chile, Año I N°6 Ed Nacimiento, Santiago.

**Isamitt Carlos 1935b**

Un instrumento araucano: la trutruka. Boletín Latinoamericano de música T I Año I, Montevideo. (43-46)

**Isamitt Carlos 1937**

Cuatro instrumentos musicales araucanos. Boletín Latino Americano de Música TIII año II, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo. (55-65).

**Isamitt Carlos 1938**

Los instrumentos araucanos wada, künkulkawe, yüllu, trompe, corneta y charango. Boletín Latino Americano de música Instituto de Estudios Superiores, , Sección de Investigaciones Musicales, Octubre . Año IV, T IV. Montevideo

**Izikowitz, Karl Gustav 1935**

Musical and other sound instruments of the American Indians- a comparative ethnography study. Göteborg, Elanders Boktryckeri aktiebolag.

**Jacovella Bruno /Ruiz Irma /Perez Bugallo Rubén 1979**

Exposición de Instrumentos Musicales Etnográficos y Folkloricos de la Argentina.(catálogo exposición) Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires.

**Jeria Yuri 2000**

Trabajo preparatorio para el Museo de Historia Natural de Concepcion: prehistoria, el bosque. Museo de Historia Natural de Concepcion, Concepcion (80 pp)

**Jiménez Borja Arturo 1950-51**

Instrumentos musicales Peruanos. Sobreiro de la Revista del Museo Nacional de Lima T XIX-XX, 1950-1951. Museo Nacional de Lima ,Lima (37 – 190)

**Joseph Claude 1930a**

Las ceremonias araucanas. Boletín del Museo Nacional T XVII, Santiago.

**Joseph Claude 1930b**

Antigüedades de Araucanía. Revista Universitaria N° 9 Año XV Universidad Católica de Chile, Santiago.

**Juliet Carlos 1874**

Hidrografía e Historia Natural: informe del ayudante de la comisión exploradora de Chiloié i Llanquihue. En Anales de la U. de Chile, T XLV,1° seccion, Imp Nacional, Santiago.

**Käfer Bernadette / Einwögerer Thomas 2002**

Die jungpaläolithische Knochenflöte aus der Station Grubgraben bei Kammern, Niederösterreich, und ihre Spielweise im Nachbau mit Silexwerkzeugen. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe

Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, September 2000. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (91)

**Kilapan Lonko 1978**

O'higgins es araucano. Ed Universitaria, Santiago.

**Kilmer Anne 2004**

Memorizing the Names of Things, From Oral to Written: Mesopotamian Musical Instruments, Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, Juni 2002. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (139 – 142).

**Kollveit Gjermund 2000**

Archaeological Jew's Harp Finds in Europe: Chaos or Coherence?. Vorträge des 1. Symposiums der International Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, Mai 1998. Orient Achäologie 7. E. Hickmann / I. Laufs / R. Eichmann (Hrsg.), Rahden / Westfalen. (389 – 399)

**Kopiez Reinhardt 2004**

Are the Musical Preferences of Babies Indicators for Universals in music? A Review of Methods and Results. Ellen Hickmann, Ricardo Eichmann, Michaelstein.

**Kramer Carol 1979,**

Introduction Implications of Ethnography for Archaeology Columbia University Press, New York (1 – 20).

**Krause Bernie 1997**

The Niche Hypothesis: How Animals Taught Us to Dance and Sing. en *Whole Earth Review*, #57, Winter, 1987.

**Kuramochi Yokure 1992**

Me contó la gente de la tierra. Relatos orales de los Mapuches del centro sur de Chile. Ed. U Católica de Chile, Santiago (179 pp)

**Kuramochi Y. / Huisca R. 1992**

Cultura Mapuche. Vol. 1. Relatos Mapuches. Versiones Bilingües. Temuco

**Laborde Miguel 2006**

Un alemàn en Araucania. El Mercurio Domingo 22 Octubre 2006, A23 . El Mercurio, Santiago (A23)

**Langevin André 1990**

La organización musical y social del conjunto de JKantu en la comunidad de Quiabaya (prov de Bautista Saavedra, Bolivia). *Revista Andina* año 8 N° 1, Ed. Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco (115-138)

**Lapinder Alan 1969**

Sun, Gods and Saints. Andre Emmerich Inc., New York

**Larraín Sara 1988**

El Mito de Huitranalhue en la Narrativa Mapuche. Wenulefu. Camino del Cielo. Colección Ahistesis. Dto. Estética Fac Filosofía U Católica de Chile Santiago (75 – 100)

**Latcham Ricardo 1915**

Costumbres mortuorias de los indios de Chile y otras partes de América. Soc. Imp. y Lit. Barcelona, Santiago.

**Lavin, Carlos [1925] 1967a**

La música de los araucanos (repr. De la Revista Musical, París, XVI; 5, 1925, Revista Musical Chilena XXI / 99. Fac de Ciencias y Artes Muciales de la U. de Chile. Santiago (57-60)

**Lawson Graeme 2004**

Music, Intentionality and Tradition: Identifying Purpose, and Continuity of Purpose, in the Musicarchaeological Record. Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, Juni 2002. E. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (61 -97)

**Lawson Graeme / d'Errico Francesco 2002**

Microscopic, experimental and theoretical reassessment of Upper Palaeolithic bird-bone pipes from Isturitz, France: ergonomics of design, systems of notation and the origins of musical traditions (first results) 2nd International Symposium of the S. G. M. A, September 2000. Study Group on Music Archaeology, Blankenburg/Harz

**Lehmann Nitsche Robert 1908**

Cantos Patagonicos y Arcos Musicales. Grabaciones fonográficas e introducción de Robert lehman Nitsche Dr. Phil. Et med. - jefe de la Sección Antropología del Museo de la Plata. Antropos . Revista Internacional de Etnología y Lingüística Tomo II (trad. castellano mecanografiado) (916 – 940)

**Lenz Rodolfo [1895-?] 1986**

Estudios Araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos. Anales de la U de Chile, tomo CVII. U de Chile, Santiago

**Lenz Rodolfo 1905-1910**

Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas. Facsimilar. Seminario de Fología Hispánica, these et Studia Scholastica 3, U de Chile, Santiago.

**Lienlaf Leonel 1998**

ül: four mapuche poets, an anthology. Ed. Cecilia Vicuña. Americas Society, New York.

**Lienlaf Isobel 2002**

Historias del fogón en Alepúe. Voces Mapuches (2002) Museo Chileno de Arte Precolombino.

**Lagostera Agustín 1989**

El arte atacameño: universo de identidad en un pueblo precolombino.. Tesoros de San Pedro de Atacama. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

**Lomax Alan 1972**

Cantometrics on Ona Song Style. Selknam Chants of Tierra del Fuego, Argentina. FE 4176. Folkways Records, New York. (11- 12)

**Londoño María Eugenia 2000**

La música en la comunidad indígena Ebera-Chamí de Cristianía, Colombia. Ed Universitaria de Antioquia, Medellín (204).

**Lope de Vega [1616] 1954**

Arauco domado. Biblioteca Zig Zag, Santiago.

**Mc Evan Colin / Borrero Luis / Prieto Alfredo 1997**

Patagonia. Natural history, prehistory and ethnography at the uttermost end of the earth. British Museum Press.. (200 pp),

**Madrid de Colin, Jacqueline 1983**

Los chiquillanes ambulantes del cajón del Maipo. Bol. de prehistoria de Chile N°9. Dto de Ciencias Sociológicas y Antropológicas, Fac. de Filosofía, Humanidades y Educación. U de Chile, Santiago.

**Manquilef, Manuel 1911**

Comentarios del Pueblo Araucano. La faz social. Anales de la U. de Chile CXXVIII. Imp. Cervantes, Santiago.

**Mariño de Lobera Pedro [1550-60] 1960**

Crónica del Reino de Chile escrito por el capitán de. Pedro Mariño de Lobera, dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Vicerrey y Capitán General de los Reinos del Perú y Chile. Reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar, de la Compañía de Jesus. Biblioteca de Autores Españoles CXXXI. Ed. Atlas, Madrid.

**Martí Samuel 1961**

Canto, Danza y Música Precortesianos. Fondo de Cultura Económica, México.

**Martí Samuel 1970**

Musik der Indianer in Prakolumbischer Zeit. Veb. Deutscher Verlag für Musik Band II, Leipzig (pp. 126)

**Medina José Toribio 1882**

Los Aborígenes de Chile. Imprenta Gutemberg Santiago

**Mena María Isabel 1974**

Instrumentos Musicales y otros objetos sonoros den las culturas prehistóricas de Chile. Memoria, Licenciado en Música. U. de Chile, Fac. De Artes Musicales y del a Representación. (mecanografiado). Santiago.

**Mendivil Julio 2004**

Flutes and Food for the Ancestors: from the Tradition of Discoveries to the Discovery of Traditions in Archaeomusicology. (ms.), Cologne (10 pp).

**Mercado Claudio 1995**

Música para encantar el mundo. Sonidos de América.. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins, Santiago, Chile.

**Mercado Claudio 1995- 1996**

Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central. Inmenso puente al universo. Revista Chilena de Antropología N° 13. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile .Santiago, Chile (163 – 196)

**Mercado Claudio 2004**

The Sereno and the Transmission of Music among the Atacama. People-Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, Juni 2002. Orient-Archäologie 14. E. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (289 -294)

**Mercado Claudio / Galdames, Luis 1997**

De todo el universo entero. Fondo Matta, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile. (74 pp.)

**Merino, Luis 1974**

Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestre de Camp Francisco Nuñez y Bascuñan. Revista Musical Chilena XXVIII/ 128. Fac de ciencias y artes de la representación U. de Chile, Santiago.

**Meshkeris 2000**

Musical Phenomena of Convergency in Eurtasian Rock Art. (Paper held at the Round Table "Music Archaeology and Rock Art", International Rock Art Congress, Turin, 1995). Vorträge des 8. Symposions der Study Group on Music Archaeology (ICTM), Limassol, 1996 und anderen Beiträge.- Orient Achäologie 6. E Hickmann R Eichmann (Hrsg.), Rahden /Westfalen (73 – 84)

**Meyer Rusca, Walterio [1955] 1980**

Diccionario geográfico-etimológico indígena de las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue. Santiago.

**Michieli, Catalina Teresa 1983**

Los Huarpes protohistóricos. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Fac. de Filosofía, Humanidades y Artes. U. de San Juan, San Juan, Argentina.

**Moesbach Wilhelm de 1930**

Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX. (de la Revista Chilena de Historia y Geografía). Imp. Cervantes, Santiago, Chile.

**Moesbach Wilhelm de [1944] 1976**

Voz de Arauco - Explicación de los Nombres Indígenas de Chile. Imp. San Francisco, Padre Las Casas, Chile.

**Molina, Giovanni Ignazio 1782**

Saggio sulla storia naturale del Chili. Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna.

**Molina Juan Ignacio 1795**

Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile. Trad. Nicolás de la Cruz, Madrid.

**Molina, Juan Ignacio [1782] 1978**

Historia Natural y Civil de Chile. Ed. Universitaria, Santiago.

**Molina Alfredo 2006**

La función del Universo Sonoro en el Nguillatún y en la labor del Machi. Tesis de Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago (154 pp)

**Moos Christine 2000**

Klangwerkzeuge im kolonialzeitlichen Perú. 2nd International Symposium of the S. G. M. A. The Archeology of Early Sound: Origin and Organization, September 2000. Study Group on Music Archaeology Stiftung Kloster Michaelstein, Blankenburg/Harz, Germany.

**Moreno [1876-1877] 1879**

Viaje a la Patagonia Austral emprendido bajo los Auspicios del Gobierno Nacional, Tomo I, Buenos Aires 1879.

**Munizaga, Carlos 1965**

Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile. Notas del centro de estudios antropológicos N|6. Santiago.

Museo Chileno de Arte Precolombino 1983

**Musters, George Chatworth 1871**

At home with the patagonians. John Murray, London.

**Nettl Bruno 2004**

Some Questions on the Relationship of Music Archaeology and Ethnomusicology: Informal Comments on Constructing the Past from the Present. Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, 2002. Orient-Archäologie 14. E. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (117-126)

**Novati Jorge 1984**

El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades - un estudio sobre las canciones de los „mataco“ del chaco argentino. En Temas de Etnomusicología 1, Inst. Nacional de Musicología, Buenos Aires.

**Nowell April / Chase Philip 2002:**

Is a Cave Bear Bone from Divje Babe, Slovenia, a Neanderthal Flute?. Vorträge des Internationalen musikarchäologischen Kolloquiums des Deutschen Archäologischen Instituts - ICTM-Study Group on Music Archaeology und dem Institut Français d'Archéologie 1993. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (69 – 88)

**Núñez de Pineda Francisco [1673] 1973**

Cautiverio Feliz. Ed. Universitaria, Santiago.

**Núñez de Pineda Francisco [1673] 1873**

Cautiverio Feliz y razon de las guerras dilatadas de Chile. Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la Historia Nacional - Tomo III, Santiago (536).

**Núñez de Pineda, Francisco [1673] 1984**

Suma y epílogo de lo mas esencial que contienen el libro intitulado Cautiverio Feliz y Guerras Dilatadas del Reino de Chile. Soc. Chilena de Historia y Geografía, Ed. U Católica de Chile, Santiago.

**Núñez Lautaro 1989**

Hacia la Producción de Alimentos y la Vida Sedentaria (5.000 a.C. a 900 d.C.). Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista Editorial Andres Bello. Santiago (81 – 106).

**Núñez Lautaro 1994**

Cruzando la cordillera por el norte: señoríos, caravanas y alianzas. Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O'higgins Santiago, Chile.



**Núñez Patricio 1984**

La antigua aldea de San Lorenzo de Tarapacá, Norte de Chile. En Rev. Chungará 13, U.de Tarapacá, Arica.

**Oña Pedro de [1596] 1944**

Arauco domado. Cultura hispanica facsimil de la ed. Antonio Ricardo de Turin, Lima 1596, Madrid

**Ortiz Troncoso, Omar 1968**

Descripción de un conjunto de pipas indígenas del Sur de Chile. Museo de Concepción, Antropología N° 1, Concepción, Chile.

**Otte Marcel 2000**

Regards sur la musique paléolithique (Paper held at the Round Table "Music Archaeology and Rock Art", International Rock Art Congress, Turin, August 30–September 6, 1995). Vorträge des 8. Symposiums der Study Group on Music Archaeology (ICTM), Limassol, 26-30 August 1996 und anderen Beiträge.- Orient Achäologie 6. E Hickmann R Eichmann (Hrsg.), Rahden /Westfalen (97 – 102).

**Ovalle Alonso de [1646] 1988**

Histórica Relación del Reino de Chile. Imprenta Ercilla,, Santiago.(296 pp)

**Ovalle, Alonso de [1646] 1969**

Histórica relación del Reyno de Chile Ed Universitaria, Santiago.

**Oviedo y Valdés Gonzalo Fernández de 1557**

Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano. Valladolid.

**Oyarzún Aureliano 1917**

La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos. Publicaciones de Museo de Etnología y Antropología, Chile, T I. Imprenta Universitaria, Santiago, Chile.

**Painemal Martín 1983**

Vida de un dirigente mapuche. grupo de Investigaciones agrarias, Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.

**Peralta María Angélica 2004**

Las cofradías indígenas en Santiago Colonial. Revista Werken. César A. Méndez M, Santiago

**Pereira Salas, E. 1941**

Los orígenes del arte musical en Chile. Imp. Universitaria, Santiago.

**Pérez Bugallo, Rubén 1980**

Instrumentos etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de los datos obtenido en investigaciones de campo 1951-80. Secretaría de Estado de ICultura – Instituto Nacional de Musicología „Carlos Vega“, Diciembre. Buenos Aires.

**Pérez Bugallo, Rubén 1984**

Cosmovisión y universo musical del mapuche; El mundo mágico del Kultrún.Revista Patagonia, año IV N°20.. Publicaciones especializadas, Buenos Aires.

**Pérez Bugallo, Rubén 1985a**

Cosmovisión y universo mágico del mapuche: la kaskawilla. Revista Patagónica IV/ 21, Ed. Publicaciones especializadas, Buenos Aires.

**Pérez Bugallo, Rubén 1985b**

Cosmovisión y universo musical del mapuche: la kiná. Rev. Patagónica V/ 23. Ed. Especializadas, Buenos Aires.

**Pérez Bugallo, Rubén 1986**

Cosmovisión y universo musical del mapuche: el trompo. Rev. Patagónica V/ 26. Ed. Especializadas, Buenos Aires.

**Pérez Bugallo, Rubén 1987a**

Cosmovisión y universo musical del mapuche; la Pifilka. En; Revista Patagónica, VI / 29. Publicaciones especializadas, Buenos Aires. (13-20)

**Pérez Bugallo Rubén 1987b**

Cosmovisión y universo musical del mapuche; el silbido del Pivichén. Revista Patagónica, año VII N° 34.. Publicaciones especializadas, Buenos Aires. (7-11).

**Pérez Bugallo Rubén 1988**

Cosmovisión y universo musical del mapuche; el kull kull. Revista Patagónica, año VI N° 30.. Publicaciones especializadas, Buenos Aires, Argentina. (24-30).

**Pérez Bugallo Rubén / Ruiz Irma 1980**

Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina.. INM, Buenos Aires, Argentina.

**Pérez Gollán José 1994**

los sueños del jaguar - imagenes de la puna y la selva argentina. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

**Pérez de Arce José 1982**

La Música en el Arte Precolombino (catálogo de exposición) Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.



**Pérez de Arce José 1986**

Proposición de una ficha para la descripción de Instrumentos Musicales. Revista Chungara N° 15. Universidad de Tarapacá Arica, Chile.(67 - 76 ).

**Pérez de Arce José 1988a**

Flautas De Pan Prehispánicas De Chile Central. IV Jornadas Argentinas de Musicología, AGOSTO de 1988 Instituto Nacional de Musicología „Carlos Vega“ Buenos Aires, Argentina. (12 pp.)

**Pérez de Arce José 1988b**

Acercas de la organología prehispánica del área mapuche. Terceras Jornadas argentinas de musicología, Septiembre 1986, Buenos Aires. Inst. nacional de musicología C. Vega, Buenos Aires (143-158).

**Pérez de Arce José 1986c**

Cronología De Los Instrumentos Sonoros del Área Extremo Sur Andino. Revista Musical Chilena, año XL N°166, Universidad de Chile, facultad de arte, Santiago, Chile.( 68 -124)

**Pérez de Arce José 1987a**

Flautas Arqueológicas del Extremo Sur Andino. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino N°2, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.( 55 – 878)

**Pérez de Arce José 1992b**

Música, Alucinógenos y Arqueología. Congreso „Plantas, Chamanismo y Estados de Conciencia“, (ms). San Luis Potosí, México. (7 pp.).

**Pérez de Arce José 1997c**

Sonido Rajado, the sacred sound of pifilicas. Galpin Society Journal July. T. LI. The Galpin Society, Chichester(17 – 50).

**Pérez de Arce José 2000b**

Sonido Rajado , historical approach. Galpin Society Journal T. LIII. The Galpin Society, London (233 – 251)

**Pérez de Arce José 2005**

Flautas y cuerdas: migración, desplazamiento, dominación, ocultamiento, exterminio y otros. Trabajo presentado al 3º Congreso Chileno de Musicología, “Música, Migración y Exilio”. Sociedad Chilena de Musicología. La Serena.

**Pérez de Arce José 2006**

Whistling Bottles: Sound, Mind and Water. Music Archaeology in Contexts. Studien zur Musikarchäologie V, Orient-Archäologie 20, 2006 E. Hickmann/A. A. Both/R. Eichmann. Rahden/Westf. (161-182)

**Philippi Rudolph Amandus 2003**

El orden prodigioso del mundo natural. Museo Historico de la U Austral de Chile Mauricio Van der Maele, Valdivia

**Philippi Federico 1903**

Arqueología en la Isla Mocha. Estudios Mongráficos, Anales del Museo Nacional de Chile publicados por orden del Gobierno de Chile, Santiago.

**Plath Oreste 1955**

Algunos aspectos de la tecnología araucana. En América Indígena, Vol XV / 2 México.

**Plesch Melanie (1999**

La Silenciosa Guitarra de la Barbarie: Aspectos de la Representación del Otro en la Cultura Argentina del siglo XIX. Revista Música e Investigación Año III N°4. Instituto Nacional de Musicología „Carlos Vega“, Buenos Aires, Argentina. ( 57 – 80)

**Podesta Clara/ Pereda Isabel 1979**

Excavaciones del cementerio Las Lajitas, Prov de Neuquén. Relaciones de la Soc. Argentina de Antropología XIII, Buenos Aires.

**Poeppig Edward [1826-9]1960**

Un testigo en la alborada de Chile (1826 - 1829). Zig Zag, Santiago, Chile.

**Poma de Ayala, Felipe Guaman [1583-1615] 1980**

El primer Nueva Crónica y buen gobierno. Ed. Crítica de John Murra y Rolena Adorno, trad y análisis textuales del quechua por Jorge L. Urioste Siglo XXI, Mexico.

**Quiroga Gerónimo de 1690**

Memoria de los sucesos de la guerra. de Chile. Santiago, Editorial Andrés Bello; Stgo. 1979

**Quiroz Daniel / Sánchez Marco 2003**

La secuencia Pitren - El Vergel en la Isla Mocha, soluciones de continuidad y distinciones culturales. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena / Tome, octubre 2003. Ed Escaparate / Museo de Historia Natural de Concepción / DIBAM / Sociedad Chilena de Arqueología (369 – 378)

**Rawcliffe Susan 2002**

Sounding Clay: Pre-Hispanic Flutes. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie, 2000; Internationalen musikarchäologischen Kolloquiums des Deutschen Archäologischen Instituts 1993. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen (255 – 268).

**Reccius, Walter 1983**

Evolución y caracterización de la platería araucana. Platería araucana, Museo chileno de Arte Precolombino, Santiago.

**Reznikoff Igor 2002**

On the Sound Dimensions of Palaeolithic Painted Caves. 2nd International Symposium of the S. G. M. A. 2000. Study Group on Music Archaeology, Blankenburg/Harz, Germany

**Robertson Carol 1976**

Tayil as category and the communication among the argentine mapuche: a methodological suggestion yearbook of the IFMC vol VIII (35-52)

**Robertson Carol 1977**

lukutún: text and context in mapuche rogations. Latin American Indian Literatures, Vol. 1 N° 2. Un. of Pittsburg, Pittsburg.

**Robertson Carol 1979**

“pulling the ancestors”: performance practice and praxis in mapuche ordering. Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology vol XXIII number 3 (395-416).

**Robles Rodríguez, Eulogio 1911**

Costumbres i creencias del pueblo araucano. Anales de la U de Chile LXXVIII. Imp Cervantes, Santiago.

**Rocconi Eleonora 2002**

The development of vertical direction in the spatial representation of sound. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg., Rahden/Westfalen (389 -392)

**Roel Pineda Josafat / García F. / Salazar A. / Bolaños C. 1978**

Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú. Instituto Nacional de cultura, Of. de Música y Danza, Lima.

**Ruiz Aldea P. 1902**

Los araucanos i sus costumbres. Bib. de autores chilenos V. Guillermo Miranda, Santiago.

**Sánchez Marco 2003**

Presencia del Complejo El Vergel/Tirúa en los humedales de la vertiente occidental de la cordillera de Nahuelbuta. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena / 2003. Ed Escaparate / Museo de Historia Natural de Concepción / DIBAM / Sociedad Chilena de Arqueología, Tome (337 – 346).

**Sánchez Rodrigo / Pavlovic Daniel 2003**

Breve reconsideración sobre la prehistoria del periodo alfarero en Chile Central. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena, 2003. Ed Escaparate / Museo de Historia Natural de Concepción / DIBAM / Sociedad Chilena de Arqueología, Tome (475-480).

**Schidtmeyer Peter [1820-1] 1947**

Viaje a través de los Andes Ed. claridad, Buenos Aires

**Sergio Sauvalle 2004**

La guitarra tradicional chilena. www.sergiossauvalle.scd.cl

**San Martín Sergio [1996] 1999**

Importancia de la cultura mapuche. Lom editores, Santiago (260 pp),

**Schafer Murray [1994] 1977**

The Soundscape. Destiny Books, Vermont. (58 pp)

**Schindler Helmut 1998a**

Amulpüllün: un Rito Funerario de los Mapuche Chilenos. Anales 6. Museo de América, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid (165 – 178)

**Schindler Helmut 1998b**

El kultrun de los mapuche, trad al inglés por Carol Iranof. Revista Indigenista Americana 1:62-73. Manuscrito, Buenos Aires

**Schindler Helmut 1998c**

“con reverencia nombres al Pillan y Huecove” (Luis de Valdivia 1621, sermón IV). Scripta Ethnologica. Supplementa. Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, Argentina.

**Schneider 1993**

The Nolkín: a Chilean sucked trumpet. The galpin society journal March 1993, XLVI (69-82)

**Schuller R.R. 1906**

El vocabulario Araucano de 1642-1643. En Anales de la U. de Chile T CXIX Santiago

**Schultes Richard Evan /Hofmann Albert 1982**

Plantas de los Dioses El origen del uso de los alucinógenos Trad del inglés Alberto Blanco. Fondo de cultura económico, México.

**Silva Raúl Mario 2000**

Caminos Sonoros de la Patagonia (2 cd y librito). Estudio Fidelus, Buenos Aires (2CD pp)

**Smith Edmund Revel 1855**

The Araucanians, or notes of a tour among the indian tribes of southern Chili. Harper & brother, New York;

**Stevenson Robert [1968] 1976**

Music in Aztec and Inca Territory California Press Berkeley (378 pp)

**Sullivan Lawrence 1988**

Icanchu's DRUM. Mac Millan Pub., New York.

**Tangol, Nicasio 1972**

Chiloé, Archipiélago Mágico. Ed quimantú, Santiago.

**The Diagram Group 1976**

Musik Instrumente der Welt. Bertelsmann

**Titiev, Mischa 1951**

Araucanian culture in transition. Occasional contributions from the Museum of Anthropology of the Un. Of Michigan. N° 15, Un. Of Michigan, Michigan.

**Titiev, Mischa 1968-9**

Araucanian shamanism. Bol del Museo Nac de Historia Naturqal XXX 1968-9, MNHN, Santiago.

**Turistel 2006**

**Valdivia Luys de [1581-1606] 1887**

Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile (1606). ed.. Facsimilar, Platzmann, Leipzig.

**Valdivia Pedro de [1545-50] 1960**

Cartas 4 Sept. 1545 La Serena, 15 Oct 1550 Concepción. [1545-50]. Biblioteca de autores españoles, crónicas del Reino de Chile CXXXI. Ed Atlas, Madrid.

**Valdovinos Claudio 2000**

Propuesta de guión museológico para el Museo de Historia Natural de la Región del Bio Bio Tema: ecosistemas costeros de la VIII región. Museo de Historia Natural de la Región del Bio Bio, Concepción (107 PP)

**Van Peer René 2005**

Singing in thin air. <http://www.acousticecology.org/writings/vanpeer-singing.html>

**Vasiliadis Clair / Medina, Rodrigo /Salas, Adalberto / Stratigopoulou, Mirka 1975**

Amerindian Music Of Chile: Aymara Qaqashqaer Mapuche. Folkways records album N FE 4054 1975, New York (1 disco acetato 15pp)

**Vega Carlos 1946**

Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Ed. Centurión, Buenos Aires.

**Velásquez Hector / Adan Leonor 2003**

Marfilo 1: análisis arqueofaunístico y relaciones hombre-bosques en los sistemas lacustres cordillarons del centro sur de Chile.. Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Tome, 2003. Ed Escaparate, Museo de Historia Natural de Concepción, DIBAM, Sociedad Chilena de Arqueología, (547-556)

**Velo, Yolanda 1992**

Aproximación a una arqueología miscal: sonajeros prehispánicos de cerámica en territorio argentino. Las artes en el Debate del Quinto Centenario. Centreo Argentino de Investigadores de Arte, Fac. de Filo. Y letras U. de Buenos Aires. Buenos Aires (232-238)

**Verniroy Gustave [1889-99] 1975**

Diez años en araucanía 1889-1899. Ed U. de Chile, Santiago.

**Vicuña Cecilia 1998**

ül: four mapuche poets, an anthology. Elicura Chihuaylaf, Leonel Lienlaf, Jaime Luis Huenún, Graciela Huinao. Americas Society, New York.

**Viggiano, Julio 1948**

Instrumentología musical popular argentina. Vigencias de origen indígena. Inst. de Arqueología, lingüística y folklore dr. Pablo Cabrera. U. Nacional de Córdoba, Córdoba.

**Vignati Milcíades A y María Emilia 1982**

La Música Aborígen. Historia general del Arte en la Argentina. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

**Will Udo 2004**

Oral Memory in Australian Aboriginal Song. Performance and the Parry-Kirk Debate: a Cognitive Ethnomusicological Perspective. Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, 2002. Orient-Archäologie 14. E. Hickmann/R. Eichmann (Hrsg), Rahden/ Westfalen (161 – 180)

## CONTENIDO DEL CD QUE ACOMPAÑA ESTE LIBRO

### **Wilson Thomas 1898**

Prehistoric Art; or the Origin of Art as Manifested in the works of Prehistoric Man.; From the Report to the U.S. National Museum for 1896, pages 325-664. Government Printing Office, Washington (524 – 663)

### **Wolfswisen, P. Francisco Xavier [1742] 1955-6**

Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del siglo 18. Trad. del alemán, Carlos Haencke. Rev. Universitaria XI y XLI/ 1 Anales de la academia chilena de Ciencias Naturales 20. U., Católica de Chile, Santiago.

### **Xinghua Xiao 2002**

On the Musical Civilisation of the Neolithic Age in China as Illustrated by the Ancient Bone-Flutes (from 9,000 to 7,800 years ago) unearthed at Jiahu, Henan Province. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 2000. E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), Rahden/Westfalen

### **Zamora, Lucia 1970**

El Museo Regional de Angol. En Rev En Viaje 438. Empresa de Ferrocarriles del Estado, Santiago.

### **Zapater, Horacio 1972-3**

Supervivencia de las creencias mágicas entre los araucanos. Actas del VI congreso de arueología chilena. U de Chile, Santiago.

**Páginas web citadas**  
**mapuche.cl**  
**museoaustral.cl**  
**precolombino.cl**  
**todobariloche.com**

Este CD contiene ejemplos musicales referidos al texto del libro. Los ejemplos se escogieron para ejemplificar los datos que entrega el texto, y siguen el orden de temas del libro. En la elección de los temas se dio mayor importancia a los contenidos que a la calidad; algunos temas presentan deficiencias o ruidos debidos a fueron hechas en cinta digital DAT, que con el paso del tiempo se han deteriorado y asimismo debido a las condiciones de grabación, en que se procuró respetar siempre la ocasión y el lugar, dando más importancia a no importunar con micrófonos ni cables que a obtener una grabación de calidad de tipo profesional. Los temas están cortados o resumidos, dando prioridad a la variedad de ejemplos que a las versiones completas.

Agradezco a todas las personas y comunidades involucradas que me dieron permiso de registrar estos sonidos para su conocimiento por las futuras generaciones. Los créditos aparecen individualizados en cada caso. Todas las grabaciones fueron hechas por el autor, salvo referencia contraria. Las interpretaciones que no aparecen individualizadas corresponden al autor. Las grabaciones se realizaron con grabadoras DAT, con diversos tipos de micrófono, todos de amplio espectro omnidireccionales (para captar el conjunto de sonidos ambientales). En algunos casos se trataron digitalmente los registros para limpiar o recuperar sonidos, procurando siempre ser fieles al sonido original.

### **01 KAWIN (2:44)**

*Ambiente: lafmapu (8 PM, 29 de Enero 2006, Lago Guillino, Chiloé, y 6 PM 1 de Febrero 2006, Parque Cucao, corresponden al ecosistema sonoro de toda la zona baja de Araucanía).*

Reconstrucción de una fiesta *kawin*, tal como las que relata Núñez de Pineda, en base a una superposición de las flautas de piedra (“*piwilkawé*”, “*pivulka*”, “*piloilo*”, “*pifilka*”, “*antara*”) presentadas por separado mas adelante, sobre una grabación de un baile nocturno, previo a un *guillatun*, junto a uno de los *fogones*. El

sonido general que escuchó Núñez de Pineda debe haber sido semejante al que presentamos, si bien la organización de los sonidos puede haber variado muchísimo, y nunca la conoceremos.

### 02 ORALIDAD (4:37)

*Ambiente: pewenmapu (mañana de un día de Febrero de 1998, reserva del Cañi, Pucón hacia la cordillera).*

Inicio de una rogativa en que la *machi* pide, acompañándose del *kultrun* en un estilo recitativo, a los espíritus por el buen resultado de su misión. Grabado a las 7:51 PM del 18 de Febrero de 1995 en la *ruka* de *machi* Marcelina, Malalcahuello. Luego se escucha un fragmento de una rogativa a *gnenechen* hecha por dos *machi*. Corresponde a la ceremonia *wetripán* (año nuevo). Grabado a un grupo de Quetrollco Alliplen, Comuna Freire en el Festival de Música Mapuche, en el Estadio Municipal de Villarica el 17 de Febrero de 1995.

### 03 GUILLATUN (3:03)

*Ambiente: pewenmapu (río Cautín, sector Manzanar, mañana del 1 de Febrero de 2007, se continúa en los próximos temas).*

Baile con dos *kultrun*, *kaskavilla*, *trutruka* y canto en torno de un fogón, en las ramadas alrededor del campo sagrado la noche antes de la ceremonia (fragmento final). 15 de Febrero de 1995, Cerro Ñielol, Temuco.

### 04 GUILLATUN (4:34)

Tres ejemplos (fragmentos) de conjunto instrumental del Guillatún. Recreación de distintas instancias del guillatún presentados en el Festival de Música Mapuche. A pesar de que se presentan como conjuntos artísticos, con director, se aprecia la estética sonora tradicional y la variedad sonora, a pesar de utilizar instrumentales casi idénticos. Conjunto Calfuwén de Quetrollco Alliplen, Comuna Freire (un *kultrun*, una *kaskavilla*, una *wada* un par de *pifilkas* y una *trutruka*); Conjunto Rayen Mapu dirigido por María Teresa Quinquiqueo, (dos *kultrun*, una *kaskavilla*, una *wada* un par de *pifilkas* y una *trutruka*); Conjunto Aukintu de Regolil,

director artístico Jorge Marinao (dos *kultrun*, dos *kaskavilla*, una *pifilkas* y una *trutruka*). Grabado el 17 de Febrero 1995 en el Estadio Municipal de Villarica. Las pésimas cualidades acústicas del lugar dificultan apreciar mejor el sonido.

### 05 GUILLATUN (5:14)

*Guillatun* de Weicahue con dos *kultrun*, *wada*, *kaskavilla*, dos *pifilkas*, *trutruka* y voces; al poco rato se escucha un *kultrún* que anuncia la llegada de la comunidad de Cancuralaja que viene además con, *kaskavilla*, *trutruka* y *kullkull* tocando en otro pulso. Se unen ambas en una polifonía aleatoria a la que luego se suman las *pifilkas* de Cancuralaja (fragmento). Grabado en Weicahue a las 12:22 AM del 9 de Abril de 1994.

### 06 MACHITUN (15:38)

*Pelotún* (curación por ropa). Luego de una conversa entre la *machi* y la persona que trajo la ropa del enfermo, mientras se templea el *kultrun*, y de la aspersión de agua con la boca, se escucha el inicio con golpes fuertes de *kultrun* solo, luego un largo canto con golpes rápidos separados por golpes fuertes (fragmento), para luego cambiar a un ritmo lento que crece hasta pasar, luego de nuevos golpes fuertes, a la sección de golpes rápidos y suaves, moviendo el *kultrún* (suenan los objetos al interior), mientras la *machi* está en trance (fragmento) luego viene una enérgica sección de golpes fuertes y *kultrún* menado, para volver al ritmo rápido, con canto enérgico y tenso (la mujer que está consultando habla a los espíritus para que entreguen un diagnóstico); hay detenciones y cambios de intensidad (fragmento) para pasar luego a un ritmo parejo, con un canto intenso y sostenido y luego, bruscamente, a un ritmo mas lento también cantado, que termina en una serie de golpes irregulares. La ceremonia duró en total 33:20 minutos. Luego de eso la *machi* hizo nuevas aspersiones y un declamado final (no registradas aquí). Grabado a *Machi* Eugenia a las 09:01 AM del miércoles 18 de Diciembre de 1992, Collahue.

### 07 ROMANCE (4:24)

*Ambiente: pevenmapu (mañana de un día de Febrero de 1998 en la reserva del Cañi, Pucón hacia la cordillera, se continúa en el siguiente tema).*

Ejemplos de romance cantado con voz sola. El primer fragmento corresponde a un canto de amor, el hombre ofrece joyas de plata a su enamorada. Canta Galvarino Queupumil, de Liquiñe, en Villarica, el 17 Febrero de 1995, a las 12:46 AM. El segundo fragmento es de un romance improvisado de saludo por Luisa Sandoval de Truf Truf. Grabado en el Festival de Música Mapuche, el 17 de Febrero de 1995, Estadio Municipal de Villarica. El tercero es un relato que hace Necul Painemal relativo a la *Machi* Eugenia, grabado el 5 de Enero de 1994 en el MCHAP. Los tres últimos fragmentos corresponden a romances cantados por Domingo Carilao, grabados en Julio de 1994 en el MCHAP.

### 08 ROMANCE (2:27)

Dos fragmentos de romance acompañado de *kultrun* cantados por Domingo Carilao, grabados en Julio de 1994 en el MCHAP.

### 09 KULTRUN (1:19)

*Ambiente. mapu (Collahué, 11:59 AM., 17 de Diciembre de 1992, se continúa en los próximos temas).*

Varios ejemplos de ritmos ejecutado en el *kultrun*: *choike purrún*, *mazatún* y otros. (Domingo Carilao, Julio de 1994, MCHAP, Santiago).

### 10 KULTRUN (0:32)

Dos ejemplos de las cualidades del *kultrun* como sonaja, en que se escuchan los objetos que contiene (fuera de contexto musical; para un ejemplo dentro del contexto sonoro ver pista 06 “Machitun”). El primer fragmento corresponde al momento en que el *kultrun* de *machi* Eugenia es templado, antes de la ceremonia *pelotun* (curación por ropa), grabado a las 09 :01 AM el Viernes 18 Diciembre de 1992, en Collahué. El segundo fragmento corresponde al templado del *kultrun* de *machi* Marcelina, a las 7:51 PM del 18 Febrero de 1995, Malalcahuello.

### 11 KULTRUN (2:33)

Un ejemplo de rogativa (por el éxito de mi proyecto de rescate de música indígena) hecho por *machi* Marcelina, con canto y *kultrun*. (fragmentos, grabado en Malalcahuello el 18 Febrero de 1995).

### 12 KULTRUN (1:10)

Ejemplo de rogativa a los espíritus en que la *machi* inicia con golpes de *kultrun* y *kaskawila* (que sostiene con la misma mano que golpea). Se presenta el inicio; la ceremonia total duró 15 minutos, en que fue variando de ritmos, intensidad y estilo musical. (Grabado a *machi* Eugenia a las 3:16 PM del Martes 17 Diciembre de 1992, en Collahué).

### 13 KAKEKULTRUN (0:19)

*Ambiente: mapu (6:05 AM, 6 Febrero 2006, Loncostrarro, Lago Villarica y 6:27 AM, 15 ABRIL 1994, Boyilko, se continúa en los próximos temas).*

Dos ejemplos de “kakekultrun”: (MNHN:433). (4 junio 1982, MCHAP). (MSCH M). (28 noviembre Museo Stom, Chiguayante).

### 14 PIVILLKAWÉ (0:44)

Tres ejemplos de “pivillkawe”; cada uno da dos tonos, el tercero da un tono muy grave: (MSCH 5 243) (28 Noviembre MSCH, Chiguayante) (MA A) (16 marzo 2006 MA, Buin) (CAC A) (5 de abril 1982, MCHAP toca Víctor Rondón, grabado por técnico de la UC).

### 15 PIVULKA (1:04)

Ocho ejemplos de “pivulka antropomorfa”. Cada una da dos tonos: (MSCH 10140) (28 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante) (MHN 729) (abril 1985 MHN, Santiago) (MSCH 11 379) (28 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante) (CKM 224) (01 diciembre 2006, CKM, Fundo

Loncoleyahue, Panguipulli).  
(MHNCO 0126) (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).  
(CAC B)  
(CAC C)  
(MCHAP 216) (los tres últimos 5 de abril 1982, MCHAP, Santiago, tocó Víctor Rondón, grabó técnico de la UC)

### **16 PILOILO DE PIEDRA (3:57)**

“Piloilos” tocados con los tonos por separado y luego con el sistema de “chifle”.

Cuatro ejemplos de “piloilo” de piedra de dos tubos, de dos tonos:  
(MSCH 10 3621) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)  
(MSCH 11 782) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)  
(MSCH O) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)  
(CKM 130) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).

Dos ejemplos de “piloilo” de piedra de tres tubos:  
(MVI RCAVI RS 032) (4 junio 1982, MCHAP, Santiago, toca Víctor Rondón).  
(MSCH 5 197) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)

Nueve ejemplos de “piloilo” de piedra de cuatro tubos  
(CKM 128) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).  
(MHNCO 30 343) un tubo roto (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).  
(MHNCO 2007) (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).  
(CKM 133) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).  
(CKM 121) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).  
(CKM 134) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).  
(MRA 381) da sólo 2 tonos (4 junio 1982, MCHAP, Santiago, toca Víctor Rondón).  
(MA G) da 3 tonos (16 marzo 2006, MA, Buin).  
(MA H) (16 marzo 2006, MA, Buin).

Tres ejemplos de „piloilo“ de piedra de cinco tubos:  
(CKM 135) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).  
(MA I) (4 junio 1982, MCHAP, Santiago, toca Víctor Rondón).  
(CKM 129) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).

„Piloilo“ de piedra doble de cinco + cinco tubos (MHNCO 30 430) da dos series de 5 tonos (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).

### **17 PIFILKA DE PIEDRA (0:55)**

Cuatro ejemplos de “pifilka” de piedra:  
(MSCH 0115) da 2 tonos, es fácil hacer trino (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)  
(MA D) da 4 tonos con facilidad (16 marzo 2006, MA, Buin).  
(MHNCO 66 1 93) da 4 tonos (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).  
(MA B) da 1 tono (16 marzo 2006, MA, Buin).

### **18 PIFILKA DE DOS TUBOS (0:22)**

Dos ejemplos de “pifilka” de dos tubos, de piedra. Dan 2 tonos:  
(CKM 141) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli).  
(MA F) (16 marzo 2006, MA, Buin).

### **19 ANTARA (0:21)**

“Antara” de 4 tubos, de piedra, del período Aconcagua (900 - 1450 DC) (MNHN 3 516) (2002 toca Claudio Mercado, MNHN Santiago).

### **20 PIFILKA DE MADERA (0:18)**

Tres ejemplos de “pifilka” de madera, cada una con un tono;  
(MHNCO 30 078) (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).  
(MSCH 8 244) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)  
(MSCH 8 4134) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante)



### 21 PIFILKA DE MADERA (1:14)

Guillatún en que participan 2 *kultrun*, *trutruka* y dos *pifilkerus* con tres instrumentos, tocando a tres tiempos acorde mayor; cuando los *kultrun* indican el final, las *pifilka* cambian a un ritmo rápido de dos tiempos, y cuando el conjunto para, siguen las *pifilka* solas durante varios minutos (fragmento) (12:35 PM, 15 Febrero 1995, Cerro Nielol, Temuco).

### 22 PIFILKA DE MADERA (0:31)

Grupo orquestal con *pifilkas* pareadas, en el típico ritmo rápido que acompaña al baile durante el *guillatun*. Se escucha una *trutruka*, *kaskawillas* y las pisadas de los bailarines. (Grabado al *machi* Gerardo Queupuncura y sus ayudantes, de Tunculo Chico, Comuna Temuco, en el Estadio Municipal de Villarica el 17 Febrero de 1995).

### 23 PIVULWE (0:21)

Dos ejemplos de “*piwulwe*”. Dan 4 tonos: (CKM 136) (30 noviembre 2006, CKM, fundo Loncoleyahue, Panguipulli). (MLS 2 446) (4 junio 1982, MCHAP, Santiago).

### 24 PIVULKA (00:15)

“*Pivulka*” (MHNCO 30251), de 2 tonos (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción).

### 25 PINKULWE (0:38)

“*Pinkulwe* traveso” de *koliu*, con 4 agujeros de digitación. (Jose Nieves Queupumill en Kachim, 1981. Grabado por Ernesto Gonzáles).

### 26 TRUTRUKA (0:45)

“*Trutruka*” (Grabada a Domingo Carilao, Julio 1994, MCHAP, Santiago).

### 27 TRUTRUKA (0:39)

“*Trutruka*” (Grabada a Necul Painemal, 5 Enero 1994, MCHAP, Santiago).

### 28 TRUTRUKA (0:52)

*Chinkapurrun*, “*trutruka*” (Grabado a Domingo Carilao, Julio 1994, MCHAP, Santiago).

### 29 TRUTRUKA (0:48)

“*Trutruka*” (Grabado a Juan Ñanculef, 17 Diciembre 1992, Collahue).

### 30 TRUTRUKA TRAVERSA (0:51)

“*Trutruka* travesa”, de 7 metros de largo (Grabado a Fernando Meliñanco en Kachim, 1981, por Ernesto Gonzáles).

### 31 ÑOLKIN (0:54)

“*Ñolkin*” de caña del arbusto *ñolkin*, interpretando el *treguil purru*, (fragmento), el baile del *treile* (keltegue), que imita su caminar, su búsqueda de lombrices, movimientos que imitan los bailarines. (Grabado a Armando Marileo el 26 enero 2007, en la *ruka* del Museo de Cañete).

### 32 ÑOLKIN (1:02)

Otro ejemplo de “*ñolkin*” interpretando el *choike purrun*, la danza del *choike* (ñandú), ave de gran tamaño y de movimientos mas lentos, con saltos. Hacia el final se superpone una versión en que Armando toca el *ñolkin* de cañería de fierro (que es mas trasportable), el *kultrun* y la *kaskavilla* simultáneamente, interpretando el mismo baile. (Grabado a Armando Marileo el 26 enero 2007, en la *ruka* del Museo de Cañete).

### 33 KULLKULL (0:28)

*Ambiente: mapu* (3: 54 PM, 17 Diciembre y 18:28 PM, 19 Diciembre 1992, Collahue, se continúa en los próximos temas).

“*Kull kull*”, diversos tipos de llamada (Grabado a Domingo Carilao en Julio de 1994, MCHAP, Santiago).



### 34 KULLKULL (0:42)

Dos ejemplos de “kull kull” en el contexto ritual: dando energía al grupo, junto con *kultrun*, *pifilka*, *trutruka* y *kaskawilla*, (Grabado al grupo Aukintu de Regolil, el 17 Febrero de 1995, en el Estadio Municipal de Villarrica).

Durante el *palin*, apoyando el canto de *machi*, dos *kull kull* y una *trutruka* (1:06 PM, 9 Abril de 1994, Weicahue).

### 35 TROMPE (0:19)

Dos ejemplos de trompe de tamaño grande (MHNCO 1146) (27 noviembre 2006, MHNCO, Concepción). (MSCH W) (29 noviembre 2006, MSCH, Chiguayante).

### 36 TROMPE (0:25)

*Trompe* (Grabado a Domingo Carilao en Julio de 1994, MCHAP, Santiago).

### 37 TROMPE (1:52)

Tres ejemplos de *trompe* interpretando la canción dedicada por el joven a una niña (Grabados a Armando Marileo el 26 enero 2007, en la *ruka* del Museo de Cañete).

### 38 TROMPE (0:50)

*Trompe* (Grabado a Domingo Carilao en Julio de 1994, MCHAP, Santiago).

### 39 TROMPE (1:08)

*Trompe* y canto de la misma canción que se llama “vamos a ir primo para la Argentina” (Grabado a Galvarino Queupumil, de Liquiñe, el 17 Febrero de 1995, Villarrica).

### 40 KASKAWILLA (0:43)

*Ambiente: mapu* (19 Diciembre 1992, Collabue, se continúa en los próximos temas).

Cuatro ejemplos de *kaskawilla*: *chonka purrún*, *mazatún* y otro baile (Grabado a Domingo Carilao en Julio de 1994, MCHAP, Santiago).

### 41 KASKAWILLA (0:59)

El ritmo del *tregüil purrún* (baile del *treile*) tocado con *kultrun*, *kaskawilla* y canto (Grabado a Armando Marileo el 26 enero 2007, en la *ruka* del Museo de Cañete).

### 42 KASKAWILLA (2:20)

*Kaskawillas* usada durante un *palin* junto a *kultrun*, *trutruka* y palos de *palín* (Grabado a las 2:05 PM. del 9 Abril de 1994 en Weicahue).

### 43 LLOL LOL (0:57)

*Ambiente: mapu* (11:59 AM, 17 Diciembre 1992, Collabue, se continúa en los próximos temas).

Nueve ejemplos de “llo! llo!”:

MCHAP 1185  
MCHAP 1643b  
MCHAP 1211  
MCHAP1219  
MCHAP 1220  
MCHAP 1221  
MCHAP 1236  
MCHAP 1615  
MCHAP 1643a (todos grabados el 19 Febrero 2007, MCHAP, Santiago).

#### **44 WADA (0:23)**

Tres ejemplos de “wada”:

Con mango de madera (Grabado a Domingo Carilao en Julio de 1994, MCHAP, Santiago).

MCHAP 1804 (19 Febrero 2007, MCHAP, Santiago).

De calabaza natural sin intervenir, con sus semillas naturales (Grabado a Armando Marileo el 1 Marzo de 2007 en su casa, Cañete).

#### **45 CADA CADA (0:30)**

*Cada cada*, variaciones de posición de las valvas y de apertura de la mano (Las Canteras, 6 Junio 2007)

#### **46 PAUPAWEN (1:24)**

Tres ejemplos de “paupawen” con cuerda de *paupawen*:

Con varilla de mimbre. Toca la canción del enamorado.

Con varilla de murtilla. Toca la canción *lamuentu lamue*.

Con varilla de *koliu*. Toca la canción del enamorado. (Todos grabados a Armando Marileo, el 1 Marzo de 2007, en su casa en Cañete).