

Kultrung

OTROS NOMBRES

Rali, rali kultrung, kawiiñ kura

PUEBLO

Mapuche

ÁREA GEOGRÁFICA / REGIÓN

Surandina / Sur de Chile

ASIGNACIÓN CRONOLÓGICA

S. XX

PERIODO FASE

Periodo Post-Hispano.

DESCRIPCIÓN GENERAL

El cuerpo del instrumento se talló en el tronco mismo del árbol, ahuecándolo y manteniendo su diámetro original. Se tallaron las paredes para darle la forma tronco-cóncava y de base plana a la caja de resonancia. En la parte superior se extendió un trozo de cuero circular, de chivo o cordero, que al obtener la máxima tensión, se adhiere a la superficie del instrumento y se afirma al cuerpo mediante largas tiras de cuero torcido –tiento– que fueron pasadas a través de una serie de ojales situados en la orilla del cuero. Estas tiras se afirman, a la vez, de otra cuerda de tiento torcido dispuesta anularmente y situada a proximidad de la base. De este mismo "anillo" sale un cordel de cuero torcido que sirve para asirlo. Este encordado, que abraza el cuerpo del kultrún, permite un tensado máximo del cuero. El interior del instrumento contiene probablemente piedrecillas. Sobre el cuero, se dibujaron dos líneas que dividen la superficie en cuatro sectores, dejando un cuadrado al medio. Al final de cada línea, y a ambos lados, se delineó un cuadrado con otro pequeño adentro. Por lo tanto, tendremos, dentro de cada uno de estos espacios, cuatro cuadrados en cada esquina. Por otro lado, en el centro de cada uno de estos espacios, se dibujó un pequeño círculo con cuatro líneas curvas (a modo de sol). Las líneas son de color rojo y parecen haber sido trazadas con regla.

DIMENSIONES

Alto: 185 mm; diám. máx: 540 mm; diám. boca: 540 mm.

MATERIAL

Madera, lítico y cuero.

TÉCNICA UTILIZADA

Tallado, perforado, cosido, tensado, pintado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno. Pieza casi completa. Falta la varilla de golpe. Se aprecia que el cuero presenta más desgaste en un costado del instrumento. En este desgaste es posible distinguir manchas negras de manipulación y otras claras debido a la ejecución del instrumento. La madera presenta manchones oscuros, probablemente por la aplicación de algún tipo de grasa en la superficie y que tuvo, en algunos sectores, mayor absorción.

VOCES

En el contexto del proyecto "Archivo Razonado" (LDC 10554), que tiene como finalidad la elaboración de un catálogo razonado de la colección con una perspectiva intercultural, se trabajó con personas provenientes de comunidades mapuche. Con relación a las piezas líticas, se invitó a los *mamüllfe* Hernán Marinao y José Cayuqueo. Se realizaron dos entrevistas el 2 y 3 de agosto de 2023. Con respecto a la tipología *kultrung*, por ser una de las piezas más representativas de la cultura mapuche, el diálogo fue muy amplio:

N.º DE PIEZA 3680

Propietario anterior: Jorge Muñoz.



En primera instancia, con Hernán Marinao, se conversó lo siguiente:

HM: Hoy día estamos en presencia de un *rali kultrung*, este *rali*, por su propia visualización, está muy bien hecho por un artesano. Es un objeto que es de conexión de espiritualidad de nuestra *machi*. Seguramente, pudo haber sido de una *machi*, o no sé, por su correcta hechura. Normalmente, estos instrumentos, *rali*, están hechos de madera *triwe*, de laurel. Porque tiene una resistencia, y porque tiene una percusión muy buena, y también una durabilidad, para que no se parta, entonces, para que no se destruya, por lo tanto, normalmente lo hacían de madera de *triwe*. Permiso, lo voy a palpar, porque el cuero puede que sea *kawellu*, parece que es de *kawellu* (caballo), porque es más grueso, porque a veces es de *müley chifu*, *kapüra* (chivo, cabra) (...) Pero me parece que es de un *kawellu*. Por su dimensión pudo haber sido de *machi*. Se utilizó mucho. Está en muy buena conservación. En su alineación está muy bien. No ha sufrido transformación en la madera. Y en su construcción... Entonces, está muy bien hecho.

CV: Usted, *peñi*, cuando identifica una técnica, un saber, sabemos cómo usted decía, que es de madera de *triwe*, ¿porque usted en su *kimün* conoce que es de *triwe*?

HM: Aquí estamos viendo, porque tiene una veta que es muy particular del *triwe*, aquí tiene una veta muy particular del *triwe*, tiene una veta que es de un tamaño de 2 cm aprox., que es la que corresponde al *triwe* (...) creo que pudo haber sido cien por ciento *triwe*, por la durabilidad y por el envejecimiento que da, porque en esa particularidad, el *rali* normalmente aguanta mucho. Normalmente, los *rali* son por mucho tiempo. Normalmente, se puede cambiar el cuero pero no se cambia el traje. No hay una renovación. Por ejemplo, la *machi* a veces cambia el cuero, pero no cambia la base. Y es porque finalmente la madera del *triwe*, que tiene esta particularidad que tiene este sonido, esta percusión y esta durabilidad y esta no discriminación del *wall*, porque si estamos hablando arriba, estamos hablando del *wall*, el contorno.

CV. Y en ese sentido, *peñi*, para la confección de este *rali*, de este *kultrung*, usted piensa que esta se pudo haber hecho con *maichiwe*, con alguna herramienta en particular, con esto, así como que este entresacado, con el labrado.

Obviamente, este *rali* para hacerle el vaciado, se utilizó el *maichiwe*, pero tiene una muy buena terminación de los lados, y que eso fue un raspado, donde me da la impresión de que el raspado lo hicieron hacia abajo y allí está la huella del raspado y también de la madera, es un raspado hacia abajo para darle un informe de perfección del contorno de la madera. Pero dentro está raspado con un *maichiwe*, *peñi*. Me llama la curiosidad, porque en realidad, por el tomar, porque en realidad las *machi* ocupan una correa más grande, más gruesa, por la estabilidad, porque cuando entra en *küymi*, porque tiene que elevarlo el *rali*. No sé si pertenezca normalmente a una *machi* o perteneció a una gente que hacía finalmente de *ayekan* o ayudante de *machi*. Porque normalmente la *machi* lleva su *rali* cuando se van, se les va a dejar, tiene que vivir con ellos. Seguramente en otros lugares, a lo mejor no ocurre eso. Puede que haya *rali* de *machi*. También tenemos que ver esto. Como estamos visualizando este *rali kimün*, puede que tenga, en el sentido, como yo o usted, puede terminar en *pewma*, el sueño, que por estar manipulándolo pueda decir que este *rali* es de tal parte, porque aquí hay una cosa muy espiritual que puede que no podamos descifrar ahora. Y a veces, a los tiempos, hay que dejarlo. Para poder descifrar ese *kimün*.

CV: Ahora, *peñi*, claro, existiría una distinción, a su parecer, tanto en la confección como en la muestra de un *rali* que es para un *machil* (aprendiz de *machi*) o una *machi*, por ejemplo, según usted, claro, lo que me dijo me llamó la atención, porque yo he visto otro *rali*, otro *kultrung*, otro *kawiñ kura* que tiene incluso hasta una base de fierro (para sostenerlo).

HM: Pero este *rali*, igual, no es tan antiguo, porque, por su forma ide rayado, porque aquí se utilizó algún... alguna regla, y bueno, este puedo decir que es *kawellu*... porque es grueso.

CV: Por ejemplo, *peñi*, en el diseño se ha dicho mucho que el *kultrung* o *rali* representa a los *meli witrán mapu*, pero también hay unos tipos de *ñimiñ*, de *ngüpüñ*, de *adentu*, que tienen estas imágenes. Usted, desde su *kimün*, de lo que conoce, ¿cómo ha visto esto?

HM: Sí. Claro, tenemos la figura de los *meli witrán mapu*, que son los cuatro territorios, lo que sí, según nuestro conocimiento, nosotros como *mapuchedungun*, los círculos que van aquí, adentro, la divinidad, está en el lado contrario, y esto debería ir por este lado, que es finalmente el círculo del ciclo, del mar. Entonces, tiene por el otro lado. No sé si otros *rali* llevan otros... alguien que confeccionó o alguien que mandó a confeccionar ese *rali*, fue con ese conocimiento, pero que igual no está al alcance, porque eso es hacia el otro lado, para mi conocimiento.

CV: Y, por ejemplo, *peñi*, en este caso, no sé si es tema de hablar aquí en este contexto... pero se sabe que tiene distintos elementos dentro del *rali*, ¿eso se hace según la persona que lo va a ocupar, según la función que va a tener?

HM.: Igual para hacer un *rali* que sea de *machi*, lleva pocos elementos, normalmente cuando son *kultrung* de *machi* lleva muchos más elementos dentro y pareciera que esto puede que lleve alguna semilla o algún *pichi kura* (piedra pequeña) dentro o algún *llangka*, ¿ya? Y por eso uno sabe que finalmente no es definitivamente no de una *machi*, puede haber sido... para el *ayekan*.

HM.: Por sus características, de lo que lleva adentro. Un *machi* normalmente va con mucho más objetos y mucho más contundente y eso no nos da el poder observar.

CV.: Y este, por ejemplo, claro, esto funciona así como una especie de conjunto que tiene que ver con el *ayekan*, ¿no?

HM.: Sí.

CV.: A veces cuando uno distingue nombres, ¿no? Pero cuando se habla del conjunto se habla como de *ayekawe* o *shungulkawe* (instrumento sonoro), no sé. ¿Cómo usted agruparía estas categorías a partir de estas piezas?

HM.: Para nosotros, los *lafkenche* de nuestro lugar, nosotros le llamamos *ayekawe*, el conjunto de instrumentos o la “orquesta sinfónica” –como decirlo–, que se agrupan y finalmente hacen un sonido armónico para un *ayekan*. Puede ser para un *ayekan* de *madatun*, *ayekan* también de *ngillatun* y también hay *ayekan* de *choike purun*, *mara purun*, *tregül purun*. Entonces, todo estos *ayekawe* entran ahí, podemos decir que finalmente hay *rali* de *ayekawe* y hay un *rali* de *machi*. Y de *rali* de *machi*, bueno, las dos cumplen el conocimiento ancestral, la cosmovisión, pero el *rali* de *machi* es el más profundo, porque es exclusivo de la *machi* y es exclusivo en el *newen* que tiene la *machi*, porque en su figura de armado normalmente el cuero lo arma la *machi*, ¿ya? La *machi*, el *machil* arma su propio...

CV.: Su *trülke* (cuero).

HM.: Su *trülke* (cuero). Lo manda a hacer. Yo he trabajado con *machi* y normalmente yo soy el que confecciono el *rali* y se lo llevo y el *münul* (envolver) lo hace exclusivamente el *machi*.

CV.: Ah, mire. El trenzado.

HM.: El trenzado lo hace, claro, lo hace normalmente el *machi*. Y eso, y entre el *ayekawe* entra también el *kultrung*, porque aquí sacamos danza de lo que habíamos dicho, del *tregül*, del *choike*, de todo esto. Entonces el conjunto entre la *wada*, entre la *kashkawilla*, entre la *pifüllka*, el ñolkín, y así sucesivamente, todos los instrumentos que entran hacemos una orquesta armónica para nuestra gente y hace que nuestro cuerpo, nuestro espíritu empiece a bailar y empiece a liberarse, ¿ya? Sacar una destreza de nuestro *kalül*. Entonces, eso es lo que podemos conversar de este instrumento en particular, *rali-kultrung*. Bueno, que nos representa finalmente mucho más profundo, aquí está toda la cosmovisión, puedo decir como en el cristianismo o en la Biblia uno busca y dice “Sabes que esto pasa...”, para nosotros es nuestra Biblia, porque aquí uno descifra montones de conexiones con las que tiene que vivir el *che*.

CV.: Claro. Y eso también obedece a esa disposición del *wallontu mapu*.

CV.: Del *wallontu mapu*.

CV.: *May, may*. Y, por ejemplo, *peñi*, en estos contextos... Porque uno sabe que se ocupan en contextos ceremoniales, o ceremonial o de *ayekan*, como usted dice. ¿El *kultrung* en qué tipo de ceremonia más usted la puede ver? ¿Como en un *machitun*, *nguillatun*, *kamarikun*, ¿Dónde más se puede?

HM.: Normalmente los *kultrung* se ven mucho en los *machitun*, ¿ya? A veces, en un *machitun* hay tres o cuatro *machi*, ¿ya? Pero donde más se ven, sobre todo en mi *lof* que es el *Lafken Mapu*, lago Budi, donde hay a veces veinte *kultrung* sonando al mismo tiempo, es donde

más se encuentra y puede haber estos instrumentos sonando. Y tenemos *machitun*, tenemos el *ngillatun* y también tenemos en *ayekawe*. Los *ayekawe* normalmente los hacen en tiempos de renovación de ciclos para nuestro We Tripantu, para hacer también oración. Y la *machi* normalmente lo usa permanentemente todos los días, porque tiene que hacer su *ngillatu* todos los días, lo mantiene todo el momento activo.

CV.: Y, *peñi*, para hacer, en su caso, en su experiencia, cuando requiere hacer un tipo de *kultrung*, ¿escoge algún tiempo en específico, por ejemplo? ¿Se puede o no se puede hacer esta, digamos, "pieza" en cualquier momento? ¿Cómo es el proceso de su confección también?

HM.: Lo que pasa es que hoy día hay una distorsión en nuestro *kimün* de nuestra gente también, pero obedeciendo a nuestro *kuyfi kimün* (conocimiento antiguo) los *rali* normalmente se hacen en ciertos tiempos, en cierta época y mandados finalmente por alguien que lo necesite. Y por eso finalmente lo mandan a hacer exclusivamente las *machi*, mandan a hacer su *rali*, porque como no tienen la habilidad de poder hacer el vaciado del tronco y hay habilidades de los *mamüllfe* o los que hacen *küdaw* del *mamüll*, van donde ellos para que finalmente le haga este trabajo. Y este trabajo le resulta finalmente que tiene que ser perfecto para el cuidado único de una *machi* que lo manda a hacer. Y después está que los *ayekawe* los hacen o los *longko* mandan a hacer para que tengan en su *lof* un *rali*, porque lo que pasa es que para los *ngillatun* también hay gente a la que se le fue su *machi* o fallecieron las *machi* y ya no existe.

CV.: Claro, territorios donde no hay.

HM.: Y entonces tiene que tener *rali kultrung* para la ceremonia de los *ngillatu*. Los *ngillatun* a veces están en ciertos lugares enfocados cada cuatro años o cada dos años. Entonces los *longko* mandan a hacer su *rali* para que finalmente en su *ngillatun* esté presente el *rali*. Y en eso, en eso los puede tocar la gente que igual tiene habilidad en poder conectarse con... para hacer este *ayekan* ahí o ayudar en la ceremonia. Entonces no es exclusivamente de *machi*.

CV.: Por ejemplo, en territorio de Panguipulli, por esos lados, existe la figura de la *pillan kushe* que es a la que le toca tocar el *kultrung*. ¿El *ngenpin* igual puede o toca el *kultrung*?

HM.: Sí.

CV.: También. ¿Como en el contexto ceremonial?

HM.: Sí. Ahí tenemos, bueno, en el *lof* se encuentran hartas cosas y todas las cosas son válidas finalmente. Podemos decir aquí y muchas cosas podemos (...) pero todo finalmente es válido, porque vamos a encontrar en algunos *lof* que hoy día también están niñas, niños o niñas nuevas están llevando a que toquen *kultrung* en los lugares ceremoniales. Y ocurre que también en otros lugares ceremoniales existen solamente un *rali* para el *toki* (en el contexto, "quien dirige"), uno o dos, porque cuando su sonido baja, tiene que estar preparado el otro para que se mantenga el mismo de *ül* del *kultrung* en la ceremonia. En este caso, pasa y yo he estado en *ngillatun* cerca de... No, en Toltén y en Toltén normalmente toca un *chachay* que puede ser un líder y toca solamente él y va cambiando su *rali* en el momento en que va bajando el tono del sonido.

Para José Cayuqueo, la elaboración de un *kawiñ kura* (*kultrung* ceremonial), es algo que, para él, se presentó como un don y que, antes de iniciar el trabajo, se deben respetar distintas pautas culturales que definen el trabajo. Así lo indica, tanto por el don, la razón y cómo se procede para confeccionar un *kultrung*.

Iñche Jose Kayukew pingén, tañi tuwün, Rikalma mapu tuwün, fey ta trekakonpan ta Melipeuko küdaw mu poh peñi, may. Fey ta püchike chengelu müten iñche, elkunugerkefun tüfachi dungu, kuyfike dungu llemay peñi, fey chi duam mu dewmakefin tüfachi kawiñ kura poh peñi, newentuneafel ta pu peñi pu lamngen, pu machi, pu tayülfe, pu kultrungtufe, pu ngenpin, pu longko peñi.

[Yo soy José Cayuqueo, mis orígenes son de Rikalma, después llegué a Melipeuco por trabajo, *peñi*, sí. Cuando yo era pequeño, es que me heredaron este don, un antiguo don, *peñi*, por ese motivo es que confecciono *kawiñkura*, pues, *peñi*, para fortalecer a los

hermanos, a las hermanas, a las *machi*, los *tayülfe* (orantes), los que tocan *kultrung*, los *ngenpin*, a los *longko*, *peñi*].

Fey chi duam mu witrakunuleNgen ta kultrung, pewma mu ta yewün. Pewman mu yewün, femngechi adkunuleNgen dungu, femngechi “amuleaymi dungu eyimi ta elkunueyu tachi mapu” pingem, femngechi pietew. Fey iñche inafiñ tüfachi küdaw peñi.

[Por esta razón, me presentaron (los ancestros) el *kultrung* en el sueño, me dieron este regalo. En sueño me dieron este don, así me orientaron, de esta manera: “Seguirás con este saber, a ti te dejé en esta tierra”, me dijeron. Y es por eso, que yo seguí este quehacer, *peñi*].

Fütra kuyfi küdaw, meli mari küla tripantu, fenten tripatu yenien tüfachi küdaw, fenten tripantu amulen, tañi neweñmaleam tañi pu che, tañi pu lof mapu, tañi... ¿el pueblo Mapuche pikelam ta che?, fey newen mapu taiñ kümel feleafel, porque fey ta fütra kawin kura mu itro kom püle müley ta newen, kiñe mapuli müten poh peñi iñchiñ taiñ kupalme chuchi lleafel, kupalafuy kupalme welu Mapuche kiñe mollfün niey müten poh peñi.

[Es un trabajo antiguo, llevo cerca de 43 años, todo ese tiempo llevo en este quehacer, para fortalecer a mi gente, a mi comunidad, el pueblo Mapuche, como dice la gente, para que esté fortalecido el territorio, porque por este *kawiñkura* en todos lados hay fuerza, hay un solo territorio, pues *peñi* (el mapuche), nuestro linaje no sé cuál será, puede traer (cualquier) linaje, pero nosotros los Mapuche somos de una sangre].

(..) fey chi duam itrokom mülefuy ta chem kultrung mu ta chew ta mülefuy wallmapu, fey mu itrokom püllü ta müley ta konpakey püllü müleki, ka fey ta traringealu kultrung trariwngelay wüne mu, ka elngeki che, feymu ta küme tripakey dungu poh peñi, küme amukey dungu. Fey iñche sufrikawün, kutrankawün, fey ta chi dungu mu poh peñi, konkelan, feyentukelan pichiwentrungelu iñche, newe feyentukelafin, fey mu pewma mu ta feypingen fey mu kutrankawün, may, ka mamüll pen tañi küdawal fey trantufemkelan rume poh peñi.

[Por esa razón es que hay *kultrung* por todas partes, por Wallmapu, porque también hay distintos espíritus de *machi* que llegan, porque cuando se amarran los *kultrung* (metáfora, del paso final de hacer *kultrung*, al amarrarlos), no se deben amarrar porque sí (sin razón aparente), se deja a la gente para ello (se les da el don), por eso es que así salen bien las cosas. Yo por eso sufrí, porque cuando era pequeño no iba a ceremonias, no creía mucho, pero a través de un sueño me dijeron que debía hacer *kultrung*... me enfermé un poco, pero en mi sueño vi las maderas para trabajarlas... porque no se voltea un árbol porque sí].

(...) trantufemkelafin, wünelu pelontumefin, adkintumefin, fey mu ta tañi longko ta feypilelu, fey wüla ta chemkefin (..) ka chem mu, fey ta menguante, menguante trantukefiñ... dewmakunukefiñ, menguante mu chemngi ka küyen müley, femngechi ta ta newen ngeki fey ta chi küdaw peñi, femngechi ta adentuneki ta chi küdaw, fey ngillatuñmakefin, ngillatuñmakin “eluen ta permiso”. Elungen rüpü fey mu wüla trantukefin poh peñi, porque müli ta anüm, fey chi triwe ta lawen mamüll ka aliwen ngekey.

[No volteo (corto) de inmediato los árboles porque sí, primero tengo una visión, así lo visualizo, según lo que dicen los *longko* antiguos en esa visión, solo entonces, comienzo el trabajo para hacer *kultrung*... en la luna menguante, en menguante se cortan los árboles, se les hace, porque hay luna, y así es más resistente la madera. De esa manera queda mejor hecho el trabajo. También les hago rogativas a los árboles “dame permiso”, les pido, luego así (los *longko* antiguos) me indican el camino, y solo ahí corto y volteo los árboles, porque los espíritus se posan en ellos, en el árbol medicinal del laurel, porque es un gran árbol].

Sobre la razón de porqué la madera para el *kultrung/kawiñ kura* es usualmente de laurel, según José, porque es madera que también es remedio.

Triwe mamüll, pu lawenche, machi ta doy ayii, porque lawengelu poh peñi, newen, lawen femngechi yengekey dungu, fey ta elungekey porque mamüll itro kom akukey ta püllü poh peñi, iñchiñ pelafuiñ... fey mew anümpakey ta püllü, ¿chem mamüll anüpaki? ¿chem ngeafuy rume?, rüngingeafu rume, pewen mu, nürem mu itro kom mamüll müley poh peñi, fey chi mu anümpakey ta püllü, iñchiñ ta pelafin, kuzuengün penien mu.

[El árbol de laurel (*triwe*), porque a quienes son agentes de la medicina, es el árbol que más les gusta, porque es remedio, tiene fuerza de remedio, por esa razón, se lleva así este asunto, porque hay árboles donde se posa el espíritu del *machi*, nosotros no lo vemos... porque se asienta el espíritu. ¿En qué árbol el espíritu del *machi* se posa? En el colihue antiguo, en el ñirre, en la araucaria, porque hay distintos tipos de árboles, y en ellos se posa el espíritu del *machi*, nosotros no lo vemos, solamente los *machi* ven eso en su visión].

Al ser preguntado por las autoridades tradicionales que tocan el *kultrung*, él añade:

¿Kañpüle, müley ta kiñe lof, nienolu machi, femngechi peñi, kiñe ramtun niefun, ngenpin, longko... ka femngechi ta kultrungtuki ka?

May, ka femkingün peñi, ka niey engün, porque feymew müley niey newen kawinkura mew, kawiiñ kura müley engün, porque kidu ngünewkelayngün. Kidu egün ka nieyngün püllü engün, may femngechi adngelkunulngey kultrungtufe ka niey püllü, kultrungtukelay re femngechi. Fey ti kultrungtukelu ngillatun mu poh peñi, feychi dungu ka elungey.

[Respecto de otros territorios, en algunas comunidades que no hay *machi*... yo tengo una pregunta: ¿el *longko*, el *ngenpin*, también toca el *kultrung*?

Sí, también lo hacen, *peñi*, ellos también tienen, porque ahí hay fuerza en el *kawinkura*... ellos tienen *kawiiñ kura*, porque no se mandan solos. Ellos también tienen espíritu, si así se lo amoldaron, los que tocan *kultrung* también tienen su espíritu. Así como así, sin motivo, no se toca el *kultrung*, ese que toca *kultrung* en el *ngillatun*, pues *peñi*, es porque así lo dejaron dispuesto].

También explica el poder medicinal del *kultrung*:

Fey peñi, fey kiñeke mu pu machi, ngenpin, fey ta ina kutran, elkunuafi ta kultrung ¿chumngechi femay che feychi dungu mu?

May feley, peñi. Kultrung mu ta lawentukefi, porque newenngi po peñi, May feychi, feymu ta chemki ta püchike che, fütakeche mülelu, itrokom chemkonkey ta newen ngealu. Ayütupiwenien ta femngechi ta ayikey ta dungu. Tüfachi dungu wefletuy, peñi, kuyfi püllü, kuyfike püllü ñamlay peñi, apümngeafuy pu Mapuche pingefuy, pero aflay porque püllü witrapüramleki poh.

[Eso, *peñi*, algunas veces los *machi*, *ngenpin*, al lado del enfermo, dejan el *kultrung* ¿por qué será esto?

[Sí, así es, *peñi*, con el *kultrung* lo medican porque así, tiene fuerza pues, *peñi*, sí, ahí, entonces así hace, para niños, adultos, así para que tengan fuerza. Porque también alegra el corazón, por eso les gusta esto. Este asunto es porque hay nuevos espíritus, los espíritus antiguos de *machi*, no se han perdido, *peñi*, van a acabar con los Mapuche han dicho, pero no será así, porque el espíritu vuelve a levantarse. Reaparece el espíritu].

Respecto de la confección del *kawiiñ kura*, *kultrung*, José Cayuqueo señala:

CV: *Kiñeke ramtun niefun, fey tüfachi rali kultrun, kawiiñ kura... welu müley ta kultrung tañi ayekantual, ka müley tati kake kultrung nentual Mapuche feyentun ka, welu peñi fey dewmangeal tüfachi kultrung, fey duamngey ta trülke, duamngekey crin kawell, welu... eyimi*

tami kimün peñi, fey chumgechi ta dewmangekey tūfachi kultrung, ka ponwitu mew ta ka müley ta ti ran, müley tati lawen ¿fey eyimi kimnefimi tūfachi zungu peñi?

JC: *May feley iñche ka femngechi ta elkunungen poh peñi, tañi ralikultrungeal, dewmafíel, ka trariafel kultrung peñi, porque kishukekunugey po peñi, itrokom che mülele, itrokom dewmayafuy ta che, poh, newen niey peñi, fey ta preparakey ta trülke, ka chem mu ngillatun tripakey trülke peñi, feymu ta entungekey feytachi trülke kawíñkura, may kishuke ka chem... cualquiera, chemngele che, fey ta elkunungey ta chem ngillatun, ka we tripantu tripachi trülke, fey chi trülke ta kümei ta kultrun peñi. Feymu ta newen ngeki, külen kawell ka niey, kawell ta newen kullin, newen neyey niey, feymu ta külen mu ta traringeki ta kultrung, tañi trariafel dungu].*

[Tengo algunas preguntas, *peñi*, este *rali*, este *kultrung*, este *kawíñ kura*... hay *kultrung* para divertirse, y hay otros más ceremoniales para el mapuche *feyentun*... hermano, para hacer este tipo de *kultrung*, se requiere cuero, se necesita crin de caballo... pero desde su conocimiento, ¿cómo es que se hace el *kultrung*?, porque también adentro tienen monedas, hay hierbas medicinales. ¿Usted conoce de esto?

[Así es, yo también lo dejo así, *peñi*, para hacer el *kultrung*, para confeccionarlo y también para amarrar el *kultrung*, porque lo dejan solo, si fuera así no más, todos lo harían, pero es algo que tiene fuerza... entonces se prepara el cuero, con oración sale el cuero, pues, *peñi*, entonces ahí se saca el cuero que servirá para *kawíñkura*... de a uno, no con cualquiera se hace... si es un cuero de animal que ocupa en un *ngillatun*, o si se saca el cuero del animal en tiempo de We Tripantu (junio), ese cuero es bueno para el *kultrung*, *peñi*, por eso es que tiene fuerza... tiene crin de caballo igual, el caballo es un animal de fuerza (de *newen*), tiene la fuerza de su soplo también, por eso se amarra con el crin el *kultrung*, para amarrar también el asunto].

Por último, sobre las pautas simbólicas que rigen para confeccionar el *kultrung*, José menciona los componentes que lleva adentro y cómo se realiza:

CV: *¿Rumel ta traringekey ta külen kawell, rumel?*

[¿Siempre se amarra el con el crin de caballo, siempre?

JC: *May, feley itrokom chemngeki, trenzalngekei itrokom küla rume chapengi po peñi, fey mu ta petu ñi traringenon mu, epe itrokom chemgekey... neweküme apretangekelay... newe kiñekele, femngechi elkunugeki, después itrokom chemngi, kiñeñpüle elkunungeki tañi chemal, después ula... tukulngeki ta tarde ta, tukulngekei plata, fün (¿llangka kay?) may itrokom pülata, lawen, ka semilla, kachilla, poroto itrokom tukulngekei, repüchiken chemkey, fey ta newentual poh peñi, itrokom ñi mütrümtutual inafel ñi mapu mu, feymu itrokom tukulelugey, fey may wirartukungeki peñi, chem pingeam, Machingealu, longkongealu, ngenpin, tayülfe, üytungekey peñi, femngechi wirartukungekey (petu ñi dewmanon)...].*

[Así es, a todo se les hace eso, se le deja hecho trenza, todos se hacen de tres trenzas, antes de que se termine de amarrar todo, no se le hace todo, no se aprieta mucho, así se deja, después todo se hace, por un lado se deja, después, recién en la tarde, se le pone plata, frutos... de todo tipo de monedas, remedios, semillas, trigo, porotos, de todo se le coloca, de todo de a poco, para que tenga fuerza, *peñi*, para convocar a todas las personas que estén cerca del territorio, por eso se le pone de todo, se le grita hacia dentro también, *peñi*, se dice “seré *machi*, *longko*, *ngenpin*, *tayülfe*”, se los nombran, *peñi*, así le gritan dentro (cuando aún no está hecho)].

BIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Información institucional

Esta pieza ingresó al Museo Chileno de Arte Precolombino el 1 de mayo de 2010. Su anterior propietario fue Jorge Muñoz, un coleccionista privado y anticuario de renombre.

Circulación en exposiciones

2014-2024: Esta pieza forma parte de la exhibición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino, en la sala "Chile antes de Chile".

Circulación en publicaciones

Sin publicaciones asociadas.

Proyectos relacionados

Sin proyectos relacionados.

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La presente pieza se conoce a modo general como "*kultrung*". Es un tambor utilizado por personas mapuche con fines ceremoniales, medicinales o festivos, siendo él o la *machi*, su principal ejecutor. Esta pieza se compone de dos materialidades notorias que son la madera y el cuero. Consiste en una especie de plato semiesférico elaborado a partir de maderas endémicas que, en su interior, generalmente tiene monedas, piedras preciosas, semillas, entre otros elementos y, para sellarlo, se realiza un amarrado con cuero que, al estirarlo y posteriormente ser expuesta al calor, genera el amplio sonido característico de un tambor durante su interpretación.

También, para usos específicamente rituales, recibe el nombre simbólico de *kawiñ-kura*, que quiere decir "reunión de piedras", aludiendo al contenido de su interior. Para fines ceremoniales, quien lo ejecuta son autoridades tradicionales mapuche, siendo el o la *machi* la principal, y también el *longko*, *dungulmachife*, *ngenpin*, *kallfü malen*, *tayülfe*, o *ngillatufe*. El *kultrung* ceremonial usualmente se caracteriza por estar pintado en el sector extendido del cuero y por estar amarrado con crin de caballo, por contener diversos elementos en su interior y, además, por poseer en la zona inferior debajo del plato semiesférico, un mango sobresaliente, hecho de cuero o fierro, que debe resistir la fuerza de quien lo sostiene mientras realiza toques con notoria energía.

Existen *kultrung* que no son específicamente ceremoniales y que se diferencian de los anteriores porque, a menudo, no presentan dibujos ni están amarrados con crin. Su uso puede ser festivo o musical, pues acompaña las distintas instancias de *ayekan* (música o divertimento) y puede ser usado por personas que son *ülkantufe* (cantores/as). También, a los *kultrung* se les conoce como *rali*, que quiere decir "plato". Por eso mismo, recibe también el nombre de *rali-kultrung*.

En su diccionario, Augusta lo define como:

Tambor o caja de que se sirven las machis para espantar al wekufü y con que acompañan su propio canto. Por un lado, es de madera (que tiene forma de plato) y por el otro de cuero de perro y a veces de caballo (De Augusta y De Moesbach 1916, p. 98).

Según distintos autores (Grebe 1973; Pérez de Arce 2020 [2007]), desde las crónicas coloniales (Vivar, Nájera, Ovalle) a la fecha, es posible advertir su presencia en instancias ceremoniales y suele referenciarse como tambor, tamborcillo o caja, y en lengua mapuche, como *kultrung*, y en tiempo antiguo, *kultrungka*. En el mismo sentido, ya en el Diccionario de Febrés se le definía de esta forma: "un tamborcito que tocan en sus bebidas: cultruntun: tocarlo: ralicultrun, es el tamborcito de los Machis, hecho de un plato de palo". (Febrés 1765, p. 464). Una mención similar es señalada por Tomás Guevara, recogiendo la experiencia del siglo XVII: "Los cantos araucanos son muy antiguos. El cronista Núñez de Pineda i Bascañán, prisionero de los araucanos en 1629, hace referencia a cada paso a las canciones que los indios entonaban en sus fiestas al son del tambor. (Guevara 1911, p. 119)

Generalmente, el amplio repertorio bibliográfico con que se ha analizado el *kultrung* cubre las dimensiones ceremoniales, medicinales, musicales y artesanales. Este tipo de enfoques para analizar esta pieza hace complejo separar cada uno de estos campos, puesto que, desde la perspectiva mapuche, estos suelen ser considerados desde una visión integral, donde lo musical, por ejemplo, es también parte de lo ceremonial y del componente festivo, y viceversa. Sin embargo, existe un consenso generalizado de

señalar al *kultrung* y sus usos como componente reconocido de la autoridad tradicional y medicinal del mundo mapuche, que es el o la *machi*. Según Augusta: “De las funciones de machi es inseparable el canto, acompañado por el toque de la caja (..)” (1910, p. 41). Los cantos proferidos por esta autoridad en compañía de este instrumento son conocidos como *machi ñil* y destacan su relevancia en instancias curativas.

En los textos tempranos de inicios del siglo XX, tanto su forma como su función son mencionadas de esta manera:

En las curaciones mágicas el *cultrún* o tamborcillo del *machi* desempeñaba un papel importante. Se componía de una fuentecilla de madera sobre la cual se extendía un pedazo de cuero de huanaco o de perro, a veces de cordero. Este cuero se pintaba con alguna divisa o símbolo especial del *machi*, que se renovaba cada vez que hacía una nueva curación (Latcham 1924, p. 448).

Esta mención hace referencia a la variedad de *kultrung* que, según su materialidad, pueden existir, denotando un componente de madera y distintos tipos de cueros trabajados, entre los que también destacan, desde épocas antiguas a la actualidad, los de caballo y de cabras. Esta diversidad queda advertida a partir de lo que un *kultrung* ceremonial tiene en su interior. El mismo Latcham detalla estas diferencias:

Dentro del tambor se colocaban tres o cuatro piedrecillas sagradas llamadas licán. Eran casi siempre cristalinas, gastadas por las aguas y varían de color según la región o la predilección del machi siendo más comunes las blancas (cristal de roca) y las negras (*obsidiana*)” (Latcham 1924, p. 448).

Cabe destacar que, para su utilización, los ejecutantes del *kultrung*, siendo la *machi* la principal, ocupan pequeñas varillas de maderas forradas en sus extremos (con lana o cuero), llamados *trüpuwe* o *trüpukultrunwe*. Este componente del *kultrung* como un conjunto sonoro dispuesto a tocarse es también advertido por Guevara:

Cultrun o rali cultrun, el tamboril de la machi, formado de una fuente honda de madera o de la mitad de una calabaza grande i cubierto por un lado con cuero de caballo. Se toca con un palillo forrado con lana en la punta o con un calabacín (Guevara 1927, p. 373).

Con relación a esta descripción del *kultrung* como parte principal de un conjunto sonoro ceremonial, Joseph (1931) complementa una descripción más acabada sobre su forma y materialidad:

El cultrún, tambor de los machi, se compone de una caja sonora de madera y de una membrana vibrante de cuero. La caja sonora, llamada ralicultrum o maukauhe, tiene la forma de un cono troncado de bases circulares, labrado exteriormente con hacha y excavado cuidadosamente al interior con maichiwe, dejando las paredes con igual espesor en toda la periferia. Este cono ahuecado se parece a un gran plato hondo o a una batea de paredes delgadas. La membrana vibrante es una piel de oveja previamente raspada que obtura la abertura de la caja. Se le imprime la tensión conveniente con un sistema de cuerdas entrelazadas sobre los costados. Las tiras de cuero enroscadas y las trenzas de crines de caballo se emplean para este fin. Una manilla de cuero permite sujetar el cultrún por la parte troncada. Las machi dibujan sobre la membrana, con sangre de animales o tintas rojas, signos simbólicos (Joseph 1931, p. 237).

En gran parte de la bibliografía asociada a esta pieza, se destacan los diseños dibujados sobre el cuero y el acompañamiento de estas varillas llamadas *trüpukultrunwe*:

Ordinariamente consisten éstos en dos pares de líneas paralelas que se cruzan en el medio, formando ángulos rectos. En los cuadrantes laterales dibujan un anillo del cual irradian ocho motivos decorativos en forma de T. El cultrún tiene un aparato auxiliar indispensable, el trepucultrunhue o varilla forrada en una de sus extremidades, para golpear la membrana vibrante. El sonido del cultrún se oye desde varios kilómetros de distancia. La resonancia aumenta con el grado de tensión de la membrana y disminuye con el estado higrométrico de las piezas. Cuando se halla húmedo, la machi lo calienta sobre las brasas hasta hacerle recobrar su sonoridad habitual. Lo lava cuidadosamente y lo seca a punto la víspera de las grandes ceremonias (Joseph 1931, p. 238).

Esta peculiaridad del *kultrung* de carácter ceremonial se vincula con otras piezas destinadas a la sonoridad, tales como *pifüllka*, *wada*, *trutruka*, entre otras, y que son ejecutadas por los acompañantes del *machi*, costumbre que se mantiene y que Hilger detalló de esta manera, hacia mediados del XX:

Traditional Araucanian musical instruments in use today are the pifälka (whistle) (pl. 32, 2-4, 6), the trutruka (wind instrument) (pl. 32, 7), the kultrung (drum) (pl. 30, 1), the wada (rattle), and the kullkull and the kungkul (bugles) (pl. 12, 1). None of these was being used for recreational purposes, unless it was the pifälka, which an occasional umpire used during a football game, probably because no other whistle was available. The pifälka, trutruka, and kultrung are used at the ngillatun; the kultrung and the wada, at the machitun (Hilger 1957, p. 97).

Es preciso recalcar este apoyo al *machi* para la ejecución de los ritmos del *kultrung*, ya que gran parte de la bibliografía acostumbra asignar únicamente a esta autoridad tradicional su uso; sin embargo, para estos mismos efectos, cabe señalar que el o la *machi* recibe ayuda no solo del acompañamiento musical, sino también en la propia interpretación y ejecución de los ritmos del *kultrung*, tal como lo indica el testimonio de Pascual Coña (1930): "Además, tiene cada machi un ayudante personal, que toca el tambor y la acompaña en el kultrung. El nombre de esta es yegül"(p. 368).

En este sentido, una de las contribuciones mayormente citadas con relación al *kultrung* corresponden a María Ester Grebe (1973). Con relación a esta tipología y su uso por parte del *machi*, la autora le asigna una presencia que es acompañada de otras piezas relacionadas, distinguiendo distintos grupos sonoros o distintos grupos de combinación musical que pueden estar presentes en la diversidad de cantos ceremoniales de *machi*, por ejemplo: 1) *Kultrung*, 2) *Kultrung y kaskawilla*, 3) *Kultrung, kaskawilla y wada*, 4) Agrupación de *kultrunes*, 5) Agrupación de *kultrunes, pifllkas, trutrukas*, cornetas, *lolkines*, (Grebe 1973, p. 23).

La misma autora lo menciona desde esta concepción:

Uno de estos objetos-símbolos es el kultrún, pequeño microcosmo simbólico que representa al universo mapuche y, asimismo, a la machi y sus poderes. Es el timbal chamánico, uno de los instrumentos musicales aborígenes chilenos de mayor interés cultural, dada su vigencia e importancia en las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche y sus ricas implicancias funcionales (Grebe 1973, p. 3).

Junto con esta descripción, para Grebe es importante advertir la concepción funcional dual de esta pieza, cuando es entendida como parte de un instrumento musical mapuche, puesto que lo define desde dos posibles usos:

En la práctica, es membranófono cuando se golpea con baqueta sin agitarlo. Sin embargo, si se ejecuta sacudiéndolo y golpeándolo a la vez, se convierte en timbal-sonaja. Ocasionalmente, puede sacudirse sin usar la baqueta, funcionando, en este caso, como idiófono sacudido o sonaja (Grebe 1973, p. 7).

Esta peculiaridad de levantar y batir el *kultrung* con una variedad de fuerzas de golpes solo con una mano, o simplemente remecerlo y levantarlo, ya fue tempranamente advertida por Coña al describir el llamado espiritual que recibió una niña para iniciarse como *machi*: "De repente se incorporó, le quitó el tambor [kultrung] a la machi llamada y lo golpeó" (Grebe 1973, p. 331).

Ahora bien, con respecto a la realización y construcción técnica de un *kultrung*, a partir de un trabajo de campo entre 1968 y 1969, Grebe recoge distintas dinámicas generales y principales de este proceso, enumerándolas:

1) Tallado de la vasija de madera, la cual servirá de caja de resonancia, 2) Montaje del kultrún, la cual se subdivide a su vez en dos subetapas: a) adquisición y preparación de materiales y b) montaje del instrumento propiamente tal (pp. 8-9), y 3) El kultrún se afina por medio del calentamiento de su membrana para lograr una mayor tensión de ésta y, en consecuencia, un sonido de mayor resonancia. Esta labor no la realiza la *machi* sino algún miembro de su familia -por lo general una mujer-, quien aproxima el instrumento a una distancia prudente del fogón familiar (Grebe 1973, p. 15).

Uno de los aportes y esquemas más significativos del trabajo de Grebe consiste en la lectura iconográfica de los dibujos y diseños de los *kultrung* que, en palabras de la autora, expone la complejidad espiritual del mundo mapuche:

El kultrún es el microcosmo simbólico de la machi y de la cultura mapuche, en el cual se plasma su particular concepción espiritualista dialéctica del universo. En efecto, su membrana dibujada representa la superestructura cósmica y sus diversos componentes inmateriales. Ella representa, por tanto, las cuatro divisiones de la plataforma cuadrada terrestre orientadas según los cuatro puntos cardinales a partir del Este; a la "tierra de las cuatro esquinas" (meli esquina mapu), llamada también "tierra de los cuatro lugares" (meli witrán mapu) o "tierra de las cuatro ramas" (meli changkiñ mapu). "El kultrún es como meli esquina mapu", afirma uno de nuestros amigos mapuches, activo participante de la vida ritual (Grebe 1973, pp. 24-25).

Sin embargo, con notoria justicia, estas interpretaciones esquemáticas y estáticas del modelo de Grebe respecto del *kultrung* y la cosmovisión mapuche han sido reinterpretadas desde una perspectiva crítica (González 2022). Integrando ambas perspectivas, no obstante, cabe considerar las investigaciones de Grebe como textos pioneros en los estudios sobre iconografía del *kultrung* mapuche.

Posteriormente, a partir de estudios de campo, González (1986) entrega otros aportes. Destaca la peculiaridad del *kultrung* por la variedad de usos, y a diferencia de los escritos anteriores, expande la noción de su utilidad desde otros actores del mundo mapuche, no solo aludiendo al rol de *machi*: "Tiene objetos dentro, por lo que es usado también como sonajero. Es un instrumento de machi, pero puede ser tocado por cualquier persona en ocasiones no religiosas. Existen diferentes diseños (wiring-kultrung) pintados en el cuero de los kultrung" (González 1986, p. 13).

Respecto de la relación entre diseños, colores y pautas sociales, el autor complementa con la siguiente información:

Los diseños pintados sobre el cuerpo del kultrung resumen la representación mapuche del universo. En las líneas cruzadas se ocupa solamente el color rojo, mientras que en los soles, estrellas o culebras que se suelen pintar se usa el color café (resultante de una combinación de sangre y hollín) y el negro (González 1986, p. 15).

Este estudio también menciona el nombre o cargo de la persona que lo confecciona y los pasos a seguir para sellarlo al momento de instalar el cuero: "Los objetos mencionados son introducidos en el kultrung por el artesano que lo construye (kultrungfe) en la ceremonia llamada münul-kultrung, que se celebra siempre antes del mediodía y entre dos o más personas" (González 1986, p. 15)".

Entre los aportes relevantes de las últimas décadas, asociados al *kultrung*, destacan las amplias contribuciones de José Pérez de Arce, quien ofrece una detallada descripción de esta pieza, junto con proponer un panorama general de la música mapuche a partir de la diversidad de instrumentos. Entre estos alcances, cabe precisar los que refieren al tipo de madera para confeccionar un *kultrung*:

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. Antiguamente, se utilizaba solamente el *foye* (canelo), árbol sagrado del pueblo mapuche. Hoy en día no se encuentra foye adulto, por lo que se hace de roble, *triwe* (laurel), lingue, tepa o álamo, maderas en que es posible conseguir el grosor y tamaño adecuados. El *triwe* (laurel), elegido por algunas *machi*, es considerado sanador, integrador, suave y femenino. Es importante que la madera sea liviana, ya que el instrumento se usa durante mucho rato durante las ceremonias, sosteniéndolo en alto (2020 [2007]), pp. 142 y 143).

El autor caracteriza los tipos de cueros con que suelen presentarse:

La membrana o *treke-kapera* era en tiempos pasados de *chiliweke* (llama) o bien de *kiltro* (perro) o gato montés y posteriormente de caballo, oveja, *chifu* (chivo), cabrito, o vacuno. 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. Esa diferencia tiene implicancias 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) (Pérez de Arce 2020 [2007]), p. 144).

Una de las conclusiones más relevantes del autor sobre el *kultrung* remite a diversificar las propuestas de Grebe (1973). En términos generales, a diferencia de algunas perspectivas taxativas de la comprensión de Grebe, es que existe una diversidad de *kultrung*, y por lo tanto de significados y símbolos, que el propio *machi* decidirá. Esta diversidad se aleja del modelo y esquemas algo estrictos de Grebe para entender la "cosmovisión mapuche". El autor señala:

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 pueblo mapuche, tiene tantas versiones como practicantes existan. 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. Pero es una biblia de la cultura oral, en que existen tantas versiones como individuos las recreen” (Grebe 1973, p. 156).

Sobre esto mismo, una diferencia notoria queda ejemplificada de esta manera, al señalar el carácter opcional de pintar el *kultrun*, siendo que, igualmente, desempeñará un rol ceremonial: “El elemento más significativo del *kultrun* es el *wirinkultrun*, dibujo mágico que tienen pintado sobre su parche. Hay *machi* que prefieren no pintarlos” (Grebe 1973 p. 157).

En los últimos años, destacan los estudios que integran la epistemología mapuche como parte de un elemento fundamental al momento de hacer los cruces entre sus usos ceremoniales y su vínculo con la etnomusicología contemporánea. En esta perspectiva, al revisar gran parte de los estudios sobre el *kultrun*, el trabajo de Díaz Collao permite concluir que:

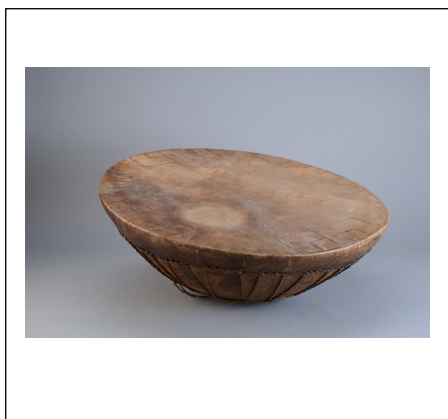
Estas mismas premisas permiten sostener la existencia prehispánica de la *machi*. Lo anterior es también propuesto por Millalen Paillal, quien además afirma la existencia precolonial de otros roles espirituales, religiosos y políticos. Otro argumento a favor de la tesis de la existencia precolombina de la *machi* y del *kultrun* es su temprana mención en las crónicas. No obstante, aunque escritos hispanos o criollos tempranos señalan la existencia de un tambor utilizado por el *machi* y sus ayudantes, Pérez Bugallo aclara que la primera referencia a la forma del instrumento es recién de 1765 (Díaz Collao 2020, p. 54).

Sobre este último dato, el autor indica:

En síntesis, adhiero al consenso generalizado sobre la existencia precolombina de la *machi*, así como a que esta utilizaba el *kultrun* y la *wada* en su actividad ritual, aunque considero que no es posible afirmar que estos instrumentos eran de uso exclusivo de la intercesora ritual (Díaz Collao 2020, p. 54).

Cabe señalar que uno de los últimos y novedosos aportes a partir de cruces interdisciplinarios entre antropología, arqueología, memoria y conocimiento oral mapuche, se refleja en el trabajo de Curiqueo, Marinao, y Chapanoff, M. (2022). Este permite acercarse al estudio de las maderas (incluyendo al *kultrun*), desde una perspectiva de la diversidad territorial mapuche y, además, reconociendo la legitimidad de cada agente para dirimir acerca de sus usos y significados. En tal sentido, exponen el vínculo del ejecutor/a del *kultrun* y la cercanía que debe tener para su interpretación: “Durante su ejecución, se toca cerca del oído para aumentar la percepción de su vibración, sonoridad y despliegue energético, favoreciendo así el trance y la conexión con el mundo espiritual” (Curiqueo et al. 2022, pp. 27 y 28). Y, por otra parte, también refuerza sobre cómo es posible entender los aspectos que quedan por conocer acerca del diseño de los *kultrun*:

Nos vamos a permitir no pronunciarnos sobre su *werikan* (‘diseño en la cubierta de cuero del *kultrun*’) en términos de descifrar su contenido. Por lo general, los *rali kultrun* pertenecen a la *machi* o a otra autoridad religiosa ceremonial como *lonko nguillatufe*, y las figuras que llevan se relacionan con quien lo usó y contienen los secretos más profundos de esa persona y de la cultura mapuche. Lo sagrado, su energía y conexión cósmica representados en las graficaciones de un *rali kultrun* les pertenece a las personas que trabajan directamente con ellos, y eso está fuera de nuestra competencia y de este trabajo. No somos nosotros los indicados para descifrarlos, por eso nos limitamos a analizar la parte técnica de su fabricación (Curiqueo et al. 2022, p. 28)



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augusta, F. de (1910). *Lecturas araucanas*. Imprenta de la Prefectura Apostólica.
- Augusta, F. de (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Imprenta Universitaria.
- Coña, P. y E. de Moesbach (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Imprenta Universitaria.
- Curiqueo, H., H. Marinao y M. Chapanoff (2022). Mapuche kúme kuifi kuzaw mamüll (La antigua forma mapuche del trabajo de la madera). *Artefactos monóxilos mapuche en el Museo Regional de la Araucanía. Bajo la Lupa*, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Díaz Collao, L. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche: Etnografía de una machi*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- Febrés, A. (1765). *Arte de la lengua general del reyno de Chile, con un dialogo chileno-hispano muy curioso: a que se añade la Doctrina cristiana, esto es, rezo, catecismo, coplas, confesionario, y pláticas; lo mas en lengua chilena y castellana: Y por fin un Vocabulario hispano-chileno, y un Calepino chileno-hispano mas copioso*.
- González, L del P. (2022). Kultrung. Instrumento ancestral mapuche. *Abordajes*, 8(14), 96-114).
- González, E. (1986). Vigencia de instrumentos musicales mapuches. *Revista Musical Chilena*, 40(166), 4-52.
- Grebe, M. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, 27(123-1), 3-42. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11946>
- Guevara, T. (1911). *Folklore Araucano*. Imprenta Cervantes.
- Guevara, T. (1927). *Historia de Chile, Chile Prehispánico*, Tomo II. Universidad de Chile.
- Hilger, I. (1957). *Araucanian child life and its cultural background*. Smithsonian Institution.
- Joseph, C. (1931). La vivienda araucana. *Anales de la Universidad de Chile*, (1), 29-48. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1931.240844>
- Latcham, R. (1924). *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos Araucanos*. Imprenta Cervantes.
- Pérez de Arce, J. (2020 [2007]). *Música mapuche*. Ocho Libros.