



Allkütuayñ

Introducción a la música mapuche



Juan Ñanculef Huaiquinao
Jaime Cuyanao/Waikil
Leonardo Díaz-Collao





© Juan Ñanculef Huaiquinao

© Jaime Cuyanao Venegas

© Leonardo Díaz-Collao

RPI: 2022-A-9889

ISBN: 978-956-414-147-3

Primera edición, Santiago de Chile, diciembre de 2022.

Versión corregida, abril de 2023.

Diseño e ilustraciones: Marisol Pirazzoli

Revisión de términos en mapudungun: Arturo Ahumada

Este libro es resultado del proyecto “Voces del sonido en mapudungun: conceptos mapuche relativos a la música”, folio n° 585632, financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Convocatoria 2021, a través del Fondo de Emergencia Transitorio. Investigador responsable: Leonardo Díaz-Collao.

Además, contó con el apoyo del Comité Nacional Chileno del International Council for Traditional Music (ICTM-Chile).

Este libro contó con el referato externo de:

Dr. Javier Silva Zurita, Universidad de Los Lagos

Dr. Ignacio Soto Silva, Universidad de Los Lagos

Obra bajo Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

CC BY-NC-ND 4.0



PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO PARA EL
FOMENTO DE LA MÚSICA NACIONAL, CONVOCATORIA 2021





Índice

Introducción pág 04 [ir](#)

Primera parte

Una aproximación a la cosmovisión y música mapuche, por Juan Ñanculef Huaiquinao pág 07 [ir](#)

Ülkantun y rap mapuche, por Jaime Cuyanao/Waikil..... pág 16 [ir](#)

Musicologías y música mapuche, por Leonardo Díaz–Collao pág 19 [ir](#)

Segunda parte

Breve glosario pág 25 [ir](#)

Archivos que contienen música mapuche pág 30 [ir](#)

Bibliografía sobre música mapuche pág 32 [ir](#)

Biografía de los autores pág 45 [ir](#)



✦ Introducción

Desde luego, y como indica la praxis mapuche, el mejor modo de conocer y aprender música mapuche es practicarla. Para esto será necesario compartir con cultores y cultoras, con autoridades tradicionales, participar en actividades sociales y, si se tiene la oportunidad, asistir a ceremonias y escuchar con atención los cantos en la intimidad del hogar mapuche.

Este proyecto colaborativo aspira a un público amplio. En él hemos reunido algunos recursos que pueden ser útiles para los y las interesadas en conocer parte del fascinante mundo que comprende la música mapuche. Conocer las expresiones musicales de un pueblo es una tarea emocionante y ambiciosa. A su vez, pretender desarrollar una panorámica exhaustiva de todo el universo musical mapuche es simplemente imposible. En ningún caso el presente libro pretende definir qué es o qué no es la música mapuche. Por el contrario, este texto se limita a presentar algunas herramientas que pueden ayudar en el apasionante proceso de conocimiento y aprendizaje de la cultura musical mapuche.

Desde luego, y como indica la praxis mapuche, el mejor modo de conocer y aprender música mapuche es practicarla. Para esto será necesario compartir con cultores y cultoras, con autoridades tradicionales, participar en actividades sociales y, si se tiene la oportunidad, asistir a ceremonias y escuchar con atención los cantos en la intimidad del hogar mapuche. Por lo anterior, este libro se propone como una introducción a dicho aprendizaje. Esperamos que a través de los recursos que presentamos el o la lectora puedan aproximarse a nombres, personas y lugares importantes en la historia de la música mapuche. Si bien muchos de los recursos que aquí hemos reunido

son textos o refieren a escritos, también hemos incorporado hipervínculos y datos de archivos para acercar grabaciones de música mapuche a los y las interesadas. Pero queremos ser claros en que nuestro propósito en ningún caso es enseñar a través de este texto y sus recursos la música mapuche, sino solo orientar.

La primera parte está compuesta por textos originales de los autores en los que plasmamos visiones particulares sobre diferentes temas relacionados con la música mapuche. El primero de ellos se titula “Una aproximación a la cosmovisión y música



mapuche” de Juan Ñanculef Huaiquinao. El *kimche* (sabio mapuche), *dungumachife* (lenguaraz e intérprete de los espíritus de *machi*) e investigador relaciona cosmovisión y música mapuche y propone una clasificación del canto mapuche. En el segundo texto, “Ülkantun y rap mapuche” de Jaime Cuyanao/Waikil, el rapero mapuche, investigador y realizador audiovisual relaciona canto mapuche, oralidad y rap. El tercer texto, del etnomusicólogo Leonardo Díaz-Collao, se titula “Musicologías y música mapuche” y reflexiona sobre los aportes de la academia al conocimiento de la música mapuche. El estilo de cada uno de los textos es diverso como heterogéneas son las experiencias vitales y sonoras de sus autores. A través de ellos se podrán conocer algunas ideas relacionadas con el conocimiento sobre y la experiencia de la música mapuche. Hemos decidido respetar el estilo de escritura de cada uno de nosotros, así como los criterios de transcripción del mapudungun. Las variantes formales que el o la lectora notará en los textos es

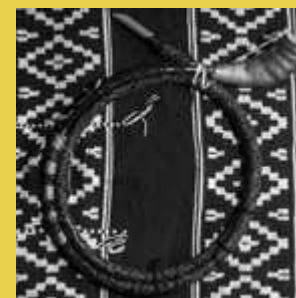
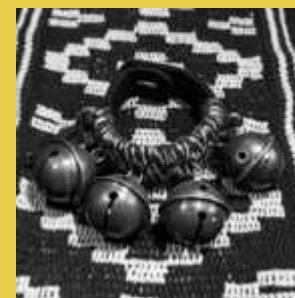
también reflejo de la diferencia de miradas y de los conocimientos situados y particulares detrás de cada uno de ellos.

Los textos reflexivos de la primera parte se complementan con los recursos prácticos reunidos en la segunda. El primero de ellos es un [glosario](#) de términos del mapudungun relacionados con la música. Siendo precisos, las sesenta y tres voces allí consideradas giran en torno a dos prácticas musicales: el canto y la ejecución instrumental. Existen otras numerosas expresiones sonoras mapuche igual de significativas que las prácticas musicales que hemos considerado en nuestro breve [glosario](#). Quedan fuera de nuestro listado las voces relacionadas con la danza, con los sonidos no-humanos, de la naturaleza y otros modos de enunciación. Como el propósito del presente libro es introductorio no contamos con espacio para desarrollar una reflexión profunda sobre las posibilidades que ofrecen la cosmología y praxis mapuche de desestabilizar y resistir la intención

taxonómica detrás del concepto de música. Sin embargo, parte de estas fisuras se podrán percibir en los textos de la primera parte. En este sentido, vale aclarar que nuestro uso del término música es sobre todo práctico. Presentamos cada término incluido en el [glosario](#) a través de tres grafemarios: Raguileo, Azümchefe y Alfabeto Mapuche Unificado. Consideramos estas tres transcripciones para reflejar algunos de los modos de escribir el mapudungun y ofrecer varias opciones para el lector. Las definiciones que proporcionamos son sencillas y consideran las acepciones de los conceptos relacionadas con la música. En este sentido, consideran solo una porción de los significados de los términos incluidos. También incluimos un listado con información básica de archivos que en su acervo incluyen grabaciones de audio y/o video de música mapuche y de otras expresiones orales. Por último, hemos incorporado un extenso listado con bibliografía sobre música mapuche.



De izquierda a derecha:
Corneta / Kull kull / Pifillka / Wada /
Kaskawillas / Trutruka . © Rupayan Nanculef



Este libro emana de diversas fuentes: de las experiencias diversas de sus autores, de la práctica y escucha de música mapuche y de la revisión bibliográfica. Otra fuente fundamental han sido las conversaciones y entrevistas, el *nütram* (diálogo) sostenido con *peñi* (hermanos), *lamngen* (hermanas/os), *ülkantufe* (cantantes) y *ayekantufe* (músicos), en algunos casos a través del *ülkantun*, a lo largo de las distintas etapas de este libro. Debemos mencionar pu *wenüy* (amigas/os) que colaboraron directamente en el proceso de este libro: Mercedes Antilef, Alex Calfuqueo, Jaqueline Caniguan, Artemio Escobar, Joan Florens, Joel Maripil, Carmen Neihual

y Erwin Quintupil. También cabe agradecer a las y los colegas que atendieron nuestras dudas siempre con buena disposición: Luis Achondo, Arturo Ahumada, Cecilia Astudillo, Enrique Cámara, Sergio Caniuqueo, Patricia Chavarría, Laura Jordán, Andrés Menar, María Mendizábal, Claudio Mercado, José Pérez de Arce, Jacob Rekedal, Andrea Salazar, Rodrigo Sandoval, Javier Silva Zurita, Ignacio Soto, Carolina Tapia, José Velásquez, Fernanda Vera y Katherine Zamora.

Esperamos, a través de este libro, aportar a las relaciones interculturales virtuosas mediante la reflexión sobre el sonido y la

escucha. Con este texto buscamos participar en una conversación abierta sobre la música y otras sonoridades mapuche. Queremos aportar a la variedad de miradas, a un entendimiento plural de la música mapuche, aspecto que la mayoría de las veces es situado en lo cultural, pero que también posee una dimensión política. Por esto, creemos que el espacio intercultural que representa este libro contribuye a pensar y a la instalación –desde abajo– de la plurinacionalidad.



Una aproximación a la cosmovisión y música mapuche

Juan Ñanculef Huaiquinao

1) En este texto empleo el grafemario Azümchefe.

El sonido esencial nace desde la naturaleza; es la afirmación de muchos sabios o kimche mapuche con quienes hemos tenido muchas conversaciones desde hace más de treinta años atrás, cuando comenzamos a tocar los instrumentos mapuches, ya sea en un encuentro cultural simple, en un palin (chueca mapuche), o en ceremonias más exclusi-

vas como gillatun (rogativa) y machitun (ceremonia de machi) de diferente índole.¹ Entonces un kimche (sabio) me preguntó, después de hacer sonar mi *txutxuka* a un cierto ritmo de *choyke pürun*, “¿qué dice tu toque?”. Quedé un tanto sorprendido. “¿Qué dice mi *txutxuka*?”, le pregunté. “Sí, pues”, me dijo, “todo *txutxukatun* (tocar la *txutxuka*)

tiene un significado; lo que tocas dice algo: un tanto de dichos, un tanto de canto”, me dijo. “Chuta”, me dije, “no tengo idea, yo sólo la hago sonar”. “Pero, *peñi*”, me dijo el kimche, “si decides tocar un instrumento mapuche, entonces debes saber lo que el sonido dice”. Sentí un tanto de vergüenza, y entonces ya puse más

cuidado en dónde tocar mi *txutxuka*. Ya no llegaba y tocaba mi *txutxuka* sin antes averiguar qué dice cada forma de tocar este instrumento mapuche. Así, en un largo proceso fui descubriendo que para el ser mapuche todo emana de la naturaleza. Es la naturaleza la que primero habló. No sé si la tierra o el aire. No sé



2) "Muy lentamente se capta el sonido, y todo tipo de sonido los hay, hermano. Está el sonido de la tierra. La tierra habla, produce sonido. El aire-viento habla (produce sonido), el agua habla (produce sonido), el fuego habla (produce sonido). Debes aprender a captar todos los sonidos de la naturaleza, hermano".

si el agua o el fuego, pero el sonido esencial que el ser humano realiza hoy es lo que captó desde la naturaleza hace miles y miles de años. El sonido esencial de la naturaleza tiene millones de años y el ser humano todavía no existía para captarlo. Cuando el *che* (persona) habló fue su propio sonido un descubrimiento. Ese sonido inicial fue imitar el sonido de la naturaleza. Y, desde esa base esencial del sonido, emergió la voz y con ello la palabra.

“Ñochika may ta allkün gekey ta gam kakechi txoy zugu, peñi. Gam kakechi txoy allkün ta müley. Müley ta mapu allkün. Mapu ta zugukey. Müley ta kürüf allkün, (kürüf ta zugukey), müley ta ko allkün, (ko ta zugukey), ka müley ta kütخال allkün (kütخال ta zugukey). Kim allkütuaimi ta gam kakechi allkün, peñi”,² me enseñaba hace treinta y cinco años atrás, el *gen-pin* (orador) y *zugumachife*, peñi Antonio Levicura, de la

localidad de Paliwe, comuna de Padre Las Casas. Un consejo muy similar me dio en los años 90, el peñi logko (líder) Pedro Raín, de la comunidad Anadela de Lumaco. Don Pedro me enseñó a cantar en mapuzugun, y me decía: “para cantar, para hacer *ülkatun*, peñi, hay que saber cantar”. Lo que más entonamos fue el *ül* socio-histórico que es el himno a *Kallfülikan*, el himno inspirador de los palife (jugadores/as de palin).

El sonido del aire: el viento

Kürüfff-kürüfff, kürüfff-kürüfff es el sonido esencial del aire. Fue ese sonido que escuchó el mapuche hace miles de años y de ahí proviene su nombre. El aire en movimiento se llama *kürüf* (aire, viento) y nace desde la onomatopeya; es lo que comúnmente se llama viento en castellano. El viento es el aire en movimiento, sin embargo, el aire nunca está detenido, siempre se mue-

ve. A veces no nos damos cuenta, pero se mueve. Por lo tanto, para el mapuche siempre será *kürüf*. El aire tiene un movimiento muy particular desde la mirada mapuche, camina y camina, vuela y vuela; sube y baja cerros, suele andar sobre las aguas, sobre los árboles, las montañas, la nieve, los volcanes, recorre toda la *mapu* (tierra). La *kürüf* es integrante de la idea originaria que sobre dios tiene el mapuche, y se la llama *üllcha*. *Üllcha* en mapuzugun es una mujer joven, soltera y también se le conoce como la doncella mapuche. Es de género femenino. Por eso debemos decirle la *kürüf*, aunque suene un poco extraño, cuestión que el no mapuche debiera considerar para el caso del castellano. En mapuzugun no es necesario utilizar el artículo “la”, basta con decir *kürüf* y se entiende que es de género femenino. *Kürüf* tiene un sonido base:

es un zumbido muy fino, muy particular, se requiere mucha paz para escucharlo y sentirlo. Podríamos decir que la música que produce es como el aliento de una persona. Llega a ti muy suave. En mapuzugun se le llama *fishfish*. Es lo que comúnmente se llama brisa en castellano, pero esta es una brisa permanente. Una persona podría decir que no hay viento, que está todo calmado. De la nada, la *kürüf* se siente. Es la caricia que el aire da a tu rostro: esa es la música que el mapuche llama *fishfish kürüf*. *Kürüf* es el aire que respiramos y ese aire que se respira en mapuzugun se llama *nheyen*. Ese *nheyen* es la vida, la acción de insuflar oxígeno, por lo mismo la esencia del sonido. Sin *nheyen* no hay vida ni sonido. De esa esencia emerge el sonido que permite el *ül* mapuche, que genera armonía, melodía. Es el juego de insuflar los pulmones con el



manejo adecuado del *nheyen*, especialmente cuando se hace sonar el *txompe* actual o el ancestral *paipawen*.

Cuando se camina por las montañas, o los *mawiza* (monte), aunque no haya viento, uno siente *kürüf*. Es un movimiento muy fino y suave, las ramitas delgadas de los árboles se mueven, y siempre hemos dicho que es la presencia de la naturaleza que te saluda con esos movimientos. Aunque se sienta el silencio más profundo en un cerro, o en una montaña, a lo lejos, a ciertos intervalos, el aire, la *kürüf* manifiesta ese sonido esencial y al escucharlo se siente, se mueve, se cruza en tu caminar, se mueve hacia un cierto sector de tu caminar. Ese movimiento, esa sensación, ese sentir particular, el antiguo mapuche lo conocía a plenitud y podía interpretar el mensaje que ese aire le estaba diciendo. Hoy ciertamente se ha perdido y ya no sabe-

mos escuchar el mensaje de la *kürüf*. Hemos olvidado cómo se le saluda. Cuesta hoy decir “*marimari, kürüf*” (buenos días, aire), que es lo que se le suele decir al aire. Parece extraño decirlo. *Kürüf* es el sonido esencial del aire en movimiento, que debe orientar tu caminar, por los especiales senderos de la noción camino o *rüpü* mapuche. De ella emerge el *ül*, el canto mapuche, canto que el ser mapuche lo lleva en la sangre, pues en lo más fundamental, respirar –es decir, tener *nheyen*– es *ül*.

El sonido del viento en fuertes oleadas es lo que se conoce como *kürüftuku* en *mapuzugun*. Los *kürüftuku* son muchas formas especiales del viento en fuertes movimientos y se producen en una especie de juego, de jolgorio, de habilidades que generan los cuatro elementos, aquel *nepen* o energía que conforma la idea originaria que sobre dios tuvo y tiene el pueblo

mapuche: *kuze* (la anciana) es la tierra, *fücha* (anciano) es el agua, *üllcha* (doncella) es la *kürüf*/aire y *weche* (joven) es el fuego. La *üllcha* (aire) o doncella acaricia en movimiento a la anciana o *kuze* que es la tierra, al *ko* o agua que es el *fücha*/anciano. Y con quien más juega y se alegra es con *weche*, el fuego o *kütخال* en *mapuzugun*. Es por ello que cuando se genera un pequeño fuego puede terminar en un tremendo incendio, pues la doncella acude a donde está *weche* y lo envuelve, lo acaricia, y ambos, en una especie de abrazo, generan las lengüetadas de grandes llamaradas de fuego. Esto el mapuche lo veía, lo sentía y lo interpretaba como un sonido propio de estos dos elementos, que producían una sinfonía muy particular de un *ül*. Escuchar la música que producen la *kürüf* y el *kütخال* es muy precioso. Hemos tenido la oportunidad de

generar grandes fuegos en quemas controladas, y he sido testigo de esa armonía del *ül* esencial, de la aire y del fuego, que constituyen –y constituirán siempre– el sonido profundo de la naturaleza.

El llamado *würwür kürüf* es el zumbido del viento fuerte que azota a los árboles, a todo lo que se interponga por su paso, y que genera una sinfonía de música que el mapuche puede interpretar luego a través de los sonidos que les sacará a los instrumentos musicales llamados por lógica instrumentos de viento, como la *txutxuka*, el *txompe*, la armónica, etc. *Kürüf* y *kütخال* es la pareja de jóvenes que en mutua armonía producen este sonido musical esencial, y estos jóvenes son pícaros, son ingenuos, son bromistas y se tocan y se amenazan... Uno corre montaña arriba o montaña abajo y el otro



3) En el glosario de este libro proponemos una definición de *ayekan*.

lo sigue; y así comienzan los llamados temporales en castellano. Son los *kürüftuku*, una especie de juego a la escondida de dos de los elementos: la pareja de jóvenes de la naturaleza que conforman el segundo “par” dentro de la ley de la paridad mapuche. *Tüfachi epu wechekeche* (estos dos jóvenes) literalmente bailan cuando hay un fenómeno de la naturaleza llamado *kürüftuku*. Es en ese baile, en ese juego, que pueden generarse *fütshake wezake txalkan* (fuertes y grandes truenos) de vientos, de lluvia, en los que a la naturaleza no le importa a quien pueda dañar, destruir o afectar cuando, en su jolgorio musical, producen las llamadas tormentas: una sinfonía inigualable en la naturaleza, sinfonía de truenos, relámpagos, fuertes ráfagas de vientos y granizadas increíbles. Es en ese estado de la naturaleza, en esa idea ontológica del ser mapuche, que se

produce la música esencial, en que el *che*, la persona humana mapuche, hace realidad la idea o concepción semántica del *ül* o *ülkatun*.

Todo este *kimün* de la cultura mapuche ha ido desapareciendo debido a los efectos de la cada vez más fuerte colonización ideológica y tecnológica de la modernidad. Solo los *kimche*, *logko*, los más ancianos y la *machi* conservan todavía esa capacidad de sentir el *ül* en los elementos de la naturaleza, de oír la concordancia de la *mapu* o tierra con el aire, del aire con el *ko* o agua, del *kütxal* con la tierra, y el encuentro permanente de la naturaleza en su plenitud con los cuatro elementos.

Estos sonidos armónicos han sido manejados, llevados e interpretados en cada uno de los principales rituales ancestrales mapuche. No puede faltar *ül* en un

gillatun, ahí estarán presente todos los instrumentos que deben ser interpretados según el sentido de cada ceremonia. Estarán en un *machitun* y en cada una de estas ceremonias de *machi*, como son el *pelotun*, el *zaton*, el *gillatuñma*, el *geykurewen*, etc. Allí confluyen el *kultxug* y su sonido que representa a la tierra. Al tocarlo pareciera que la *machi*, o quien lo toque, estuviera recordándole a la tierra que aquí están los *che* de la *mapu* en concordancia con el *fücha*, el *gen* (dueño) del *ko*; con el *kütxal* o *weche*; con la doncella o *kürüf*. Luego la *txutxuka*, quizás uno de los instrumentos más ancestrales del pueblo mapuche. He afirmado en muchas charlas y conferencias que hace miles de años se quebró arriba de los cerros un bambú, o un *rügi* o *koliwe* que tenía una perforación a todo su largo, luego un *kürüftuku*, un viento fuerte, pasó y sopló a través de ella

produciendo un sonido natural tan precioso que una persona mapuche acudió a ella, llegó al lugar del sonido y vio: allí estaba el sonido de la naturaleza. Y así, ese ser mapuche había descubierto la *txutxuka*, el primer instrumento que interpretaba la naturaleza. Lo observó, le hizo *inarumen* (indagación), lo extrajo, lo llevó al *lof* (comunidad), y allí probó y probó, hasta que de tanto soplarlo, le sacó un sonido, y luego otro y otro, así nació el primer instrumento para el *ayekan* mapuche³, que, de su propia onomatopeya, el mapuche llamó *txutxuka*. Así, el mapuche de hace miles de años descubrió, haciendo mucho *inarumen*, que repitiendo el *nheyen* (el aire que se respira), esta respiración generaba un sonido al que se le podían dar distintos ritmos propios de la idea mapuche con los propios elementos que la naturaleza le proveía. De este modo, ese *nheyen*, esa





4) Ver mi trabajo "El sentido y la importancia de los kefafan" (ponencia presentada en el Encuentro sobre Lengua y Literatura Mapuche, Universidad de la Frontera, Temuco, 2008).

respiración, a su vez permite una oxigenación del *kalül*, del cuerpo humano, hecho pragmático que se practica al hacer el esfuerzo de manejar ese aire para que la *txutxuka* produzca música mapuche, como lo es también la hiper-oxigenación que se produce cuando se toca la *püfüllka* o *pifillka*. Esta necesaria oxigenación del *kalül*, eso que el mapuche llama *nheven*, generó, según nuestra apreciación de tantos años al observar el sentido del *ayekan* en los rituales mapuche, lo que se llama *kefafan* o *afafan*. Los *kefafan* o *afafan* son la repetición de ciertas vocales fundacionales del sonido en el mapuche *kimün*, que se realizan para permitir comunicarse con los *püllü* o espíritus y que se practican aún en todos los rituales. Es el lenguaje esencial del *che* el que generó las primeras palabras.⁴ El más conocido de los *kefafan* es la interpretación de las tres vocales iniciales del pueblo

mapuche: la letra "i", repetida 16 veces, luego la "a", repetida el mismo número de veces, y, finalmente, la "o", también dieciséis veces. Así, se genera un grito tan particular, que se puede inferir el movimiento del aire o *kürüf*, y lograr, aunque no haya señales, hacer llover en un *gillatun* de los meses de primavera-verano (*pewüka walüg*), como hacían los antiguos mapuche cada vez que querían o requerían de lluvia. Otro de los *kefafan* más ancestrales, y que se repite en los *gillatun* de los *peñi* de la costa, es el "hom". *Hom* es el lenguaje más milenario del sonido, es la forma de expresar el lenguaje de la *mapu* o tierra. Junto con gritar *hom* sucesivamente, se zapatea en la tierra, en señal de compromiso con ella y con el fin de ahuyentar las energías negativas y tomar la energía positiva.

Estamos entonces ante un planteamiento de la inte-

gralidad del ser mapuche con la naturaleza plena, desde la cual nace el sonido y con él el *ayekan*, el *ül* como esencia de ese sonido que permite al ser humano comunicarse. Todo esto es planteado desde una cosmovisión mapuche única que afirma que todo está unido y atado, que nada se puede separar en el cosmos. Y que esta especie de red, de malla, hemos dicho, produce sonido y música desde las distintas esferas del universo, por los ciclos de los ciclos.

Ayekan





5) "Mañana, mañana será el día en que compita Kallfülíkan".

6) "Llega a sonar la tierra estrenando sus soldados, Kallfülíkan".

Clasificación de la música mapuche

Por cierto, la música, el *ül*, el *ayekan* y los instrumentos que ha generado el pueblo mapuche son todos milenarios. Estamos hablando de una cultura que se generó como tal desde hace más de diecisiete mil años. En algún momento de estos grandes ciclos, el mapuche aprendió a cantar y a interpretar sus propios instrumentos. Es así que los mapuches pueden cantar o hacer *ül* solo con las vocales, práctica que debe dar cuenta de la preeminencia de esa voz arcaica, el sonido inicial de las vocales. Un mapuche puede cantar solo con la letra "a". Aparentemente, no dice nada, sin embargo, en lo más profundo de su *püllü* o espíritu, él está haciendo un canto a la naturaleza, o a su familia, o a un amigo; en fin, sin duda está cantando.

En nuestro trabajo con las *machi* nos hemos dado cuenta de que ellas, en

estado de trance, suelen repetir reiteradamente ciertas vocales, que influyen en la salud del paciente que se está tratando. La *machi* Isabel de Koyawe mientras le hacía un *ülutun* (ritual de *machi*) a mi hermano Sergio *yem* (fallecido), el año 2018, un tanto desesperada por ver a su paciente tan mal comenzó una rogativa muy profunda repitiendo la letra "e" con un tono muy particular por más de 20 minutos. Ella lamentaba la enfermedad de Sergio *yem* y se decía así misma en el ritual: "*Chumürki anchi tüfachi pofre wentxu, fente kutxankamekeeyew?*" (¿Qué será entonces que tiene este pobre hombre que tanto lo hace sufrir?). La *machi* Isabel, con el *kultxug* encima del *kalül* (cuerpo), de su paciente y sólo repitiendo la letra "e" largamente, permitió que aflorara encima del pecho de Sergio una especie de divieso que emergió desde el fondo de su cuerpo, una especie de infección

que luego en el Hospital de Temuco se pudo comprobar que era un tipo de tumor interno producto de un golpe de más de cuarenta años atrás. Esto le habría producido una infección interna que le dañó los riñones, el páncreas y el hígado. Sin duda, el mundo ancestral mapuche pudo manejar el uso de las vocales que permitía generar una energía muy particular, vocales que ejercen influencia en las personas y que en este caso hizo aparecer un tumor que a Sergio le había generado una serie de complicaciones a su salud.

Los *ül* o cantos mapuche de sentido socio-histórico

Sin duda una de estas clasificaciones tiene que ver con los *ül* que narran tiempos pasados, sucesos o recuerdos históricos. Aquí tenemos, por ejemplo, el famoso *ül* o canto a *Kallfülíkan*. De este *ül* hay varias versiones. Cada intérprete

varía el ritmo y, por nuestra parte, tenemos nuestra versión. Hay intérpretes que cambian algunas palabras, que varían frases, sobre lo que hace o dice *Kallfülíkan*. Comienza así:

*Wülechi antü
Wülechi antü
Kuzellealu Kallfülíkan*⁵

Esta frase se repite generalmente tres veces. Luego dice:

*Lululümekey ñi
Yelkonhan ga Kallfülíkan*⁶

También se repite tres veces.

En este *ül* se narra la historia y el poder de un gran ser, especie de semidiós de los *palife* (jugadores del *palin*). Se trata de los poderes espirituales, secretos y tal vez "esotéricos" que tiene este personaje llamado *Kallfülíkan* (piedra mágico-religiosa de color azul). En la década de 1990, tuvimos la ocasión de compartir y





7) Esto ha sido descrito en mi libro *El palin deporte integral mapuche* (Temuco: Centro de Comunicaciones Mapuche Txeng-Txeng, 1992).

8) Es habitual el uso de *zakei zomon*, donde la letra “n”, hace referencia a la primera persona, al yo mapuche, al *inche*, que constituye en la gramática mapuche el llamado paradigma verbal.

9) Para ejemplos de cantos mapuche de romanceo de mujeres a hombres, véase Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga García, *Kümedungun/Kümevirin: Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (Santiago: LOM Ediciones, 2010).

entrevistar varias veces al *logko* y líder mapuche, el *peñi* Pedro Raín *yem*, del sector Anadela, de la comuna de Lumaco, que ya fue mencionado más arriba.

Pedro Raín tenía su propia versión de este *ül*. Él se sentía muy feliz y muy animado cuando lo interpretaba. Tengo su grabación. Él contaba que su antiguo equipo de *palin* de su comunidad de origen tenía unos huesos de este personaje llamado *Kallfülikan*. Decía Pedro Raín que se trataba de un par de fémur, de un par de húmeros y de un cráneo. Supuestamente, estos huesos eran de *Kallfülikan*, este personaje muy *kuyfi che* (persona antigua), decía él, que habría sido algo así como el dios de los *palife* o *chuequeros*. Ellos, decía Pedro, “ungían” sus *wiño* o *chuecas* en estos huesos y entonces no había equipo que les ganara en sendas competencias. Es decir, según don Pedro Raín *yem*, este personaje existió

como un mágico hombre de la *chueca* y por eso lo consideraban un ídolo espiritual del *palin*.⁷

Entonces una de las primeras clasificaciones de los estilos y sentidos del *ül* mapuche podría ser esta que hemos llamado *ül* socio-histórico y que es bien representado por el *ül* a *Kallfülikan*. Por cierto, hay varias otras, y una de ellas es la canción llamada *Tapayu*, nombre de un *ül* que canta y narra el *peñi* Guillermo Kurin *yem*, que grabaron los amigos de la Radio Bahá’í de Labranza. Este *ül* narra cómo un hombre joven y soltero fue a enamorar y pedir la mano de una mujer mapuche, cuya familia era –entre comillas– una familia pudiente.

Las canciones o *ül* mapuche para el *zakei zomo* o

zakeizomon, el romanceo mapuche

Zakei zomo es la palabra del mapuzugun que se utiliza para enamorar o conquistar a una mujer en el mundo mapuche.⁸ Estos *zakei* eran un recurso del que se valía el hombre para lograr gustar a una mujer mapuche.⁹ Si los pajaritos, las aves y muchos animalitos hacen una serie de bailes, silbidos y cantos, de la misma manera un hombre mapuche ancestral se valía del *ül*, del canto mapuche para demostrar quién es como persona y las capacidades que tiene, y dar a conocer su nombre, apellido, familia, comunidad o *lof*, etc., a través del *ülkatun*, para conquistar a una doncella.

Creemos que las canciones o *ül* que más abundan en el pueblo mapuche son aquellas que el *ülkatufe* realiza para enamorar a una mujer, aquellos que hemos llamado el *zakeizomon* o romanceo

mapuche. Por cierto, podemos inferir que estos *ül* son milenarios, pues siempre el hombre se las arreglaba con música, ya sea tocando instrumentos o “*ülkatukan-do*” para enamorar a una mujer. Con el solo hecho de saber tocar o interpretar un instrumento la mujer se interesaba. “*Kim txutxuka-tukeymi?*” (¿sabes tocar la *txutxuka?*), le preguntaba la *üllcha* a un *weche*. “*May, kim txutxukatun llemay*” (pues claro que sí, sé tocar la *txutxuka*). “¿*Pichi allkütuafoyumi am?*” (¿puedes escuchar un poco cómo la toco?), era la respuesta de él. Ante la pregunta de una mujer, “¿sabes tocar la *txutxuka?*”, el hombre contestaba, “por cierto que sí, ¿quieres que toque un tema?”. Así, con el *ül* y con *txutxukatun*, con *trompetun*, un hombre enamoraba a su *üllcha*, una mujer, una *üllcha* mapuche.





Las canciones o ñl mapuche espontáneas

Una de las condiciones de vida del mapuche ancestral y milenario es que, en general, no existió el vicio del alcohol. El vino proviene de la mata de uva que es el parrón, y el parrón no es del territorio mapuche. El pueblo mapuche tuvo y tiene el *muzay* y el *mushka*. El *muzay* no alcanzaba a un grado de alcohol. Se hace y se comienza a beber luego del tercer día. El *mushka* podía ser un tanto más fuerte, y de seguro podría emborrachar, pero no alcanzaba ni los tres grados. Tal vez es probable que se hayan utilizado algunos psicotrópicos, pero sabemos que fueron más de uso ceremonial y religioso.

Entonces las canciones espontáneas existieron siempre y sin la influencia del alcohol. El *re ñl*, o *pichi ñl* (espontáneo) debió de haber nacido desde los tiempos de los tiempos, quizás fue

el primer cantar ancestral mapuche. En este tipo de *ñl*, el mapuche narra hechos incluso que a veces nadie conocía. Sus aventuras, sus viajes al *Puel Mapu* (Tierra del Este), sus familias y linajes, tipos de canciones que también hace *ñlkatun* el *peñi* Guillermo Kurin *yem*. Son canciones muy espontáneas, que hacen llorar al cantor o la cantora. Recuerdo a mi madre Dora Huaiquinao, luego de una invitación que le hacía su *wenhi* o amiga, Orfelina Collío. Mi madre visitaba a su amiga (hoy ambas están en otra dimensión cósmica) y, luego de la atención y agasajo, ellas comenzaban a hacer *ñlkatun*. Comenzaba la señora Orfelina y le contaba a mi madre que eran parientas, que habían crecido juntas, que tenían la misma edad, que tenían lindos hijos e hijas, en fin. Al final terminaban llorando las dos. Esta es pues según nuestras investi-

gaciones la otra categoría de *ñl* mapuche.

El canto de las *machi*, o *machi ñi ñl*, el canto sagrado mapuche

En los años dos mil nos correspondió realizar un proyecto financiado por el Fondart Regional de la Araucanía: *Machi ñi ñl*, el canto de las *machi*, cuyo objetivo fue grabar a siete *machi* cercanas. Les pedimos que interpretarían sus *ñl*, aquellos *ñl* que no fueran de rogativas, sino aquellas canciones que las *machi* interpretan y que son distintas a las que realizan en ceremonias sagradas, o en estado de trance, ya que estas últimas no pueden ser grabadas. Este proyecto nació gracias a la amistad y confianza que habíamos logrado con muchas *machi*, con quienes participamos en muchas ceremonias, como *zatum*, *ñlutun*, *gillatuñma* y, por sobre todo, en va-

rios *geykurewen*. *Geykurewen* son aquellas ceremonias de cambio de *rewe* de una *machi* ya experimentada y/o la entronización de una nueva *machi*. Por otro lado, este trabajo de unos diez años de investigación nos permitió escribir el libro “Las *machi*: rol y vida” (Ñanculef Huaiquinao, 1994). Este largo trabajo nos permitió conocer el sentido muy especial de los *ñl* de las *machi*.

Los *ñl* de una *machi* son especialmente de *püllü*, es decir espirituales. A manera de ejemplo, podemos mencionar el canto N° 3 de la *machi* Juanita Quiriban del CD mencionado, donde se han registrado doce cantos, doce *ñl* muy especiales de siete *machi*. La *machi* Juanita Quiriban es de la localidad de Puente Quepe, comunidad Huanqui Montre, por el camino Huichahue Cunco, a unos quince kilómetros de la ciudad de Padre Las Casas.



En este *ül* la *machi* impetra a sus *püllü* (espíritu) para que cumplan la labor tutelar de su trabajo, ya que ella como mujer, como mapuche, como persona, jamás, dice ella, deseó ser *machi*. En este *ül* la *machi* Juanita Quiriban deja muy claro que ninguna *machi* se hace *machi* por su puro deseo. Ella reclama esta situación, pues al ser “tomada” por un *machi püllü*, el espíritu no la deja libre. Por cierto, todas quienes son tomadas por un *machi püllü*, al principio se niegan, pero son fuertemente castigadas por ese *püllü* que las toma. Si no aceptan ser *machi*, se enferman, se tornan una persona muy difícil de comprender, hasta que aceptan el difícil rol de *machi*. En este *ül* la *machi* Juanita impetra, reclama que ahora se le colabore a sanar enfermos, a disponer de las plantas medicinales tan escasas, a interpretar bien los mensajes, a proteger a su familia, a su marido, a su casa, a su

patio, a su tierra. Este *ül* es magnífico en lo que dice. Es una poesía cantada al estilo *machi*, inimitable. Es tan profundo lo que dice que es muy difícil de traducir al castellano. Hemos intentado traducirlo, pero requiere una serie de interpretaciones previas para captar el sentido de palabras sagradas de la rogativa cantada en un *machi ñi ül* (canto de *machi*).

Las grabaciones de *machi* que ha realizado la Radio Bahá'í de Labranza por un largo periodo demuestran el sentido de esta particular oralidad. Por cierto, en los últimos años la Radio Bahá'í ha llegado a muchas *machi*, tanto mujeres como hombres, y han logrado un gran abanico de grabaciones de *machi*, unas con mucho rigor espiritual, otras más simples y algunas mezclas entre un *ül* normal mapuche y un *ül* de *machi* con mucha espiritualidad. El trabajo de la Radio Ba-

há'í es maravilloso, pues ha logrado recabar muchas grabaciones que serán en el futuro un bello legado de este importante rol de las *machi*, en la conservación de la cultura mapuche.

Nos parece, pues, que el canto sagrado de las *machi* es una de las particulares clasificaciones que proponemos. Sabemos que la existencia de los y las *machi* en el pueblo mapuche es milenaria, que han existido desde tiempos muy pretéritos. Por esto, por su rol especial y valor espiritual, hemos considerado su inclusión en esta propuesta de clasificación como un tipo diferenciado de *ül*.

Referencias

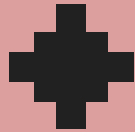
Mora Curriao, Maribel, y Fernanda Moraga García. 2010. Kümedungun/Kü-mewirin: *Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*. Santiago: LOM Ediciones.

Ñanculef Huaiquinao, Juan. 1994. “Las *machi*: rol y vida”. Manuscrito inédito. <http://jnanculefconadigovel.blogspot.com/2011/10/las-machi-rol-y-vida.html>

Ñanculef Huaiquinao, Juan. 1992. *El palin deporte integral mapuche*. Temuco: Centro de Comunicaciones Mapuche Txeng-Txeng.

Ñanculef Huaiquinao, Juan. 2008. “El sentido y la importancia de los kefafan”. Ponencia presentada en el Encuentro sobre Lengua y Literatura Mapuche, Universidad de la Frontera, Temuco.





Ülkantun y rap mapuche

Jaime Cuyanao / Waikil

Existen varias expresiones de la tradición oral mapuche. El *ülkantun* es el canto donde se expresan diferentes emociones como la tristeza, la alegría, entre muchas otras. El *tayül* es el canto ceremonial en que se emplean vocales o la misma palabra repetida en forma melódica. El *epew* puede ser comprendido como un cuento o un relato donde los protagonistas son animales que a través de su narración entre-

gan una enseñanza. El *piam* refiere a temas más complejos, como es el caso de *Treng-treng* y *Kay-kay* que habla sobre los comienzos de la existencia mapuche. El *nütram* es la conversación que manifiesta distintos aspectos, tales como el saludo, el consejo o el intercambio sobre los significados de los sueños (*pewma*). El *wewpin*, o *wewpife*, es la persona que recuerda y relata la historia de la comunidad mapuche

de un territorio específico. Estos son algunos ejemplos. Podrían mencionarse otros, pero estos dan cuenta de la riqueza oral mapuche.

A lo largo de la historia el pueblo mapuche, para mantener su cultura viva, fue adaptando distintos elementos contemporáneos. Por ejemplo, la bandera mapuche, *wenufoye*, que simboliza la unificación del territorio

Wallmapu (lit. “el territorio circundante”; el territorio mapuche). La bandera fue creada a través de un largo proceso donde se convocó a distintas comunidades de diversos territorios (tanto de *Puelmapu*, actual Argentina, como de *Ngulumapu*, actual Chile). Fue inaugurada en octubre de 1992 por el Consejo de Todas las Tierras, *Aukiñ Wallmapu Ngülam*. Otro caso son



10) Letra de la canción Poblá Tugun de María José Quintanilla feat Waikil.
<https://www.youtube.com/watch?v=WeOy5zKmQdw>

los grafemarios mapuche, como es el caso del creado por Anselmo Ranguileo o el Azümchefe, por mencionar dos de ellos. En la música se han incorporado instrumentos latinoamericanos, como es el caso del *peñi* Armando Nahuelpan, uno de los referentes de la música fusión mapuche. Desde luego, hay otras experiencias, pero mencionamos al *peñi* Nahuelpan porque fue uno de los primeros casos dentro del mundo mapuche.

Además de la adaptación cultural, deben mencionarse otros procesos, como lo es el despojo territorial, el cual obligó a muchas familias mapuche a migrar a ciudades como Osorno, Valdivia, Temuco, Concepción y Santiago. Estas familias se asentaron en la periferia de estas ciudades. El proceso de despojo iniciado durante la “Pacificación de la Araucanía” continuó y se acentuó durante la dictadura militar.

Producto del despojo de tierra y esa es nuestra realidad
 Muchos mapuche tuvieron que migrar a la ciudad
 En busca de una oportunidad haciendo frente a la humillación
 Construyendo su nuevo hogar entre pasajes de población
 Donde hoy renace nuestra identidad y nuestro Kimün
Yafütuaiñ taiñ piwke taiñ mapudungun
Müley newen tuchi waria mu y habita en todos lao
 Orgulloso de ser mapuche y de mi apellido Cuyanao¹⁰

En su adaptación a la ciudad, el mapuche comenzó a practicar distintos oficios y labores sacrificados y mal pagados como los de obrero, asesora del hogar o panadero. Sus hijos nacidos en la ciudad fueron educados en establecimientos donde se negó su cultura y se intentó cristianizar, donde el requisito para ser aceptado en el colegio era ser católico y haber cumplido con los ritos de esa religión (bautismo, primera comunión, confesión, etc.). Pero al mismo tiempo, en su diario vivir comenzaron a desenvolverse en las actividades y espacios de la población, como las pichangas y las juntas en las esquinas. Y en este proceso conocieron

géneros musicales. Uno de ellos fue el rap inserto en la cultura hip-hop.

La historia del rap en sus inicios comparte aspectos similares con lo que hoy es el movimiento mapuche. El pueblo afrodescendiente asentado en los barrios marginales del Bronx comenzó a emplear esta forma de expresión para hablar en contra del racismo, de la violencia y, por otro lado, del orgullo de ser negro. Proceso similar al que hoy viven tanto el pueblo mapuche como otros pueblos originarios de Abya Yala.

El rap como estilo musi-

cal genera conciencia de clase, educación popular y fortalecimiento identitario. Nos ha permitido entender que a pesar de ser pobladores en la ciudad (*waria*) nuestro origen, nuestra raíz es el pueblo mapuche. El rap mapuche es un puente de comunicación entre la sociedad mapuche y la sociedad chilena. Es también un medio de comunicación, una herramienta pedagógica, una expresión contestataria donde la palabra es el pilar. La creación de las letras no solo es en castellano, también se han incorporado el mapudungun y el coa. El rap, al momento de componer una letra, cumple con distintos aspectos como lo son la métrica, el *flow*, que son los que le dan el carácter al rap.

Algunos de los procesos presentes al escribir las distintas temáticas mapu-



che dentro del rap son la reeducación, la reivindicación histórica familiar, la concientización política y el rescate de prácticas culturales, acompañadas de un instrumental donde también se incorporan las sonoridades mapuche como lo son el

sonido de la *trutruka*, de la *pifüllka*, de la *kaskawilla*, entre otros instrumentos mapuche.

Dentro de las prácticas del *ülkantun* existe la improvisación, a través de la cual se narra por medio del canto

lo que va aconteciendo en el momento. Esta práctica es muy similar a la que ocurre en la disciplina *freestyle*, en la cual se improvisan rimas sobre conceptos y temáticas cotidianas. Estos rasgos comunes donde la oralidad es un elemento central per-

miten concluir cómo el rap y el *ülkantun* se complementan para dar vida a lo que es hoy el rap mapuche: una expresión que fortalece la identidad mapuche y entrega un mensaje a través de la palabra.



Waikil + banda. De izquierda a derecha:
Jaime Cuyanao / Waikil. Francisco Herrera / Vñvñ.
Lorena Manzo. Cristófer Collio / Ketrufe.
Vicente Fabres. ©Katherine Verónica Jara





Musicologías y música mapuche



Leonardo Díaz-Collao

Este texto busca acercar, a través de un lenguaje directo y comprensible, algunas discusiones sobre música mapuche desarrolladas por investigadores e investigadoras pertenecientes a disciplinas como la musicología, la etnomusicología o la antropología. Como etnomusicólogo, considero que las investigaciones de numerosos/as colegas han aportado a superar concepciones reduccionistas, sesgadas y denigrantes sobre la

música mapuche. Es cierto que muchas de las ideas equivocadas sobre la música mapuche (considerarla, por ejemplo, “monótona” o “melancólica”) nacen de la ignorancia. Sin embargo, no todas ellas se justifican solamente por la carencia de información; también son producto de concepciones del mundo racistas, colonialistas y discriminatorias.

Como sabemos, las prime-

ras fuentes escritas sobre los mapuche son las crónicas de sacerdotes, militares y funcionarios coloniales que datan del siglo XVI y posteriores a las que luego se suman, entrado el siglo XIX, las descripciones de naturalistas, exploradores y viajeros. En estos numerosos textos abundan las informaciones sobre música mapuche, aunque plagadas de sesgos y prejuicios. De seguro, podríamos rescatar varios ejemplos de descripciones de agentes coloniales poco precisas y en extremo

imparciales. Afortunadamente, algunas investigaciones ayudan a desestimar los relatos colonialistas sobre la música mapuche y nos permiten defender ideas alejadas de los prejuicios racistas. Podemos mencionar un ejemplo de este proceso derivado de los estudios del musicólogo José Pérez de Arce. Según el investigador, la preferencia de los cronistas por la descripción de flautas fabricadas con huesos de españoles capturados y sacrificados en ceremonias está vinculada



11) José Pérez de Arce, *Música mapuche* (Santiago: Ocho Libros, 2020, 2ª ed.), 271.

12) Felipe Gómez de Vidaurre, *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile* (Santiago: Imprenta Ercilla, 1889), 4:352, citado en Aracena, "Viewing the Ethnomusicological Past: Jesuit Influences on Araucanian Music in Colonial Chile", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 18, n.º 1 (1997): 24n17.

13) Pérez de Arce, *Música mapuche*, 49.

14) *Ibid.*, 193-307. Aquí el autor presenta una impresionante variedad de flautas de piedra, madera y cerámica. Pocas de ellas están vigentes en la actualidad.

15) Homi K. Bhabha, "La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo", en *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 91.

16) Lila Abu-Lughod, "Writing Against Culture", en *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, ed. de Richard G. Fox (Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1991), 137-162.

con la empresa conquistadora contra la "barbarie", que necesitaba resaltar "lo salvaje" para justificar el proyecto colonialista.¹¹ Esta práctica, abundantemente descrita en las crónicas, es matizada precisamente por un español, el jesuita Felipe Gómez de Vidaurre, quien relata: "Infinitas han sido las batallas que han tenido con los españoles; muchísimos los que de éstos han quedado prisioneros entre ellos, y en todo éste tiempo apenas de dos nos consta que hayan pasado por éste suplicio".¹²

Gracias a las investigaciones arqueomusicológicas de Pérez de Arce, sabemos que es probable que los mapuche utilizaran flautas de madera y de piedra de distinto tipo. De las de madera hay pocas menciones en las crónicas, pero su existencia colonial y prehispánica es probable considerando el empleo de este material para la construcción de

diversos utensilios mapuche. De las de piedra no hay referencias en las crónicas; sin embargo, existen numerosos ejemplares arqueológicos. El *pitukawe* (flauta de varios tubos) y la *püfüllka* de piedra desaparecieron en el siglo XIX.¹³ Pérez de Arce concluye que la mención tendenciosa de flautas de hueso en los relatos de militares y evangelizadores españoles durante la conquista y colonia no constituye un argumento válido a favor de su importancia por sobre los aerófonos contruidos de piedra y madera. De hecho, el autor presenta en su libro una impresionante variedad de flautas de piedra, madera y cerámica, aunque varias de ellas no están vigentes en la actualidad.¹⁴

Sin duda, aún son pocos los trabajos que revisan con rigurosidad el pasado musical mapuche. Hacen falta relecturas que reemplacen las ideas colonialistas des-

pectivas sobre las prácticas musicales del Wallmapu; que destronen aquellos estereotipos que persisten hasta la actualidad y son repetidos ansiosamente como parte del discurso colonial y de su poder discriminatorio.¹⁵ Tal vez, una de las mayores contribuciones de las investigaciones de las últimas décadas sea haber comenzado a describir, al menos en el papel, la diversidad de expresiones sonoras mapuche. Actualmente, esto puede sonar evidente, pero no lo es tanto si se considera que la presunción de homogeneidad cultural ha sido por mucho tiempo una idea seductora. Como señala la antropóloga Lila Abu-Lughod, las generalizaciones son uno de los procedimientos más frecuentes de las ciencias sociales y de su estilo de escritura.¹⁶ Para el caso mapuche la idea de homogeneidad cultural y la necesidad de generalizar se emparentan con un adjetivo

reduccionista usado para referirse a la música mapuche repetido hasta el cansancio: monotonía. Este juicio no tiene asidero en la realidad. Creo que un breve estado del arte con algunas investigaciones sobre música mapuche puede dar cuenta de su heterogeneidad que nada tiene de monótona.



17) Véanse, por ejemplo, Pedro Humberto Allende, "Música araucana." *Revista Antártica* 12 (1945): 84-88; Carlos Lavín, "La música de los araucanos," *Revista Musical Chilena* 21, n.º 99 (1967): 57-60. Para conocer textos de Carlos Isamitt, recomiendo consultar la recopilación de Fredy Chávez Cancino, *Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas-Escritos académicos (1932-1949)* (Santiago: Fondo de la cultura y artes, 2022).

18) Me refiero a los trabajos de Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1989); e Isabel Aretz, "Cantos araucanos de mujeres," *Revista Venezolana de Folklore* 3 (1970): 73-104.

19) María Ester Grebe, "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico," *Revista Musical Chilena* 27, n.º 123-1 (1973): 3-42; Grebe, "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche," *Revista Musical Chilena* 28, n.º 126-1 (1974): 47-79; Carol E. Robertson, "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion," *Yearbook of the International Folk Music Council* 8 (1976): 35-52; Robertson, "Pulling the Ancestors': Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering," *Ethnomusicology* 23, n.º 3 (1979): 395-416.

Desde sus inicios, la musicología chilena ha observado la música mapuche con interés, aunque con disímiles niveles de reflexión teórica, metodológica y ética. Tres compositores "indigenistas" atendieron a las prácticas musicales de la sociedad mapuche: Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt.¹⁷ Sin embargo, solo el tercero presenta una producción bibliográfica importante, que se basa en una anticipada comprensión de la relevancia del trabajo de campo y una sensibilidad alejada del prejuicio evolucionista. Asimismo, figuras señeras para la investigación musical latinoamericana se interesaron en esta cultura musical.¹⁸ Durante la década de 1970 publicaron sus trabajos las etnomusicólogas María Ester Grebe y Carol Robertson; sus aportaciones inauguran la aplicación de teorías y metodologías de la etnomusicología y la antropología modernas al estudio

de las prácticas musicales mapuche.¹⁹ En las décadas posteriores aumenta considerablemente la producción académica sobre música mapuche y se diversifican los temas de estudio. Así, pueden destacarse rigurosas aproximaciones etnográficas y comparativas sobre instrumentos tradicionales, enfoques originales para el estudio del canto mapuche, así como trabajos que escapan a la esfera tradicional para considerar la incorporación de la "raíz mapuche" en la música chilena y la identidad de músicos mapuche urbanos.²⁰

Según Gastón Soublette,²¹ con la publicación del célebre libro de Pérez de Arce, *Música mapuche*, el tema se agotó.²² Considero que dicha afirmación ha sido refutada no tanto por el importante número de trabajos posteriores a la fecha de publicación de la primera edición del texto mencionado (2007), sino por

la diversidad de prácticas musicales que las nuevas aportaciones revelan. Investigaciones originales han advertido la heterogeneidad de expresiones sonoras al interior de lo que consideramos música mapuche tradicional (manifestaciones que no se restringen solo a la práctica ritual), nuevos contextos donde esta se desarrolla (como el espacio institucional) y han destacado categorías mapuche que enriquecen nuestra comprensión sobre su cultura musical.²³ Por otro lado, proliferaron los enfoques sobre la que probablemente sea la práctica musical mapuche más estudiada: el *ül, ülkantun* o canto mapuche.²⁴ Asimismo, desde el 2009 algunos autores han atendido a las nuevas musicalidades y territorios que emergen del diálogo entre tradición y músicas populares urbanas.²⁵

20) Ernesto González Greenhill, "Vigencias de instrumentos musicales mapuches," *Revista Musical Chilena* 40, n.º 166 (1986): 4-52; Juan Héctor Painequeo Paillán, "Oralidad en el canto mapuche" (tesis de magíster, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000); Juan Pablo González, "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche," *Revista Musical Chilena* 47, n.º 179 (1993): 78-113; Jorge Martínez Ulloa, "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos," *Revista Musical Chilena* 56, n.º 198 (2002): 21-44.

21) Véase la entrevista realizada por Lorena Valdebenito Carrasco, "Diálogo con Gastón Soublette: una poética del acontecer en torno a la música," *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 4, n.º 1 (2011): 133.

22) Pérez de Arce, *Música mapuche*.

23) Jaime Hernández Ojeda, *La música mapuche-williche del lago Maihue*, (Valdivia: Ediciones el Kultrún, 2001); Elisa Avendaño et al., *Aukinkoi ñi vikantun* (Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010); José Alberto Velásquez Arce, "Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música" (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017); Javier Antonio Silva-Zurita, "An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music" (tesis doctoral,

Monash University, 2017); Leonardo Díaz-Collao, "Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi" (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2020).

24) Menciono aquí solo algunos trabajos sobre el *ül*: Magnus Course, "Why Mapuche Sing", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15, n.º 2 (2009): 295-313; Natalia Caniguan y Francisca Villarroel, *Muñuku ülkantun*. Que el canto llegue a todas partes (Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011); Gabriel Pozo Menares, Margarita Canio Llanquino y José Velásquez Arce, "Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales *ülkantun*: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX)", *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 23, n.º 45 (2019): 61-89.

25) Véanse, por ejemplo, Nelson Zapata, *Rock entre araucarias* (Temuco: CNCA, 2009); Jacob Rekedal 2019, "Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu," *Ethnomusicology* 63, n.º 1 (2019): 78-104; Ignacio Soto-Silva, "Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche," *Revista Vórtex* 5, n.º 3 (2017): 1-19.



26) Millaleo Montano, Daniela. 2021. Notas de librito. Ayekafe. Antología de músicos mapuche. 2 volúmenes. Varios artistas. Solo Vinilos. Disco de Vinilo.

Es decir, cuando escribimos “música mapuche”, ya no nos referimos solamente a la música ritual, sino también al *ayekan*; tampoco consideramos únicamente la música tradicional, sino también la “no-tradicional”, aquella que sin complejos utiliza géneros urbanos como, por ejemplo, el hip-hop, el reguetón o el rock, siempre en diálogo con elementos tradicionales y con la historia mapuche. En buena hora, la musicología ha comenzado a atender a todos los espacios de la música mapuche tradicional, es decir, más allá del contexto ritual, proceso en el que se destaca también al *ayekan*. Al mismo tiempo, se multiplican los proyectos relacionados con musicalidades urbanas; estas músicas también son música mapuche. Como se ve, este panorama diverso está muy lejos de ser monótono.

El lector poco conocedor de la música mapuche deman-

da una aclaración: ¿qué es el *ayekan*? En el [glosario](#) de este libro ofrecemos una definición sintética: “se suele utilizar para referirse a la ejecución musical con el fin de entretener, de alegrar o por diversión”. Sin embargo, agregaría que en ciertas circunstancias el término es utilizado para referirse a la música en general. Sabemos que en mapudungun no existe un término equivalente al de música en español; es decir, una palabra que abarque la totalidad de la riqueza de prácticas musicales mapuche. Si bien no hay un concepto genérico, existe una variedad de términos para referir a prácticas particulares; varias de ellas pueden leerse en el breve [glosario](#) que presentamos más adelante. El hecho de que no exista en lengua mapuche un equivalente exacto a la palabra música en ningún caso es una carencia. Por el contrario, es una constatación que nos habla sobre otros mo-

dos de concebir el sonido y la escucha, que en algunos casos pueden coincidir con formas occidentales de entender la música, pero en otros no.

No quiero caer en la tentación de definir qué es la música mapuche. Cada día me convengo más de que esa no es la tarea de los etnomusicólogos. Creo que nuestras energías deberían estar dirigidas a construir colaboraciones interculturales, a potenciar la voz de las músicas y músicos mapuche. Son sus voces las que llegan más lejos y a más gente, es su conocimiento el que sensibiliza al mapuche y al no mapuche. Nuestro lugar está en la retaguardia. Por esto, quisiera finalizar este texto con la pluma de una *lamngen*, de la cantautora mapuche Daniela Millaleo:

“Nuestro *weichan* es poder cantar lo que nos proporciona nuestra identidad, contexto e historia. Tomar las palabras, los instrumentos y los cantos y sacarlos de nuestro ser en la entrega por nuestra lucha. Somos la voz sin miedo a los prejuicios impuestos por los otros que antes nos llamaron y categorizaron como los vencidos. Esto, mis hermanos y hermanas, es Música Mapuche”.²⁶



Referencias

Abu-Lughod, Lila. 1991. "Writing Against Culture." En *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, editado por Richard G. Fox, 137–62. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Allende, Pedro Humberto. 1945. "Música araucana." *Revista Antártica* 12: 84–88.

Aracena, Beth K. 1997. "Viewing the Ethnomusical Past: Jesuit Influences on Araucanian Music in Colonial Chile." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 18 (1): 1–29.

Avendaño, Elisa, Rosamel Millaman, Claudio Melillan y Guido Brevis. 2010. *Aukinkoi ñi vlkantun*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Bhabha, Homi K. 2002. "La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo." En *El lugar de la cultura*, 91–110. Buenos Aires: Manantial.

Caniguan, Natalia, y Francisca Villarroel. 2011. *Muñkupe ñlkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Fondart regional.

Chávez Cancino, Fredy. 2022. *Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas—Escritos académicos—(1932–1949)*. Santiago: Fondo de la cultura y artes.

Course, Magnus. 2009. "Why Mapuche Sing." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (2): 295–313.

Díaz-Collao, Leonardo. 2020. "Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una *machi*." Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, España.

González Greenhill, Ernesto. 1986. "Vigencias de instrumentos musicales mapuches." *Revista Musical Chilena* 40 (166): 4–52.

González, Juan Pablo. 1993. "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche." *Revista Musical Chilena* 47 (179): 78–113.

Grebe, María Ester. 1973. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico." *Revista Musical Chilena* 27 (123–1): 3–42.

Grebe, María Ester. 1974. "Instrumentos musicales precolombinos de Chile." *Revista Musical Chilena* 28 (128): 5–56.

Hernández Ojeda, Jaime. 2001. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. Valdivia: Ediciones el Kultrún.

Lavín, Carlos. 1967. "La música de los araucanos." *Revista Musical Chilena* 21 (99): 57–60.

Martínez Ulloa, Jorge. 2002. "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos." *Revista Musical Chilena* 56 (198): 21–44.

Millaleo Montano, Daniela. 2021. Notas de librito. *Ayekafe. Antología de músicos mapuche*. 2 volúmenes. Varios artistas. Solo Vinilos. Disco de Vinilo.



Painequeo Paillán, Juan. 2000. "Oralidad en el canto mapuche." Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.

Pérez de Arce, José. 2020. *Música mapuche*. 2ª ed. Santiago: Ocho Libros.

Pozo Menares, Gabriel, Margarita Canio Llanquino, y José Velásquez Arce. 2019. "Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales *ülkantun*: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX)." *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 23 (45): 61-89.

Rekedal, Jacob. 2019. "Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu." *Ethnomusicology* 63 (1): 78-104.

Robertson, Carol E. 1976. "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion." *Yearbook of the International Folk Music Council* 8: 35-52.

Robertson, Carol E. 1979. "Pulling the Ancestors': Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering." *Ethnomusicology* 23 (3): 395-416.

Soto-Silva, Ignacio. 2017. "Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche." *Revista Vórtex* 5 (3): 1-19.

Silva-Zurita, Javier. 2017. "An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music." Tesis de doctorado, Monash University Australia.

Valdebenito Carrasco, Lorena. 2011. "Diálogo con Gastón Soublette: una poética del acontecer en torno a la música." *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 4 (1): 121-137.

Vega, Carlos. 1989. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Velásquez Arce, José Alberto. 2017. "Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música." Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Zapata, Nelson. 2009. *Rock entre araucarias*. Temuco: CNCA.



Machi Mercedes Antilef calentando su kultrung. ©Leonardo Díaz Collao.



Breve glosario

²⁷<http://corlexim.cl>

Presentamos un breve glosario con términos del mapudungun relacionados en su mayoría con el canto y la ejecución instrumental. Las definiciones que exponemos buscan acercar los conceptos a un público amplio. Este ejercicio implica una simplificación de algunos términos. Para la construcción de este diccionario hemos revisado a través del Corpus Lexicográfico del Mapudungun (CORLEXIM) los diccionarios de Andrés Febres, Félix José de Augusta e Ineke Smeets.²⁷ Además de emplear algunas de las definiciones de los autores mencionados, hemos intentado incorporar las acepciones compartidas por *pu peñi* (hermanos) y *lamngen* (hermanas/os) con quienes dialogamos a lo largo de este proyecto. Mencionamos sus nombres en la introducción de este libro, pero queremos volver a nombrarlos para agradecerles doblemente, nos referimos a Alex Calfuqueo, Jaqueline Caniguan, Artemio Escobar, Joan Florens, Joel Maripil, Carmen Neihual y Erwin Quintipil. Su conocimiento también nos ayudó a comprender qué términos incluir, así como su vigencia. Desde luego,

también hemos incorporado nuestro propio conocimiento en las definiciones que presentamos. Siempre es un tema decidir qué grafemario emplear. Por lo anterior, hemos decidido presentar cada término a través de tres grafemarios: el Alfabeto Mapuche Unificado, el Azümcheffe y el Raguileo.

Para escuchar ejemplos de audio de instrumentos musicales, recomendamos explorar las colecciones de música mapuche alojadas en el Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino:



Sur de Chile



Colección Isabel Aretz





afafan | afafan | afafan: ver kefafan.

allkün | allkün | ajkvn: oír.

allkütun | allkütun | ajkvtun: escuchar, prestar atención.

allkütufe | allkütufe | ajkvtufe: personas que se dedicaban a escuchar sonidos de la naturaleza.

ayekan | ayekan | ayekan: reír, divertirse. Se suele utilizar para referirse a la ejecución musical con el fin de entretener, de alegrar o por diversión.

ayekantufe | ayekantufe | ayekantufe: persona que hace el *ayekan*; persona que toca instrumentos musicales.

ayekawe | ayekawe | ayekawe: elementos que se utilizan para hacer *ayekan*; puede ser instrumento musical.

awkiñ | awkiñ | awkiñ: eco, cualquier sonido que haga eco; sonido esencial de la naturaleza.
awkiñi tami trutrakatun (llegó a hacer eco tu *trutruka*; llegó a resonar tu *trutruka*).

düngun | zügün | zvgun: hablar. En algu-

nos casos, se utiliza para referirse a la ejecución de instrumentos musicales. Puede decirse que los ejecutantes expertos “hacen hablar” al instrumento.

düngulün | zügulün | zvgulvn: Hacer hablar o sonar algo. *Düngulfinge trutruka* (*Haz sonar la trutruka*).

gül | qül | qvl: ver *ül*.

gülkantun | qülkantun | qvilkantun: ver *ülkantun*.

gülkatun | qülkatun | qvilkatun: ver *ülkantun*.

kaskawilla | kaskawilla | kaskawija: cascabeles; generalmente son cuatro sujetados a un asa de cuero recubierta con lana.

kaskawillatun | kaskawillatun | kaskawijatun: tocar las *kaskawilla*; toque de *kaskawilla*.

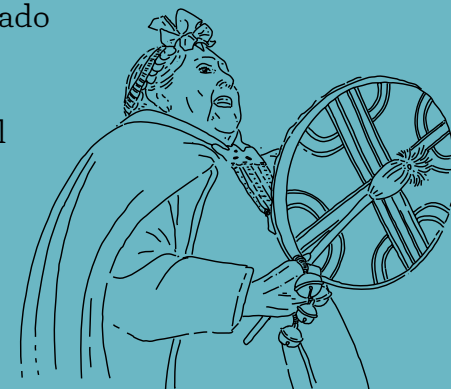
kaskawillatufe | kaskawillatufe | kaskawijatufe: persona que toca la *kaskawilla*, generalmente la *machi* o su ayudante.

kefapan | kefapan | kefapan: clamor característico mapuche; diversas exclamaciones utilizadas en diferentes contextos para

expresar alegría, aprobación o fuerza. En algunos casos, es la entonación de las vocales “i”, “a”, “o”.

kultrung | kultxug | kulxug: instrumento fundamental en la práctica ritual de las *machi* y en la cosmología mapuche. Su cuerpo de madera es por lo general de laurel y sobre él se tensa una membrana de cuero. Las ataduras son del mismo material. En su interior se insertan objetos con valor ritual y la *machi* deposita su voz en un acto de importantes implicancias cosmológicas. En la membrana suelen dibujarse diseños relacionados con su cosmología. Generalmente es percutido con una baqueta de coligüe (ver *trüpkultrungwe* o *trüpuwe*), cuyo extremo es forrado con abundante lana. En ciertas danzas, como el *choyke pürun*, es golpeado con dos varas de coligüe.

Kultrun



Kaskawilla

**kultrungtufe | kultxugtufe | kulxugtufe:**

persona que toca el *kultrung*, generalmente la *machi* o su ayudante.

kullkull | kullkull | kujkuj: trompeta simple fabricada con un cuerno de vacuno.

kullkulltufe | kullkulltufe | kujkujtufe: persona que toca el *kullkull*.

lefülkantun | lefülkantun | lefvlkantun: canto rápido; neologismo usado por algunos músicos mapuche para referirse al rap mapuche.

masatun | masatun | masatun: tipo de *purun*. Danza con ritmo suave.

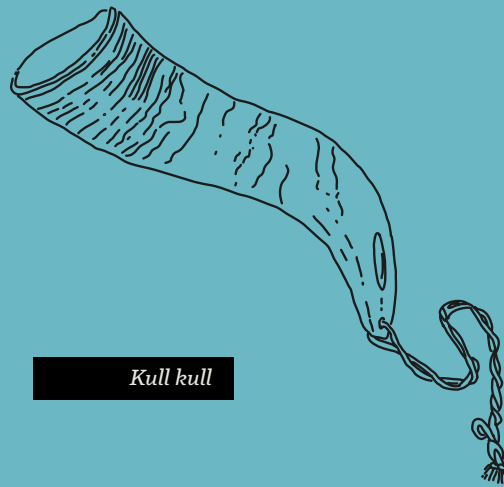
mushika | mushika | musika: (del español) música .

mushikatun | mushikatun | musikatun: hacer música.

mushantufe | mushantufe | musantufe: músico.

mushikantupeyüm | mushikantupeyüm | musikantupeyvm: instrumento musical.

ñolkin (llollkin o dolkiñ) | ñolkin (lloll-



Kull kull

kin o zolkiñ) | ñolkin (jojkin o zolkiñ): trompeta aspirada, generalmente confeccionada con el casco de un cardo mariano.

ñolkintufe | ñolkintufe | ñolkintufe: persona que toca el *ñolkin*.

ñolkintun | ñolkintun | ñolkintun: tocar el *ñolkin*; toque de *ñolkin*.

ñüküf | ñüküf | ñvkvf: estar tranquilo, hacer silencio.

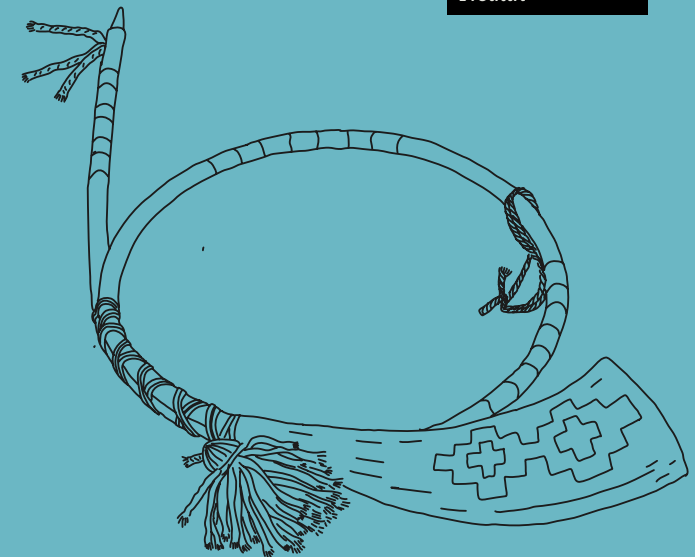
pawpawen | pawpawen | pawpawen: arco musical vegetal.

püfüllka (o pifillka) | püfüllka (o pifillka) | pvfvjka (o pifijka): instrumento de viento de madera de un orificio, cuya perforación puede contar con uno, dos o tres diámetros diferentes de manera escalonada.

püfüllkafe | püfüllkafe | pvfvjkafe: la persona que fabrica el instrumento.

püfüllkatufe | püfüllkatufe | pvfvjkatufe: persona que toca la *püfüllka*.

püfüllkatun | püfüllkatun | pvfvjkatun: tocar la *püfüllka*; toque de *püfüllka*.



Ñolkin



pürun | pürun | pvrun: danza, baile, pero también danzar o bailar.

tampülün | tampülün | tampvlvn: en algunos casos refiere al acto de ejecutar el *kultrung*.

tampül | tampül | tampvl: en algunos casos refiere al acto de ejecutar el *kultrung*. En zonas determinadas se utiliza para referirse al *kultrung*.

tayülün | tayülün | tayvln: cantar sagradamente, trascendentemente.

tayül | tayül | tayvl: canto sagrado, trascendente. En algunos contextos, se utiliza para referirse a la persona que toca el *kultrung*.

tayülfe | tayülfe | tayvlfe: persona que ejecuta el *tayül*.
küpaŋe pu tayülfe (que vengan las tayülfe).

trompe | txompe | xompe: instrumento consistente en una pequeña lámina delgada de acero soldada a un pequeño arco metálico.

trompetun | txompetun | xompetun: tocar el *trompe*; toque de *trompe*.

trompetufe | txompetufe | xompetufe: persona que toca el *trompe*.

trutruka | txutxuka | xuxuka: trompeta larga con una bocina de cuerno de vacuno en un extremo y con embocadura terminal en el otro. Las más comunes son las de tubo recto de caña forradas en tripa de caballo (pueden alcanzar hasta ocho metros) y las de cañería de plástico enrollada y recubiertas con lana. Su largo originalmente variaba. Probablemente por lo incómodo de su traslado, se recurrió a la manguera planza para su construcción, ya que esta se puede curvar.

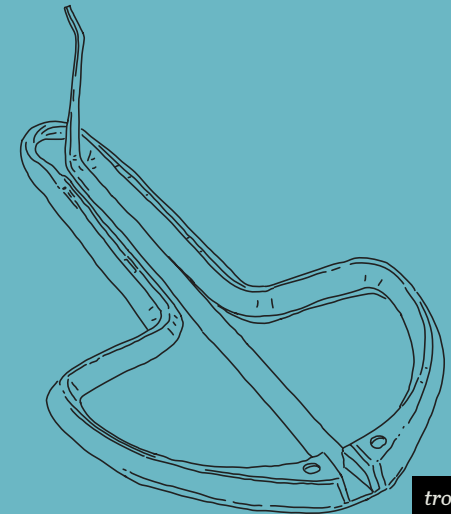
trutrukafe | txutxukafe | xuxukafe: la persona que fabrica el instrumento.

trutrukatuŋe | txutxukatuŋe | xuxukatuŋe: persona que toca la *trutruka*.

trutrukaton | txutxukaton | xuxukaton: tocar la *trutruka*; toque de *trutruka*.

trüpukultrungün | txüpukultxungün | xvpukulxugvn: tocar el *kultrung*.

trüpukultrungwe (o trüpuwe) | txüpukultxungwe (o txüpuwe) | xvpukulxugwe (o xvpuwe): baqueta con la que se toca el *kultrung*.



trompe



28)Para una detallada explicación de este término, véase la tesis de Silva-Zurita, "An Ethnomusicological Study...".

ül | ül | vl: canto.

ülkantun | ülkantun | vlkantun: canto tradicional mapuche; también es el verbo cantar.

ülkatun | ülkatun | vlkatun: ver ülkantun.

ülkantufe | ülkantufe | vlkantufe: la persona que canta, cantante tradicional.

wada | waza | waza: maraca, sonajero de calabaza.

wadatun | wazatun | wazatun: tocar la *wada*; toque de *wada*.

wadatufe | wazatufe | wazatufe: persona que toca la *wada*, generalmente la machi o su ayudante.

wüykeñün (o wüweñün) | wüykeñün (o wüweñün) | wvykeñvn (o wwweñvn): silbar.

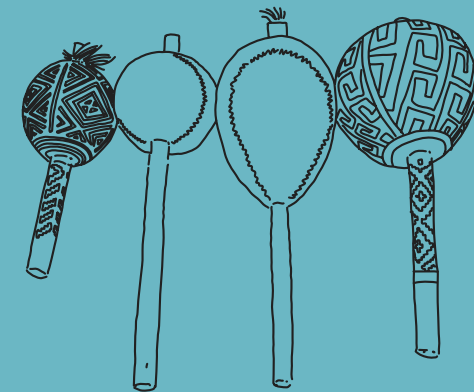
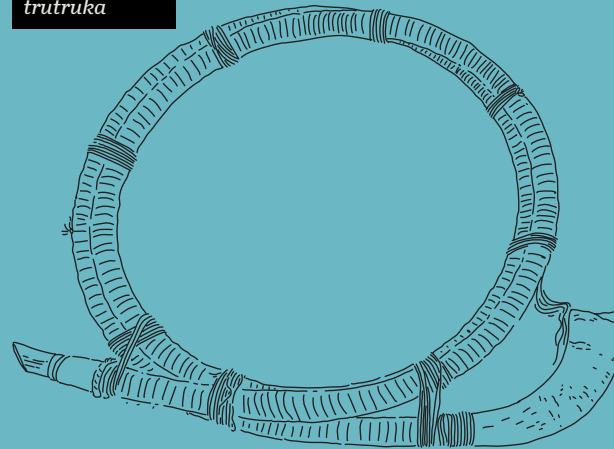
wüykeñkantun (o wüweñkantun) | wüykeñkantun (o wüweñkantun) | wvykeñkantun (o wwweñkantun): silbar entonando ciertas canciones.

wünüün | wünüün | wvnlvn: entonar.

wünüün | wünüün | wvnlvn: término utilizado por algunos músicos mapuche para denotar que una melodía suena propiamente mapuche.²⁸

wünüün | wünüün | wvnlvn: tener melodía.

truuka



wada



Archivos que contienen música mapuche

29) Véanse, por ejemplo, el libro de Sergio Caniuqueo, *Para una historia futura. Censo de archivos mapuche* (Santiago: Saposcat, 2022) y el proyecto Identification of the Potential Corpus for a Mapuche Special Historical Collection (EAP030), <http://eap.bl.uk/project/EAP030>

30) Para más información, contactar con Jacob Rekedal: jrekedal@uahurtado.cl

Este listado considera algunas iniciativas de investigadores e investigadoras y archivos institucionales que en sus fondos contienen registros sonoros y/o audiovisuales de música mapuche u otras manifestaciones orales. Por supuesto, la lista es preliminar. De seguro, existen numerosos archivos que no hemos podido incluir en esta oportunidad, ya sean personales, de radios regionales, de centros de documentación o de ONG. Aunque se han dado importantes avances,²⁹

queda mucho trabajo por hacer en el área de archivos y música mapuche. Presentamos informaciones básicas sobre los fondos: nombre, institución o persona a cargo, localización (ciudad y/o región) y página web con información del archivo o del catálogo respectivo (en los casos que cuentan con este recurso). El listado comienza con las iniciativas ubicadas en Chile, luego en Argentina y, finalmente, en otros países.



Archivo Audiovisual del Museo de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Archivo de Hip Hop Mapuche. Página web en construcción.³⁰



Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional. Santiago, Chile.



Archivo de Música, Biblioteca Nacional. Santiago, Chile.



Archivo Histórico Diocesano de Villarrica. Región de la Araucanía, Chile.



Archivo María Ester Grebe, Etnomedia Producciones.

Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena, Sección Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.



Archivo Sonoro Mapuche, Andrea Salazar Vega. Quilpué, Chile.



Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena – Margot Loyola Palacios, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile.



Sección de Música, Archivo de la Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.



Radio Bahá'í de Labranza. Región de la Araucanía, Chile.



Wetruwe Mapuche, Jaime Cuyanao.



Archivo de Músicas de Tradición Oral del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, Argentina.



Fondo Documental Carlos Vega, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, Argentina.



Laboratorio de Documentación e Investigación en Lingüística y Antropología, DILA, CAICYT-CONICET. Buenos Aires, Argentina.



Berlin Phonogramm Archiv (Phonograph Archive), Ethnologisches Museum. Berlin, Alemania.



Instituto Iberoamericano de Berlín. Berlín, Alemania.



Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt, MARKK. Hamburgo, Alemania.



The Archive of the Indigenous Languages of Latin America (AILLA), University of Texas, Austin. Estados Unidos.



Sound Archives of the CNRS – Musée de l'Homme. París, Francia.



The British Library Sound Archive. Londres, Reino Unido.



Bibliografía sobre música mapuche

31) Para un listado con fuentes primarias relevantes para el estudio de las prácticas musicales mapuche durante la Colonia, recomendamos revisar el trabajo de Silva-Zurita, "An Ethnomusicological Study...", 39-40.

Hemos elaborado un listado lo más exhaustivo posible con bibliografía sobre música mapuche desde principios del siglo XX hasta finales de 2022.³¹ Con criterio amplio hemos incorporado diversos tipos de textos centrados en música mapuche o que contienen importantes informaciones y reflexiones sobre el tema, aunque no sea su materia principal. En algunas referencias no encontramos todas las informaciones requeridas para una referencia bibliográfica. Sin embargo, las hemos incluido, ya que a pesar de lo anterior pueden ser útiles a la lectora o lector.



- Aillapán, Lorenzo. 2003. *Üñümche. Hombre pájaro*. Santiago: Pehuén.
- Aillapán, Lorenzo, y Ricardo Rozzi. 2001. *Twenty Winged Poems from The Native Forests of Southern Chile*. Mexico, D.F: Editorial Plaza y Valdés.
- Aillapán, Lorenzo y Ricardo Rozzi. 2004. “Una etno-ornitología mapuche contemporánea: poemas alados de los bosques nativos de Chile.” *Ornitología Neotropical* 15: 419–434.
- Allende, Pedro Humberto. 1945. “Música araucana.” *Revista Antártica* 12: 84–88.
- Alonqueo Piutrin, Martín. 1975. *Cantos de machitún. Recopilación de canciones de cinco machis*. Padre las Casas: autoedición.
- Alonqueo Piutrin, Martín. 1975. “Pillantun y canciones de curaciones de las cinco machis: Lucinda Lincoñir, Rosa Sandoval, Luisa Tranamil, Juanita Paillacheo, Clorinda Manquilef, Gerardo Quevpukurra.” Padre las Casas: autoedición.
- Alonqueo Piutrin, Martín. 1985. *Mapuche: ayer-hoy*. Padre las Casas: Editorial San Francisco.
- Alonzo Retamal, Pedro. 1970. *Epu mary quiñe ülcantun*. Temuco: Editorial San Francisco.
- Amberga, Jerónimo de. 1921. “Una flauta de pan araucana.” *Revista Chilena de Historia y Geografía* XL.

- Aracena, Beth K. 1997. “Viewing the Ethnomusicological Past: Jesuit Influences on Araucanian Music in Colonial Chile.” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 18 (1): 1–29.
- Aretz, Isabel. 1980. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avela Editores.
- Aretz, Isabel. 1970. “Cantos araucanos de mujeres.” *Revista Venezolana de Folklore* 3: 73–104.
- Augusta, Félix José de. 1911. “Zehn Araukanerlieder.” *Anthropos* 6 (4): 684–98.
- Augusta, Félix José de. 1991. *Lecturas araucanas*. Temuco: Editorial Kushe.
- Augusta, Félix José de. s.f. “Tres cantos araucanos.” *Revista Vida Musical* 1 (2): 10–12.
- Augusta, Félix José de. s.f. “Diez canciones araucanas.” *Revista Vida Musical* 1: 1–9.
- Avenidaño, Elisa, Rosamel Millaman, Claudio Melillan y Guido Brevis. 2010. *Aukinkoi ñi vlkantun*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Bacigalupo, Ana Mariella. 2001. *La voz del kultrun en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Santiago: Editorial Universidad Católica de Chile.



·Bieletto-Bueno, Natalia, y Catherine Burdick. 2019. “Los sentidos en las artes y sonidos de Chile. Usos del olfato y la escucha para una reescritura histórica de la colonialidad.” *Pasado Abierto*. Revista Del CEHis 9: 91–122.

·Böning, Ewald F. 1978. “Das Kultrún, die Machi-Trommel der Mapuche.” *Anthropos* 73 (5/6): 817–44.

·Caniguan, Natalia, y Francisca Villarroel. 2011. *Muñkupe ülkantun*. Que el canto llegue a todas partes. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Fondart regional.

·Canio Llanquinao, Margarita, y Gabriel Pozo Menares. 2019. *Pu nekulfilu ñi ülkantun eñün*. Memoria oral mapuche en los cantos de la familia Neculfilo. Santiago: Ocho Libros.

·Canio Llanquinao, Margarita, y Gabriel Pozo Menares. 2013. *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la “Campana del Desierto” y “Ocupación de la Araucanía”* (1899-1926). Santiago: LOM Ediciones.

·Canio Llanquinao, Margarita, y Gabriel Pozo Menares. 2014. “Regina y Juan Salva: Primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907).” *Revista Musical Chilena* 68 (222): 70–88.

·Caniuqueo, Sergio. 2022. *Para una historia futura. Censo de archivos mapuche*. Santiago: Saposcat.

·Cárcamo-Huechante, Luis E. 2013. “Indigenous Interference: Mapuche Use of Radio in Times of

Acoustic Colonialism.” *Latin American Research Review* 48 (Special Issue): 50–142.

·Cárcamo-Huechante, Luis E. 2010. “Wixage Anai!: Mapuche Voices on the Air.” CR: *The New Centennial Review* 10 (1): 155–68.

·Carreño Bolívar, Rubi. 2019. “Making the Sunflower Sing: Medicinal Plants in Women’s Songs, Tonadas, and Poems: Chile-Wallmapu XX-XXI.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 28 (2): 215–34.

·Casamiquela, Rodolfo. 1958. “Canciones totémicas araucanas y güñuna këna.” *Revista del Museo de La Plata (Sección Antropológica)* 4: 293–314.

·Casamiquela, Rodolfo, y Ramón Pelinski. 1966. “Música de canciones totémicas y populares y de danzas araucanas.” *Revista Del Museo de La Plata* 6: 43–80.

·Catrileo, Pablo. 2016. “Rancheras chilenas en el Alto Bio Bio.” *Ethnomusicology Review*. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/el-chile-mexicano-m%C3%BAsica-ranchera-en-el-alto-bío-bío>

·Cayumil Calfiqueo, Ramón. 2001. “La música mapuche: una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir del uso y práctica cotidiana en su uso y práctica en diferentes contextos socioculturales.” Tesis de magíster, Universidad San Simón de Cochabamba, Bolivia.



•Chávez Cancino, Freddy. 2019. *Los treinta cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón*. Santiago: Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

•Chávez Cancino, Freddy. 2022. *Carlos Isamitt y sus investigaciones en las comunidades araucanas—Escritos académicos—(1932–1949)*. Santiago: Fondo de la cultura y artes.

•Chávez Cancino, Freddy. 2022. “El caballo de Troya: Edición crítica de Los treinta cantos araucanos de Carlos Isamitt.” *Revista Musical Chilena* 76 (238): 9–45.

•CONADI. 2009. *Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del mundo. Material de apoyo a la educación intercultural bilingüe*. Chile: CONADI.

•Cooper, John. 1963. “The Araucanians.” En *Handbook of South American Indians*, Vol. II, editado por Julian Steward, 687–760. New York: Cooper Square Publisher.

•Course, Magnus. 2009. “Why Mapuche Sing.” *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (2): 295–313.

•Dannemann, Manuel. 1977. “Les traditions musicales des Indigènes du chili.” *The World of Music* 19 (3/4): 114–20.

•Dannemann, Manuel. 2007. *Cultura folclórica de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

•Díaz-Collao, Leonardo. 2020. “Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una *machi*.” Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, España.

•Díaz-Collao, Leonardo. 2022. “La música como estrategia de ritualización: una aproximación a la práctica ritual mapuche.” *Per Musi* 42: 1–22.

•Díaz-Collao, Leonardo, e Ignacio Soto-Silva. 2021. “El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche.” *Revista Musical Chilena* 75 (235): 9–25.

•Díaz Silva, Rafael. 2008. “Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea: el caso de ‘Cantos Ceremoniales’, de Eduardo Cáceres.” *Revista Musical Chilena* 62 (210): 7–25.

•Díaz Silva, Rafael. 2012. *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago: Amapola Editores.

•Díaz Silva, Rafael. 2009. “El no lugar de la música indígena en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad.” *Aisthesis* 45: 181–204.

•Díaz Silva, Rafael. 2008. “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea : del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres.” *Cátedra de Artes* 5: 65–93.

•Dowling, Jorge. 1970. “El kultrún.” *Revista en Viaje* 441: 7–8.

•Farías Vásquez, Miguel. 2022. “Análisis de Lautaro de Eliodoro Ortiz de Zárate: configuración de identidades en la ópera chilena.” *Revista Musical Chilena* 76 (237): 140–171.



·Golluscio, Lucía. 1992. “Educación e identidad: los tayil mapuches.” En *Etnicidad e Identidad*, editado por Cecilia Hidalgo y Liliana Tamagno, 153–77. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

·González Greenhill, Ernesto. 1982. “Música mapuche: revisión bibliográfica.” *Boletín Indigenista de Chile*.

·González Greenhill, Ernesto. 1986. “Vigencias de instrumentos musicales mapuches.” *Revista Musical Chilena* 40 (166): 4–52.

·González Greenhill, Ernesto, y Ana María Oyarce Pisani. 1986. “El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento mapuche.” *Revista Musical Chilena* 40 (166): 53–67.

·González, Ernesto, y Ana María Oyarce. 1986. “Kallfülikan, un canto mapuche. Descripción etnográfica, análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario.” *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 2: 245–63.

·González, Juan Pablo. 1993. “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche.” *Revista Musical Chilena* 47 (179): 78–113.

·Guevara, Tomás. 1911. *Folklore araucano: refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbre prehispánicas*. Santiago: Imprenta Cervantes.

·Grebe, María Ester. 1980. “Relaciones entre música y cultura: el kultrun y su simbolismo.” *Revista INIDEF* 4: 7–25.

·Grebe, María Ester. s.f. “El ulutun: rito terapéutico-musical mapuche”. Comunicación presentada en el *II Congreso Mundial de Musicoterapia*, Buenos Aires.

·Grebe Vicuña, María Ester. 1989. “Mito y música en la cultura mapuche: el tayil, nexo simbólico entre dos mundos.” *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3: 229–41.

·Grebe, María Ester. 1974. “Instrumentos musicales precolombinos de Chile.” *Revista Musical Chilena* 28 (128): 5–56.

·Grebe, María Ester. 1973. “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico.” *Revista Musical Chilena* 27 (123–1): 3–42.

·Grebe, María Ester. 1989. “El tayil mapuche, como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente.” *Inter-American Music Review* 10 (2).

·Grebe, María Ester. 1978. “Relationships between Music Practice and Cultural Context: The Kultrún and Its Symbolism.” *The World of Music* 20 (3): 84–106.

·Grebe, María Ester. 1974. “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche.” *Revista Musical Chilena* 28 (126–1): 47–79.

·Grebe, María Ester. 2007. “Amerindian Music of Chile.” En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, editado por Malena Kuss, 145–161. Austin: University of Texas Press.



·Grebe, María Ester. 2000. “Mapuche I-V”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. SGAE.

·Hernández Ojeda, Jaime. 2001. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. Valdivia: Ediciones el Kultrún.

·Imilan, Walter. 2014. “Experiencia warriache: espacio e identidades mapuche en Santiago.” En *Poblaciones en movimiento: etnificación de la ciudad, redes e integración*, editado por Walter Imilan, Alejandro Garcés y Daisy Margarit, 254–78. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

·Isamitt, Carlos. 1941. “La danza entre los araucanos.” *Boletín Latinoamericano de Música* 5: 601–5.

·Isamitt, Carlos. 1937. “Cuatro instrumentos musicales araucanos.” *Boletín Latinoamericano de Música* 3: 55–66.

·Isamitt, Carlos. 1938. “Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüullu, trompe, corneta y charango.” *Boletín Latinoamericano de Música* 4: 305–312.

·Isamitt, Carlos. 1935. “Un instrumento araucano: la trutruka.” *Boletín Latinoamericano de Música* 4: 43–46.

·Isamitt, Carlos. 1949. “Machiluwn una danza araucana.” *Revista de Estudios Musicales* 1 (1): 103–8.

·Isamitt, Carlos. 1935. “Cantos mágicos de los araucanos.” *Revista de Arte* 1 (6): 9–13.

·Isamitt, Carlos. 1934. “El machitun y sus elementos musicales de carácter mágico.” *Revista de Arte* 1 (3): 5–9.

·Izikowitz, Karl Gustav. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study*. Göteborg: Elandera Boktryckeri Aktiebolag.

·Jordán, Laura y Andrea Salazar. 2022. *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem*. Santiago: Ariadna Ediciones.

·Koplow Villavicencio, Jan. 2022. “Aproximación a la relación entre la escena metalera chilena y los pueblos originarios Mapuche, Selk’nam y Kawésqar.” *Contrapulso—Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* 4 (2): 78–93.

·Labra, Mariel. 2010. “El canto mapuche. Un aporte a la interculturalidad en el aula.” Memoria para optar al título de Profesora de Educación Musical. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

·Lavín, Carlos. 1967. “La música de los araucanos.” *Revista Musical Chilena* 21 (99): 57–60.

·Lavín, Carlos. 1961. “La música de los araucanos.” *Anuario Musical* 16: 241–56.

·Lenz, Rodolfo. 1897. *Estudios araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes.

·Linconao, Paola. 2011. “Rock mapuche. Hibridación cultural-memoria histórica.” *Centro de Documentación Ñuke-Mapuförlaget*.



·Linconao, Paola, y Eduardo Toloza. s.f. *Una mirada actual a la música mapuche rural y urbana de la Región de la Araucanía*. Región de la Araucanía: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Fondart regional.

·Loncon, Elisa. 2017. “Violeta Parra: los vínculos de su obra con la cultura mapuche y originaria.” En *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, 165–198. Santiago: CNCA.

·Manquilef, Manuel 1910/11. “Comentarios del pueblo araucano: La faz social y la Gimnasia nacional.” *Anales de la Universidad de Chile* 128/129.

·Marileo Lefío, Armando. 2018. “El mundo mapuche.” En *Medicinas y Culturas En La Araucanía*, editado por Luca Citarella et. al., 61–72. Santiago: Pehuén.

·Martínez Ulloa, Jorge. 2002. “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos.” *Revista Musical Chilena* 56 (198): 21–44.

·Martínez Ulloa, Jorge. 1996. “Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos.” Tesis de magíster, Universidad de Chile.

·Menard, André. 2014. “¿Puede cantar el subalterno? Comentario al libro de Margarita Canio Llanquino y Gabriel Pozo Menares. *Historia y Conocimiento Oral Mapuche. Sobrevivientes de la ‘Campana del desierto’ y ‘Ocupación de La Araucanía’ (1899-1926)*.” *Revista Musical Chilena* 68 (222): 89–97.

·Mendizabal, María. 1994. “Aproximación al canto ritual mapuche.” En *Junta de hermanos de sangre: un ensayo de análisis del nguillatun a través del tiempo y espacio desde una visión huinca*, editado por Isabel Pereda y Elena Perrotta, 142–53. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

·Mendizábal, María. 1985. “El taiël y el këmpeñ mapuche: una aproximación etnomusicológica.” Trabajo presentado en las *II Jornadas Argentinas de Musicología*.

·Merino, Luis. 1974. “Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio feliz del maestro de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán.” *Revista Musical Chilena* 28 (128): 56–95.

·Millaleo, Ana. 2017. “Wechekeche ñi trawün.” En *El bosque de la memoria: reflexiones sobre arte indígena*, 119–28. Santiago: FACSO, Universidad de Chile.

·Miranda, Paula. 2017. “Violeta Parra y su encuentro pleno con el canto mapuche: impacto y nuevos sentidos en su poesía.” En *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, 139–64. Santiago: CNCA.

·Miranda, Paula, Elisa Loncon y Allison Ramay. 2017. *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago: Pehuén.



·Molina Fuenzalida, Héctor. 2007. *Marrichihueu!: cantos, cuentos y sueños para todas las vidas: ulkantun, epew ka pewma itro kom mogenmew: un estudio antropológico, histórico y filosófico de la cultura mapuche*. Santiago: Culturalia Editores.

·Molina Fuenzalida, Héctor. 2002. “El canto mapuche en los cronistas de los siglos XVI y XVII.” En *Cronistas de Indias: antropología en Castilla y León e Iberoamérica*, editado por Ángel Baldomero Espina Barrio, 345–362. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

·Molina, Alfredo. 2006. “La función del universo sonoro en el ngillatún y en la labor del machi.” Tesis de pregrado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

·Mora Curriao, Maribel, y Fernanda Moraga García. 2010. *Kümedungun/Kümewirin: Antología poética de mujeres mapuche* (siglos XX–XXI). Santiago: LOM Ediciones.

·Moya Cortés, Winston, y Daniel Rojas Buscaglia. 2007. “Dos modelos de representación y evocación de lo mapuche en la música de arte chilena – Carlos Isamitt (1887-1974) y Eduardo Cáceres (1955–).” Tesis de pregrado, Universidad de Chile.

·Muñoz, Héctor y Nathalie Peret. 2011. *Música, rebeldía y acción política en la Araucanía*. Temuco: Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

·Müller, Philipp. s.f. “La triada mayor como modelo melódico en el mapuche ül”. Manuscrito inédito. Archivo PDF.

·Müller, Philipp. 2008. *Die Melodischen Strukturen des*

Ülkantun. Zum Einfluss universeller Klangprinzipien auf das mündlich tradierte Tonsystem der Mapuche-Indianer. München: Herbert Utz Verlag.

·Munizaga, Carlos A. n.d. “Atacameños, araucanos y alacalufes: breve reseña de tres grupos étnicos chilenos.” *Revista Musical Chilena* 28 (126–1): 7–20.

·Navarro Pinto, Víctor. 2022. “Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de ‘Cai Cai Vilú’ de Víctor Jara.” *Revista Musical Chilena* 76 (237): 197–212.

·Núñez Olguín, Juan Gustavo. 2010. “Música, etnicidad e identidad mapuche. Una mirada crítica al Chile multicultural.” *Historia Actual Online* 23: 147–154.

·Ñanculef, Ana, y Cristian Cayupan. 2016. *Kuifike Zugu: discursos, relatos y oraciones rituales en mapuzungun*. Temuco: Comarca Ediciones.

·Orrego-Salas, Juan A. 1966. “Araucanian Indian Instruments.” *Ethnomusicology* 10 (1): 48–57.

·Painequeo Paillán, Juan. 2001. “¿Existe oralidad primaria en el canto mapuche? Diálogo con ülkantufe.” *Revista Educación y Humanidades* 10: 108–109.

·Painequeo Paillán, Juan. 2014. “Oralidad primaria en el ül.” *Revista Lenguas, Literatura y Comunicación*.

·Painequeo Paillán, Juan. 2002. “Identidad mapuche en la



composición oral del ül.” En *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias. Cuadernos Bicentenario*, editado por Sonia Montecino Aguirre. Santiago: Andros Impresores.

•Painequeo Paillán, Juan. 2000. “Oralidad en el canto mapuche.” Tesis de maestría, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.

•Painequeo Paillán, Juan. 2012. “Técnicas de Composición en el ül (canto mapuche).” *Literatura y Lingüística* 26: 205–28.

•Painequeo Paillán, Juan. 2022. *Pu l’afken’che ñi ül ka pu l’afken’che ñi nütham. Discurso de oralidad primaria de Huañi y Piedra Alta*. Santiago: Ediciones Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de la Frontera.

•Pérez Bugallo, Rubén. 1993. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

•Pérez Bugallo, Rubén. 1993. Pillantun. *Estudios de etno-organología patagónica y pampeana*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.

•Pérez de Arce, José. 1998. “Sonido Rajado: The Sacred Sound of Chilean Pifilca Flutes.” *The Galpin Society Journal* 51: 17–50.

•Pérez de Arce, José. 2020. *Música mapuche*. 2ª ed. Santiago: Ocho Libros.

•Pérez de Arce, José. 1986. “Cronología de los instrumen-

tos sonoros del área extremo sur andina.” *Revista Musical Chilena* 40 (166): 68–124.

•Pozo Menares, Gabriel, Margarita Canio Llanquino, y José Velásquez Arce. 2019. “Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ülkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX).” *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 23 (45): 61–89.

•Puelpan. 2022. “La india: the Right to Imagine Mapuche Pop.” En *Performing the Jumbled City: Subversive Aesthetics and Anticolonial Indigeneity in Santiago de Chile*, editado por Olivia Casagrande, Claudio Alvarado Lincopi y Roberto Cayuqueo Martínez, 296–305. Manchester: Manchester University Press.

•Quilodrán Vega, Rodrigo. 2013. “La construcción de discursos. Globalización y música local mapuche.” Tesis de magíster, Universidad de Chile.

•Rekedal, Jacob. 2019. “Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu.” *Ethnomusicology* 63 (1): 78–104.

•Rekedal, Jacob. 2015. “Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile.” Tesis de doctorado, University of California, Riverside.

•Rekedal, Jacob. 2014. “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo.” *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 16: 7–30.



- Rekedal, Jacob. 2014. “Hip-Hop Mapuche on the Araucanian Frontera.” *Alter/Nativas Latin American Cultural Studies Journal* 2: 1–35.
- Ríos, Emiliano Valentín. 2015. “Nuevas formas de identidad y subjetividad en los jóvenes mapuches urbanos a partir de la música: resistencia y transculturación.” En *I Jornadas de Pensamiento Latinoamericano*, editado por Daniela Godoy, 56–68. Paraná: Editorial Uader.
- Rivas Monje, Fabiana, y Libertad Vidal Yevenes. 2014. “Folclore de la Región de La Araucanía: Relaciones en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional.” *Fronteras* 1/2: 81–110.
- Robertson, Carol E. 2007. “Fertility Ritual.” En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, editado por Malena Kuss, 182–186. Austin: University of Texas Press.
- Robertson, Carol E. 2007. “Music and Healing.” En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, editado por Malena Kuss. Austin: University of Texas Press.
- Robertson, Carol E. 1998. “Mapuche.” *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 2, editado por Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, 232–239. Garland Pub.

- Robertson, Carol E. 1979. “‘Pulling the Ancestors’: Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering.” *Ethnomusicology* 23 (3): 395–416.
- Robertson, Carol E. 1976. “Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion.” *Yearbook of the International Folk Music Council* 8: 35–52.
- Rodríguez Monarca, Claudia. 2020. “Plantas medicinales, cantos rituales y poemas mapuches: la poesía como dispositivo de intersaberes.” *Documentos Lingüísticos y Literarios* 39: 174–88.
- Rojas-Bahamonde, Pablo, Gustavo Blanco-Wells, y María Amalia Mellado. 2020. “Towards an Anthropology with Flow: Steps to Go beyond the ‘Ontological Turn.’” *Visual Ethnography* 9 (1): 19–37.
- Rondón, Víctor, y Alejandro Vera. 2008. “A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: Prescripciones y prácticas músico-rituales en el área surandina colonial.” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 29 (2): 190–231.
- Ruiz, Irma. 2000. “Mapuche VI-IX.” En *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Vol. 7*, editado por Emilio Casares Rodicio, 127–128. Madrid: SGAE.
- Ruiz, Irma. 2007. “Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina.” En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 1: Performing Beliefs: Indige-*



nous Peoples of South America, Central America, and Mexico, editado por Malena Kuss. Austin: University of Texas Press.

·Ruiz, Irma. 2010. “Las ‘versiones’ del caso mapuche: historias de ayer y de hoy.” En *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer Espinosa, 47–55. Madrid: SEACEX y AKAL.

·Rumián Lemuy, Iris, y Ponciano Rumián Lemuy. 2020. *Wechemapu. Autobiografía de un imaginario*. Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos.

·Rumián Lemuy, Ponciano. 2009. *Las raíces musicales del Fñta Willimapu. Una puesta en escena de la identidad de un pueblo a través de sus costumbres y tradiciones musicales*. Chaurakawin: autoedición.

·Salas Viu, Vicente. 1966. “Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt.” *Revista Musical Chilena* 20 (97): 14–21.

·Salvo, Jorge. 2015. “El origen africano del kultrún mapuche.” *Trans: Revista Transcultural de Música* 19. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/01a-trans-2015.pdf>.

·Sancho, Noemi, y Alejandro Rossi. 2020. *Los nietos de Lautaro tomando el micrófono*. Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

·Schindler, Helmut. 1988. “The Kultrung of the Mapuche.” *Revindi* 1: 62–73.

·Schindler, Helmut. 1997. “Una canción mapuche de Carlos Painena para el año nuevo.” *Anthropos* 92 (1/3): 129–138.

·Schneider, Jens. 1993. “The Nolkín: A Chilean Sucked Trumpet.” *The Galpin Society Journal*.

·Sepúlveda Montiel, Ernesto. 2011. *Música mapuche actual. Recuperación cultural, resistencia, identidad*. Ñuke Mapuför-laget, Working Paper Series 38.

·Silva-Zurita, Javier. 2014. “Music and Cultural Identity: An Ethnically-Based Music Program in a Mapuche Pewenche School.” *Eras* 16 (1): 97–114.

·Silva-Zurita, Javier. 2021. “Musical Practices and the Invention of a Tradition: The Case of the We Tripantü, the Celebration of the Mapuche New Year.” *Opus* 27 (3): 1–17.

·Silva-Zurita, Javier. 2017. “An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music.” Tesis de doctorado, Monash University Australia.

·Silva-Zurita, Javier, Ignacio Soto-Silva y Leonardo Díaz-Collao. 2022. “La representación de la espiritualidad mapuche en la música popular: El caso de Anklaje.” *Resonancias* 26 (51): 201–222.



·Solar, Carlos del. 1995. “Arte y pueblos precolombinos de Chile. Algunos casos de estudio.” *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 62.

·Soto Silva, Ignacio. 2018. “Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la *Fütawillimapu*”. Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, España.

·Soto Silva, Ignacio. 2013. “El ideal mapuche en un mundo globalizado: una mirada reflexiva a la problemática de la investigación etnomusicológica en el ámbito de la música popular urbana.” *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 6 (1): 48–60.

·Soto-Silva, Ignacio. 2017. “Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche.” *Revista Vórtex* 5 (3): 1–19.

·Soto-Silva, Ignacio, Franco Millán, Javier Silva-Zurita, y Myriam Núñez Pertucé. 2021. “La mimesis musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos.” *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 12: 79–91.

·Soto-Silva, Ignacio, Javier Silva-Zurita, Franco Millán, y Myriam Núñez Pertucé. 2022. “El toque de trutruka como representación de la resistencia Mapuche en la música popular urbana de la Región de Los Lagos, Chile”. *Per Musi* 42: 1–25.

·Soto-Silva, Ignacio, Myriam Núñez Pertucé y Franco Millán. 2022. “Un acercamiento a la música Mapuche Williche a través de crónicas y estudios académicos.” *Diálogo Andino* 69.

·Taboada, Bárbara. 2019. *El silencio mestizo en la América impuesta*. Mar del Plata: autoedición.

·Tapia Carmagnani, Diego Félix. 2007. “El newen la fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi”. Tesis de magíster, Universidad de Chile.

·Valdés, Samuel. 1985. “La música mapuche.” *Revista Oyendo Chile*.

·Vega, Carlos. 1989. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

·Velásquez Arce, José. 2010. “Pu trutrukaturufe. Una aproximación a la concepción sonora y aspectos socioculturales presentes en su práctica ceremonial y cotidiana mapuche.” Tesis de máster, Universitat Autònoma de Barcelona, España.

·Velásquez Arce, José Alberto. 2017. “Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Consideraciones culturales necesarias para la enseñanza en el aula de música.” Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, España.

·Villarroel Bloomfield, Francisca. 2012. “El canto mapuche



en el territorio del Lago Budi, como expresión y transmisión de una memoria y cultura.” Tesis de magíster, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

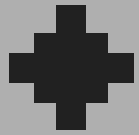
•Villaruel, Francisca. 2012. “El ül.” En *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, editado por José Bengoa, 215–231. Santiago: Catalonia.

Villena, Belén, Elisa Loncón y Benjamín Molineaux, eds. 2021. *Kuyfike awkiñ dungu*. Ecos de voces antiguas. Textos de la tradición oral mapuche recopilados a fines del siglo XIX. Santiago: Pehuén.

•Zapata, Nelson. 2009. *Rock entre araucarias*. Temuco: CNCA.



Biografía de los autores





Juan Ñanculef Huaiquinao



Nació en el territorio de Tromén, a 18 km de Temuco. Es Contador Público e Ingeniero en Administración de Empresas. Realizó un postítulo en Derecho Internacional Indígena en el año 1997. Desde muy joven tuvo la suerte de compartir con grandes líderes mapuche. Esto desde el año 1978, cuando en plena dictadura militar se dictó la ley 2568 que dividió las comunidades y en respuesta nacieron varias organizaciones sociales y políticas mapuche. En este contexto, Juan Ñanculef estuvo en estrecho contacto con muchas comunidades. Esta y otras experiencias le permitieron convertirse en un destacado investigador e historiador mapuche. Ha escrito sobre las bases de la autonomía mapuche en 1986 en trabajo denominado *Tayiñ kizu günewal*. En el mismo año comenzó a participar en la revista *Nüttxam* de la ONG Diego de Medellín. Allí escribió

sobre filosofía mapuche, reflexiones con las que comenzó un largo camino como especialista en cosmovisión mapuche. Ha escrito *Palin deporte integral mapuche* (1992), como protesta al cumplirse quinientos años de la llegada de occidente a Abya-Yala. En 1998 escribió el libro *Las machi: rol y vida*. Asimismo, Juan Ñanculef es un difusor del mapuche *kimün*. Ha dictado charlas en México, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil y España. En el año 2019 publicó el libro *Tayiñ mapuche kimün*, sobre sabiduría y epistemología ancestral mapuche. Además, Juan Ñanculef es *zugumachife*, intérprete del mundo de las *machi*, y *ülka-tufe* intérprete y cantautor mapuche.



Jaime Cuyanao/ Waikil



Cantante de música Rap, que bajo el nombre artístico de Waikil, elabora una propuesta musical que fusiona el Rap con el mapuzungun como también diversos géneros musicales. Es hijo de padre y madre mapuche provenientes de las zonas de Vilcún y Traiguén respectivamente, y aunque nació en la ciudad de Santiago, pasó parte de su infancia en el sur (Traiguén), donde vivió en el campo junto a su abuela materna. Desde su juventud reside en la ciudad de Santiago, lugar donde comenzó a fortalecer su identidad mapuche, y a través de la música a relatar las vivencias de su pueblo, tanto de la vida en el campo como de la realidad urbana.

En el año 2005, junto a otros jóvenes mapuche, funda la agrupación musical Wechekeche ñi Trawün con la cual ha grabado y editado ocho discos hasta la fecha. En el año 2015, motivado por una inquietud musical y personal comenzó a crear temas como solista, con los cuales ha po-

didado recorrer distintos espacios y escenarios del territorio mapuche, Wallmapu (Chile y Argentina), escuelas rurales, colegios, universidades, festivales de música y encuentros de pueblos originarios. En abril del 2017 realiza una gira musical por Europa, visitando Italia, Francia y Alemania, donde comienza a plasmar parte de lo que será su primer disco que llevará por nombre Witral (telar).

En paralelo ha desarrollado una relevante trayectoria como productor audiovisual e investigador, creando la plataforma Wetruwe Mapuche en el año 2010, medio por el cual produce y publica videos documentales, videoclips y videos de sesión en vivo; registros audiovisuales con los que intenta fortalecer y difundir la cultura mapuche en sus diversas manifestaciones, tales como poesía mapuche, música mapuche, *ülkantun* tradicional, entre otros.



Leonardo Díaz- Collao



Licenciado en Teoría de la Música por la Universidad de Chile (2012), Máster en Música Hispana (2016) y Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid (2020). Ha desarrollado etnografías sobre sonido, música y práctica ritual en Marruecos y en el Wallmapu. Es coautor, junto a Enrique Cámara de Landa, del libro *Para conocerte mejor. Recursos institucionales y bibliográficos para la investigación en música tradicional y popular*, editado por la SIbE-Sociedad de Etnomusicología. Sus reseñas y artículos han sido publicados en *El Oído Pensante*, *Revista de Musicología*, *Revista Musical Chilena* y *Per Musi*. Ha realizado estancias de investigación en el Núcleo Científico-Tecnológico en Ciencias Sociales

y Humanidades de la Universidad de la Frontera y en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Edimburgo. Es miembro del Comité Nacional Chileno del International Council for Traditional Music (ICTM-Chile) y del directorio de la Sociedad Chilena de Musicología. En la actualidad, es investigador postdoctoral Fondecyt en el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. En su proyecto en curso, explora, junto a músicos y músicas mapuche, las relaciones entre identidad, sonido, música y escucha en Santiago. Además, es colaborador del Archivo de Música Mapuche de la Radió Bahá'í de Labranza.



Esperamos, a través de este libro, aportar a las relaciones interculturales virtuosas mediante la reflexión sobre el sonido y la escucha. Con este texto buscamos participar en una conversación abierta sobre la música y otras sonoridades mapuche. Queremos aportar a la variedad de miradas, a un entendimiento plural de la música mapuche, aspecto que la mayoría de las veces es situado en lo cultural, pero que también posee una dimensión política. Por esto, creemos que el espacio intercultural que representa este libro contribuye a pensar y a la instalación –desde abajo– de la plurinacionalidad.

Para comentarios, [contáctenos vía mail \[allkutuain@gmail.com\]\(mailto:allkutuain@gmail.com\)](mailto:allkutuain@gmail.com)

