



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**MÚSICA, SONIDO Y PRÁCTICA RITUAL MAPUCHE:
ETNOGRAFÍA DE UNA *MACHI***

Presentada por Leonardo Díaz Collao para optar al grado
de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dr. Enrique Cámara de Landa
Dr.^a Alicia Peñalba Acitores

A cuatro familias

RESUMEN

Las *machi* (especialistas rituales mapuche) oran, cantan y percuten su *kultrung* (timbal), *kaskawilla* (cascabeles) o *wada* (sonaja) durante procedimientos de sanación y ceremonias. Cuando la música es incluida en el rito, parece constituir un actor gravitante en el desarrollo y éxito de este. Por lo anterior, llama la atención que, habiéndose dedicado una generosa cantidad de literatura académica al chamanismo y a la música mapuche, el cuerpo de trabajos centrados en las técnicas sonoras empleadas por las especialistas en su actividad ceremonial cuente con un exiguo número de trabajos. Esta tesis es una etnografía centrada en una *machi*, pero además se apoya en la experiencia y testimonios de otros colaboradores. Tiene como objetivo identificar las representaciones generalizadas sobre la experiencia musical de las *machi* y describir y analizar el rol de las técnicas sonoras involucradas en la práctica ritual de una especialista en particular, desde una aproximación que considera el papel del individuo, los cambios en su actividad y tanto la música como el sonido. Con este propósito, cada capítulo aborda un mismo tópico -la música y el sonido en su actividad de *machi*- a través de cuatro enfoques: revisión retrospectiva y representaciones actuales, práctica ritual y cotidianidad, tradición y flexibilidad y rol del sonido en un marco ontológico.

El énfasis en dos importantes ceremonias colectivas, el *ngillatun* y el *machitun*, alimenta la representación de que la ritualidad de las *machi* es musicalmente abundante. Por otro lado, las múltiples menciones e imágenes de la especialista junto a su *kultrung* nutren la idea de que la *machi* nunca se separa de él y que, a la inversa, el timbal rara vez actúa sin ella. Sin embargo, la práctica ritual de las especialistas es sumamente variada; esta abarca actividades ritualizadas (como el diagnóstico o el sahumero), extensos rituales terapéuticos (*ulutun* y *datun*), ceremonias de iniciación y renovación (*machiluwün* y *ngeikurrewen*), su participación como oradora en *ngillatun* y *wetripantü*, entre otros procedimientos y ritos. Es claro que la *machi* suele cantar y ejecutar su *kultrung* y *kaskawilla* (o bien la *wada*) durante los rituales, en algunos casos con el apoyo sónico del colectivo. Pero dichas expresiones sonoras no son empleadas en todas las prácticas ritualizadas. No obstante, el sonido está presente en todas ellas materializado en sus características oraciones. Las técnicas sonoras que ella emplea (*ngellipun*, *ül*, *kultrung* y *kaskawilla*) son manifestaciones audibles del *nepen*, de sus espíritus y deidades y, poseen variados roles que comprenden tanto usos precisos (como señalar el inicio y

término de una sección) como funciones (terapéutica, comunicativa, chamánica, de integración social). Además de lo anterior, las técnicas sonoras que la *machi* emplea durante su actividad ritual terapéutica cumplen al mismo tiempo dos finalidades complementarias: por un lado, animan a la persona afectada, a su familia y a su entorno y, por el otro, espantan a las entidades negativas. Para lograr estos objetivos, el sonido no actúa solo; forma parte de complejas experiencias multimodales en las que participan seres humanos y no humanos.

ABSTRACT

The *machi* (mapuche ritual specialists) pray, sing and play their *kultrung* (vessel drum), *kaskawilla* (metallic jingle) o *wada* (rattle) during healing practices and ceremonies. When music is included, it seems to constitute a significant actor in the development and success of the ritual. Therefore, it is surprising how little work has been produced examining the sound techniques used by the *machi* in their ceremonial activity, considering the large amount of academic literature dedicated to mapuche shamanism and music. This dissertation presents a *machi*-centered ethnography, but it is also based on the experience and accounts of other collaborators. The objective is to identify the generalized representations of the musical experience of the *machi*, and to describe and analyze the role of the sound techniques involved in the ritual practice of one *machi* in particular, from an approach that considers the role of the subject, the change in her activity and music and sound. For this purpose, each chapter addresses the same issue - music and sound in the activity of the *machi*- through four perspectives: retrospective readings and current representations, ritual practice and everyday life, tradition and flexibility, and sound in an ontological framework.

The emphasis on two important collective ceremonies, *ngillatun* and *machitun*, supports the representation of *machi* rituality as musically abundant. On the other hand, the many mentions and images of the *machi* with her *kultrung* nurtures the idea that the *machi* always has it with her and, conversely, that the vessel drum is rarely used in performance without her. Nevertheless, the *machi* ritual practice is extremely varied; it covers ritual-like activities (such as diagnosis and smoke exorcism), long therapeutic rituals (*ulutun* and *datun*), initiation and renewal ceremonies (*machiluwün* and *ngeikurrewen*), her role as speaker in *ngillatun* and *wetripantü*, among other practices and rites. The *machi* frequently plays her *kultrung*, *kaskawilla* (or the *wada*) and sings during rituals, in some cases with sonic support from the group. The sound expressions mentioned above are not used in all ritual-like practices, however, sound is always present, embodied in the characteristic prayers of the *machi*. The sonic techniques that she uses (*ngellipun*, *ül*, *kultrung* and *kaskawilla*) are aural manifestations of *newen*, of her spirits and deities and have several roles that include specific uses (such as indicating the beginning and end of a section) and functions (therapeutic, communicative, shamanic, social integration). In addition, the sound techniques that the *machi* uses during her

therapeutic ritual activity simultaneously fulfill two complementary ends: on the one hand, they encourage the affected person, their family, and their environment, and, on the other hand, they expel the negative entities. To achieve these goals, sound does not act alone; it is part of complex, multimodal experiences in which human and non-human beings engage.

ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRACIONES	11
AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO 1. <i>MACHI</i> Y CAMBIO MUSICAL: REVISIÓN RETROSPECTIVA Y CONSIDERACIONES ETNOGRÁFICAS	
Introducción	43
1.1 Tiempos prehispánicos: horizonte cultural mapuche y el origen del <i>kultrung</i>	46
1.1.1. Sociedad, especialistas rituales y música	47
1.1.2. El origen del <i>kultrung</i>	48
1.2. De invasión a invasión: poder, género, cambios y persistencias en la Frontera	55
1.2.1. Cambios políticos, sociales y religiosos	56
1.2.2. <i>Machi weye</i> y <i>machi</i> mujeres	59
1.2.3. Nuevos materiales y otras innovaciones	62
1.2.4. <i>Kultrung</i> , <i>kaskawilla</i> y <i>wada</i>	65
1.3. Ocupación y radicación: colonialismo, comunidad reduccional y migración	68
1.3.1. Radicación y exclusión	69
1.3.2. Música en las reducciones	72
1.3.3. <i>Machi</i> , música y radicación	79
1.3.4. Música fuera de la comunidad	88
1.4. Multiculturalismo neoliberal: situación colonial, etnografía y representaciones actuales sobre las <i>machi</i> y su música	91
1.4.1. Contexto actual	92
1.4.2. Colonialismo, etnografía y sociedad mapuche	95
1.4.3. Representaciones, chamanismo y <i>machi</i>	98
1.4.4. Representaciones, música y <i>machi</i>	101
Conclusión	104

CAPÍTULO 2. PRÁCTICA RITUAL Y COTIDIANIDAD: PRESENCIA Y AUSENCIA DE LA MÚSICA EN LA ACTIVIDAD DE LA *MACHI*

Introducción	109
2.1. Trabajo <i>en</i> el campo: cotidianidad y prácticas ritualizadas	113
2.1.1. Cotidianidad	114
2.1.2. Prácticas ritualizadas	117
2.1.3. <i>Pillantun</i>	127
2.2. Dos rituales terapéuticos con música: <i>ulutun</i> y <i>datun</i>	132
2.2.1. <i>Ulutun</i>	134
2.2.2. <i>Datun (machitun)</i>	140
2.3. La <i>machi</i> en su “rol sacerdotal”: <i>wetripantü</i> y <i>ngillatun</i>	144
2.3.1. <i>Ngillatun</i> (y <i>rewetun</i>)	145
2.3.2. <i>Wetripantü</i>	165
Conclusión	172

CAPÍTULO 3. TRADICIÓN Y PERSONA: PARTICULARIDADES, FLEXIBILIDAD Y NEGOCIACIONES EN LA PRÁCTICA DE LA *MACHI*

Introducción	177
3.1. Particularidades en su práctica: negociaciones visibles, flexibilidad ritual y discrepancias	182
3.1.1. Vestimenta y diseño del <i>kultrung</i>	183
3.1.2. Estereotipos y la integración del <i>wingka</i>	191
3.1.3. Flexibilidad ritual y discrepancias	198
3.2. El <i>kultrung</i> : su vida chamánica, cultural y política	206
3.2.1. Timbal chamánico	207
3.2.2. “Microcosmo simbólico”	213
3.2.3. Símbolo político	219
3.3. Otros espacios de negociación: politización del rol de <i>machi</i> y salud intercultural	224
3.3.1. Rol político	225
3.3.2. Salud intercultural	228
Conclusión	230

CAPÍTULO 4. MÚSICA, SONIDO Y ONTOLOGÍA: CONSIDERACIONES CONCEPTUALES Y ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES AUDIBLES EN EL *ULUTUN* Y EL *KÜYMI*

Introducción	235
4.1. El concepto de música: taxonomías, sonidos y algunas voces del mapudungun	238
4.1.1. Música mapuche	240
4.1.2. Sonidos naturales, culturales y no-música	245
4.1.3. Voces del sonido en mapudungun	250
4.2. El rol del sonido: ritual, técnicas sonoras y ontología	258
4.2.1. Sonido y narrativa de sanación	259
4.2.2. ¿Por qué canta la <i>machi</i> ?	272
4.2.3. <i>Küymi</i> , sonido y seres no humanos	285
Conclusión	296
CONCLUSIONES	301
BIBLIOGRAFÍA	305
ANEXOS	323

ILUSTRACIONES

FIGURAS

2.1. Patrón 1	123
2.2. Patrón 2	123
2.3. Patrón 4	123
2.4. Patrón 3	123
2.5. Patrón <i>choyke pürun</i>	152
2.6. Patrón 6	153
3.1. Mercedes en su casa en Millelche	177
3.2. Mercedes dentro de su casa en Millelche	178
3.3. Dibujo de María Ester Grebe, “El kultrún mapuche”, 27	208
3.4. Dibujo de Armando Marileo Lefio, “El mundo mapuche”, 65	209
3.5. Dibujo de María Ester Grebe, “El kultrún mapuche”, 16	209
3.6. Ilustración de José Pérez de Arce, <i>Música mapuche</i> , 159	210
3.7. Marcha del 25 de octubre	212
3.8. <i>Wenufoye</i> , bandera mapuche	212
4.1. Introducción del primer <i>ül</i>	251
4.2. Melodía que la <i>machi</i> canta junto con el patrón 2	252
4.3. Introducción y primeras unidades formales del cuarto <i>ül</i>	253
4.4. Nueva introducción y nuevos motivos melódicos	254
4.5. Comienzo canto 1, <i>ulutun</i> del 6 de febrero de 2019	264
4.6. Motivos melódicos del primer canto, <i>ulutun</i> del 6 de febrero de 2019	264
4.7. Figuras rítmicas del primer grupo	267
4.8. Figuras rítmicas del segundo grupo	267
4.9. Unidades formales melodía de la figura 4.2	270
4.10. Extracto figura 4.3	271
4.11. Melodías del cuarto <i>ül</i> , <i>ulutun</i> del 4 y 5 de febrero de 2019	272
4.12. Melodía inicial del segundo canto, <i>ulutun</i> del 2 y 3 de abril de 2019	272
4.13. Extracto del segundo <i>ül</i> , <i>ulutun</i> del 2 y 3 de abril de 2019	273

TABLAS

4.1. Cuadro comparativo de los cuatro <i>ulutun</i>	262
---	-----

AGRADECIMIENTOS

He trabajado en esta tesis desde cuatro lugares: Valladolid, Temuco, Madrid y Pirque. En todos ellos he tenido el privilegio de recibir la ayuda y el afecto de numerosas personas. A muchas he sabido corresponder; con otras estaré en deuda por siempre. Agradezco la colaboración y el cariño de todos los que fueron testigos de mis alegrías, nostalgias, éxitos y errores. Valgan estas palabras generales pero sinceras como homenaje para todos a quienes no nombraré. También quiero expresar una especial dedicatoria y agradecimiento a Julia González, aunque este y cualquier gesto serán siempre insuficientes.

Debo agradecer a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID (ex CONICYT) por otorgarme el respaldo económico, a través del sistema Becas-Chile, que me permitió la dedicación exclusiva a este proyecto durante los últimos cuatro años. Mi formación como investigador se la debo al proceso etnográfico y a los profesores y compañeros de la Universidad de Valladolid. Desde luego, no puedo dejar de mencionar a los dos codirectores de esta tesis: Enrique Cámara de Landa y Alicia Peñalba Acitores. Sus respuestas casi instantáneas a mis preguntas, sus lúcidos comentarios, sus agudas correcciones, sus consejos y el espacio de autonomía que supieron brindarme hicieron de su tutoría la guía ideal.

Muchos colegas investigadores contribuyeron en esta tesis, ya sea a través de aclaraciones o búsquedas bibliográficas, motivadoras conversaciones de pasillo o en un café. Por fortuna, de algunos de ellos recibí su colaboración permanente a lo largo de todo este proceso y por eso me permito nombrarlos: Pablo Rojas Sahurie, Ignacio Soto, Jacob Rekedal, José Pérez de Arce, Javier Silva, José Velásquez, Matías Isolabella y Andrés Bellido. Asimismo, durante mis estancias en el *Wallmapu* recibí la ayuda de varios académicos y amigos sin cuya ayuda esta tesis no hubiese sido posible: Álvaro Bello, Jaqueline Caniguan, Natalia Caniguan, Nabil Rodríguez, Juan Héctor Painequeo, Héctor Muñoz, Isaura Reátegui, Gerardo Chandía y Paula Alonqueo.

Al parecer, la experiencia etnográfica tiene un final inevitable: nuevos amigos para toda la vida. Fueron las recomendaciones y consejos de varios *peñi* y *lamngen* los que posibilitaron el encuentro con mis entrañables colaboradores. A todos esos breves contactos iniciales les debo mi profunda experiencia en el *Gulumapu*. Y los protagonistas de esta tesis merecen todo mi agradecimiento: Mercedes Antilef, su esposo, hijas e hijos,

nietas y nietos; Juan Ñanculef, su esposa, sus dos hijos menores; Isabel, su esposo e hijo; Hortensia Pilquiman y su familia. Gracias por aceptar a un extraño que espero ya no lo sea tanto. Sepan que cuentan conmigo y que lo que relato lo hago desde el respeto genuino. Espero que luego del tiempo juntos haya pasado de ser un *wingka* a un *katripache*, un *wen'üy*. Además de agradecerles les pido permiso para referirme a nuestras vivencias juntos, tal como indica el mapuche *kimün*.

Por último, no solo esta tesis, sino que nada de lo que he logrado hubiese sido posible sin el eterno apoyo y cariño de mi familia. Madre, Jeannette, padre, Juan, hermanos, Daniela y Pablo, *tata*, Nano, y mi querido sobrino, Bruno: recuerden siempre que ya sea estando en Chile, desde España o en cuarentena, ¡los amo!

Espero estar a la altura de lo aprendido en el *Wallmapu* y en la Península. Al menos puedo asegurar que luego de este proceso veo la vida con menos ingenuidad.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La *machi* Mercedes Antilef varias veces narró a otras personas nuestro primer encuentro.¹ Un día de septiembre de 2016 llegué hasta su casa en Millelche, localidad de la comuna de Freire a unos veinte kilómetros al sur de Temuco, capital de la región de La Araucanía, para explicar mi proyecto y preguntar sobre la posibilidad de que ella colaborara en la presente investigación. “Ningún problema, *chacha*”, fue su respuesta. Agregó que poco sentido tenía que ella contestara dos o tres de mis preguntas, ya que probablemente no sabría responder o yo no le entendería. Para terminar, señaló la manera que consideraba como la más adecuada para aproximarse a una vivencia mapuche: “hay que vivirlo”. Mi recuerdo de nuestra conversación durante mi primera visita a su hogar no es exactamente el mismo. De hecho, no retuve los detalles, tampoco los registré en mi diario de campo; en estricto rigor, aún no comenzaba el trabajo de campo. Sí memoro con alegría su generoso recibimiento y el entusiasmo que me produjo el que aceptara participar en esta etnografía de lo particular sobre el sonido y la música en su práctica ritual. Esto significaba que mi proyecto doctoral era viable; investigación que, por cierto, versaba sobre un tema supuestamente de difícil acceso. Aunque las principales ideas de esta tesis surgen de vivencias junto a la *machi* Mercedes, las siguientes descripciones y reflexiones dialogan con mi experiencia ceremonial y cotidiana con otros colaboradores, así como con la literatura sobre el chamanismo, cosmología y música mapuche.

Más allá de cuán exacto sea este relato, siempre quise ver en la estrategia de acercamiento al mundo mapuche que ella prefería -“vivirlo”- una compatibilidad metodológica con el modo de aproximación que empleo en esta investigación: la etnografía. Pocas metodologías contemplan el disponer de varias horas para habitar junto a mujeres y hombres su cotidianidad y otros espacios de sus vidas como la práctica ritual. Son escasas las oportunidades de escuchar y a veces ejecutar sin mayor prisa sonidos y

¹ Como en la actualidad la mayoría de las *machi* son mujeres, utilizo el plural y singular femenino como genérico y no el masculino como indican las normas de las Academias de la Lengua. Cuando me refiero al *machi* en género masculino es porque hago referencia a *machi* hombres o bien porque los autores que comento en ese momento utilizan este género para referirse al especialista. Para las voces en lengua mapuche, utilizo el Alfabeto Mapuche Unificado. La mayoría de los términos en mapudungun los señalo con cursivas, con excepción de palabras de uso general como “mapuche”. Adhiero a la práctica de no pluralizar con la “s” castellana. En las citas respeto los métodos de transliteración de los respectivos autores. Cuando cito una voz aislada en mapudungun y conservo el sistema de transliteración del texto aludido, presento la palabra entre comillas simples.

músicas que no solo se dirigen a otros individuos, sino también, en este caso, a seres no humanos. Durante procedimientos de sanación y ceremonias, las *machi* -especialistas rituales mapuche- oran, cantan y percuten su *kultrung* (timbal mapuche), *kaskawilla* (cascabeles) o *wada* (sonajero), dependiendo de la ocasión.² Cuando la música es incluida, parece constituir un actor gravitante en el desarrollo y éxito del rito.³ Por esto, llama la atención que habiéndose dedicado una generosa cantidad de literatura académica al chamanismo mapuche y a la música de esta sociedad, el cuerpo de trabajos centrados en las técnicas de producción de sonidos empleadas en la actividad ceremonial de las especialistas cuenta con un exiguo número de trabajos. Algunos de estos estudios atienden sobre todo a la coherencia cultural y exacerban de esta manera las representaciones homogéneas sobre la experiencia musical de las *machi*. Por el contrario, los aportes de la antropología revelan la flexibilidad y heterogeneidad de su rol y práctica. Varios investigadores han nutrido este enfoque dinámico, pero es sobre todo la antropóloga Ana Mariella Bacigalupo, quien ha contribuido a la comprensión del complejo mundo de las *machi* a través de numerosas indagaciones en las que relaciona los discursos y actividad de las especialistas con el cambio, la modernidad, el tiempo, las identidades de género, la condición de persona o la política.

Cabe preguntarse si las investigaciones sobre la práctica musical de las *machi* con las que contamos representan la flexibilidad y heterogeneidad en la actividad ritual de las especialistas o si, por el contrario, aportan a los discursos estático-tradicionales y a la idea de homogeneidad cultural. ¿Qué tan gravitantes son el sonido y la música en la práctica terapéutica y propiciatoria de una especialista ritual? y ¿cuál es el rol de estas manifestaciones en sus procedimientos y ceremonias? Esta tesis espera aportar a la comprensión etnomusicológica acerca de los procedimientos sónicos que las *machi*

² Estos tres instrumentos musicales son los que las *machi* suelen ejecutar. Dada su relevancia, a lo largo de la tesis abordaré algunas de sus dimensiones.

³ Si bien algunos autores diferencian entre las categorías “ceremonia” y “ritual”, a lo largo de la tesis utilizo los dos conceptos como sinónimos, así como el de “rito”, que en la literatura suele aparecer como término intercambiable para ritual. Para algunas de estas distinciones, véase Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, ed. rev. (New York: Oxford University Press, 2009), 69–70. De acuerdo con Catherine Bell, en la presente tesis el ritual es entendido como una forma de acción social. En el segundo capítulo detallo mi adopción de las propuestas de la autora. Por lo pronto, es necesario aclarar que empleo la categoría “práctica ritual” con un doble propósito: (1) acentúa la unidad de la acción sin pretender develar a través del estudio del ritual significados culturales o cosmovisiones, sino atender a lo que se hace durante la ceremonia, así como a lo que el rito produce; y (2) la expresión engloba no solo a los eventos rituales, sino además a los procedimientos más o menos cotidianos que comparten ciertas características con las ceremonias, pero que por razones que expondré más adelante no se constituyen en ritos.

utilizan en su práctica ritual y al debate entre las representaciones estáticas y dinámicas sobre la tradición de las especialistas.

Objetivos

El objetivo de la presente tesis es identificar las representaciones generalizadas sobre la experiencia musical de las *machi* y describir y analizar el rol de las técnicas sonoras involucradas en la práctica ritual de una especialista en particular, desde una aproximación que considera el papel del individuo, los cambios en su actividad y tanto la música como el sonido. Para cumplir con este objetivo general, a lo largo de los capítulos de la presente tesis persigo: atender, a través de las revisiones que otros investigadores han realizado, a los cambios en la práctica ritual y musical de las especialistas a lo largo de los periodos colonial, republicano y reduccional, así como en la actualidad; observar la presencia y ausencia de la música en la variada actividad terapéutica y ceremonial de una *machi* en relación con su cotidianidad; reflexionar sobre algunas de sus negociaciones con la tradición y acerca de su flexibilidad ceremonial, así como indagar en las trayectorias del *kultrung* más allá del espacio ritual; y analizar la pertinencia del concepto de música para el caso mapuche y la relevancia de manifestaciones sonoras que involucren otros modos de experimentar la condición de persona y la interacción con seres no humanos.

Estado de la cuestión

Los estudios sobre la cultura musical de la sociedad mapuche y sobre las *machi* son cuantiosos, pero escasos trabajos se han enfocado en el rol del sonido en la práctica de las especialistas rituales. Las primeras fuentes escritas sobre los mapuche (denominados “araucanos” durante varios siglos) son las crónicas de sacerdotes, militares y funcionarios coloniales que datan del siglo XVI y posteriores a los que luego se suman, entrado el siglo XIX, las descripciones de naturalistas, exploradores y viajeros. En estos numerosos textos abundan las informaciones sobre las *machi* y la música mapuche, aunque plagadas de sesgos y prejuicios. Como explicaré en el marco teórico, la atención de esta tesis a la dimensión diacrónica es secundaria y es considerada en cuanto

contribuye a comprender el presente. En el primer capítulo reviso los trabajos que estudian con detalle las fuentes desde el siglo XVI hasta principios del XX.⁴

El estudio de la música mapuche ha acompañado el desarrollo de la musicología en Chile desde sus inicios. Así, los llamados compositores “indigenistas”,⁵ Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, fijaron su atención en las expresiones musicales de esta sociedad. Es el tercero el que presenta una mayor producción basada en una anticipada comprensión de la relevancia del trabajo en terreno y en su distanciamiento del prejuicio evolucionista. Igualmente interesados en esta cultura musical estuvieron figuras señeras para la investigación musical latinoamericana: Carlos Vega e Isabel Aretz. A partir de la década de 1970 publican sus trabajos las etnomusicólogas María Ester Grebe y Carol Robertson. En sus estudios las autoras emplean teorías y metodologías de la etnomusicología y antropología moderna.⁶ Posteriormente la producción académica sobre la música mapuche aumenta y los temas de interés se diversifican. Por ejemplo, pueden destacarse la rigurosa investigación etnográfica y comparativa sobre instrumentos tradicionales de Ernesto González Greenhill, el estudio “oralista” del canto mapuche de Juan Héctor Painequeo, el trabajo sobre la incorporación de la “raíz mapuche” en la música chilena de Juan Pablo González o la pregunta por la identidad de músicos mapuche urbanos que elabora Jorge Martínez.⁷

⁴ Algunos de los trabajos sobre música mapuche que revisan las fuentes escritas en los siglos señalados son Luis Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio feliz del maestro de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán”, *Revista Musical Chilena* 28, n.º 128 (1974): 56–95; Beth K. 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): 1–29. Para estudios sobre las *machi* que atienden con detalle la literatura de este extenso periodo de tiempo, véanse Ana Mariella Bacigalupo, “El rol sacerdotal de la *machi* en los valles centrales de la Araucanía”, en *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?*, ed. de Armando Marileo et al. (Santiago de Chile: San Pablo, 1995), 51–95; Bacigalupo, “The Struggle for *Machi* Masculinity: Colonial Politics of Gender, Sexuality, and Power”, en *Shamans of the Foye Tree: Gender, Power, and Healing among Chilean Mapuche* (Austin: University of Texas Press, 2007), 111–39.

⁵ “Indigenista” hace referencia en este caso a la corriente de composición académica.

⁶ 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.

⁷ 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.

La afirmación de Gastón Soublette⁸ de que con el libro *Música mapuche* de José Pérez de Arce el tema se agotó ha sido refutada no tanto por el considerable número de trabajos posteriores a la fecha de publicación del célebre texto mencionado (2007),⁹ sino por la heterogeneidad de prácticas musicales que estos revelan. Trabajos originales han mostrado la diversidad de expresiones al interior de lo que consideramos música mapuche tradicional (la cual no se restringe solo a las instancias ceremoniales), nuevos espacios donde esta se desarrolla (como el ámbito institucional) y han revelado categorías *emic* que enriquecen nuestras ideas sobre esta cultura musical.¹⁰ Asimismo, se multiplicaron las perspectivas sobre el aspecto de la música mapuche que probablemente haya recibido mayor atención por parte de los estudiosos: el *ül* o *ülkantun* (canto mapuche).¹¹ Por otro lado, una serie de trabajos se ocupan de las nuevas musicalidades y territorios que emergen del diálogo entre tradición y músicas populares urbanas.¹² El interés por la música mapuche, en sentido amplio, parece ir en aumento. Pero a pesar del crecimiento de la producción musicológica sobre dichas expresiones musicales, varias prácticas y ceremonias que incluyen el empleo de música carecen de etnografías rigurosas. Por otro lado, las relevantes manifestaciones audibles “no musicales” que forman parte de su actividad ritual no han sido consideradas con la suficiente seriedad; estas, aunque no encajen con nuestras concepciones sobre lo que consideramos música, son de interés etnomusicológico.

⁸ 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.

⁹ José Pérez de Arce, *Música mapuche* (Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, 2007).

¹⁰ Jaime Hernández Ojeda, *La música mapuche-williche del lago Maihue*, 2.ª ed. (Valdivia: Ediciones el Kultrún, 2003); Elisa Avendaño et al., *Aukinkoi ñi vlkantun* (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).

¹¹ Destaco aquí solo tres trabajos, más referencias pueden verse en el cuarto capítulo: Magnus Course, “Why Mapuche Sing”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15, n.º 2 (2009): 295–313; Natalia Caniguan y Francisca Villarroel, *Muñkupe 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.

¹² Cito las dos tesis doctorales escritas sobre las nuevas expresiones musicales mapuche, aunque no sean los primeros ni los únicos trabajos que exploran esta temática: Jacob Rekedal, “Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile” (tesis doctoral, University of California, Riverside, 2015); Ignacio Enrique Soto Silva, “Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche *williche*: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la *Fütawillimapu*” (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018).

Seguramente debido al importante lugar que las *machi* ocupan en la cosmología mapuche, el desarrollo de la etnografía sobre la sociedad del *Wallmapu* (nación o país mapuche) ha estado ligado a la atención en las especialistas rituales. Dos de las figuras de lo que el antropólogo Magnus Course considera como etnografía mapuche “moderna”¹³ atendieron a las especialistas: Mischa Titiev y Louis Faron.¹⁴ Al igual que María Ester Grebe, estos autores vinculan a las *machi* con el chamanismo clásico. En décadas más recientes, nuevas contribuciones sobre todo antropológicas se refieren a las variaciones históricas en sus funciones y su terapéutica a través de los trabajos de Tom Dillehay, Luca Citarella, Ana María Oyarce, Sonia Montecinos, Rolf Foerster y Yosuke Kuramochi.¹⁵ Por otro lado, los investigadores mapuche Martín Alonqueo, Armando Marileo, José Quidel y Juan Ñanculef han profundizado en aspectos de la cosmovisión, rol y práctica de las *machi*.¹⁶ Desde luego, debe mencionarse la impresionante producción de Bacigalupo, cuyas investigaciones basadas en décadas de trabajo de campo e indagación histórica han generado cuantiosas publicaciones, entre ellas tres libros.¹⁷ Los modos de entender el papel de las *machi* y las funciones que se enfatizan varían de un

¹³ Magnus Course, *Mapuche ñi mongen. Persona y sociedad en la vida mapuche rural*, trad. de Marcelo González Gálvez (Santiago de Chile: Pehuén, 2017), 26.

¹⁴ Mischa Titiev, “Araucanian Shamanism”, *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, n.º 30 (1969): 299–312; Louis Faron, *Antüpaiñamko: moral y ritual mapuche*, trad. de Pedro Mege (Santiago de Chile: Ediciones Mundo, 1997). Además de las monografías de estos antropólogos, deben tenerse en cuenta los trabajos sobre chamanismo de Mircea Eliade y Alfred Métraux que tienen en cuenta a las *machi*. Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad. de Ernestina de Champourcín, 2.ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1976); Alfred Métraux, *Religión y magias indígenas de América del Sur*, trad. de Miguel Rivera Dorado (Madrid: Aguilar, 1973).

¹⁵ Tom D. Dillehay, “La influencia política de los (las) chamanes mapuches”, trad. de Aldo Vidal Herrera, *Cultura, Hombre y Sociedad* 2, n.º 2 (1985); Luca Citarella et al., *Medicinas y culturas en La Araucanía*, ed. de Luca Citarella, 2.ª ed. (Santiago de Chile: Pehuén, 2018); Ana María Oyarce, “From Denial to Collaboration: Reflections on Shamanism and Psychiatry Based on a Case Study in Chile”, en *Global Psychologies: Mental Health and the Global South*, ed. de Suman Fernando y Roy Moodley (London: Palgrave Macmillan, 2018), 279–298; Sonia Montecino, “Machis: las mujeres como oficiantes de las fuerzas del bien y del mal”, en *Sol viejo, sol vieja. Lo femenino en las representaciones mapuche* (Santiago de Chile: SERNAM, Servicio Nacional de la Mujer, 1995), 41–51; Rolf Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993); Yosuke Kuramochi, “Contribuciones Etnográficas al estudio del machitun”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 4 (1990): 237–56.

¹⁶ Martín Alonqueo P., *Instituciones religiosas del pueblo mapuche* (Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1979); Armando Marileo Lefio, “El mundo mapuche”, en *Medicinas y culturas en La Araucanía*, ed. de Luca Citarella, 2.ª ed. (Santiago de Chile: Pehuén, 2018), 61–72; José Quidel, “Machi zugu: ser machi”, *Cultura, Hombre y Sociedad* 4, n.º 1 (1998): 30–37; Juan Ñanculef Huaiquino, “Las machi: rol y vida”, (manuscrito inédito, 26 de octubre de 2011), <http://jnanculefconadigovcl.blogspot.com/2011/10/las-machi-rol-y-vida.html>; Ñanculef Huaiquino, *Tayñ mapuche kimün* (Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura / Cátedra Indígena, 2018).

¹⁷ Ana Mariella Bacigalupo, *La voz del kultrum en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche* (Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica, 2001); Bacigalupo, *Shamans of the Foye Tree* (Austin: University of Texas Press, 2007); Bacigalupo, *Thunder Shaman: Making History with Mapuche Spirits in Chile and Patagonia* (Austin: University of Texas Press, 2016).

autor a otro. Emplearé varias de las ideas de los investigadores mencionados en los distintos capítulos dependiendo de la dimensión de las especialistas que describa o discuta. No obstante, son las aproximaciones de Bacigalupo y Dillehay las que empleo como lineamiento general, ya que ambos antropólogos atienden a la variedad en su rol y muestran que tanto el grado de presencia de la habilidad terapéutica y ritual como el de los elementos sacerdotales pueden variar de una especialista a otra, dependiendo de su formación, del territorio al que pertenecen y del modo en que negocian con la modernidad.¹⁸

Si bien las *machi* son mencionadas en trabajos sobre música mapuche y los estudios acerca de las especialistas destinan algunos comentarios a elementos sonoros, estos ocupan por lo general un lugar periférico. Las primeras investigaciones en Chile que presentan descripciones de la práctica musical de las *machi* más allá de la mención y transcripciones de algunos de sus cantos y patrones rítmicos de los instrumentos acompañantes son las del capuchino bávaro Fray Félix José de Augusta y la de Isamitt.¹⁹ Posteriormente Aretz analiza algunos cantos de *machi* que grabó en su paso por la Araucanía en 1941.²⁰ Estos aportes de la primera mitad del siglo XX entregan informaciones generales sobre las características de sus *ül*, sus instrumentos acompañantes y algunas de las ocasiones en las que son ejecutados. Sin embargo, los trabajos de María Ester Grebe constituyen las primeras investigaciones etnomusicológicas que describen con detalle una variedad de prácticas musicales de las especialistas, así como sus significados. Es probable que dos de sus artículos, ambos publicados en la *Revista Musical Chilena*, se hayan convertido en los trabajos más influyentes en las ideas sobre la música de las *machi* y sobre el *kultrung*.²¹ En esta tesis discuto parte de sus propuestas, las cuales, por un lado, proponen cierta homogeneidad

¹⁸ Bacigalupo, *La voz del kultrun*; Bacigalupo, “El rol sacerdotal”; Tom D. Dillehay, “Traslapando el mundo social, material, metafórico y espiritual”, en *Monumento, imperios y resistencia en los Andes: el sistema de gobierno mapuche y las narrativas rituales*, trad. de María Catrileo y Marcelo González Gálvez (San Pedro de Atacama: Quillca, 2011), 206.

¹⁹ Félix José de Augusta, “Zehn Araukanerlieder”, *Anthropos* 6, n.º 4 (1911): 684–98; Augusta, *Lecturas araucanas*, 3.ª ed. (Temuco: Editorial Kushe, 1991); Carlos Isamitt, “El machitun y sus elementos musicales de carácter mágico”, *Revista de Arte* 1, n.º 3 (1934): 5–9; Isamitt, “Cantos mágicos de los araucanos”, *Revista de Arte* 1, n.º 6 (1935): 9–13; Isamitt, “Machiluwñ una danza araucana”, *Revista de Estudios Musicales* 1, n.º 1 (1949): 103–8. En la ciudad de La Plata (Argentina) Robert Lehmann-Nitsche también registro algunos cantos de *machi*. Para una comparativa entre los cantos recopilados por Lehmann-Nitsche, Augusta e Isamitt, véase Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares, “Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)”, *Revista Musical Chilena* 68, n.º 222 (2014): 70–88.

²⁰ Isabel Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”, *Revista Venezolana de Folklore* 3 (1970): 73–104.

²¹ Grebe, “El kultrún mapuche”; Grebe, “Presencia del dualismo”.

que a veces es cuestionable y, por otro, deben actualizarse en vista del nuevo contexto. La fascinación por el timbal de la *machi* no solo se observa en Grebe, sino además en las contribuciones que otros investigadores dedican al instrumento.²² Si no fuera por la tesis de grado de Alfredo Molina y las cuantiosas consideraciones sobre las *machi* (que informan sobre variados aspectos de su proceder y acerca de la heterogeneidad en su actividad) en el libro de Pérez de Arce, el interés musicológico por la práctica de las especialistas habría sufrido un largo silencio.²³ Además de discutir con las significativas propuestas de los trabajos mencionados, espero aportar con nuevas ideas a la comprensión de lo gravitante del sonido en la práctica ritual de las *machi*, por medio de un camino que toma distancia de la generalización: una etnografía centrada en una persona.²⁴

Marco teórico

Este marco general está destinado a presentar las principales perspectivas y enfoques teóricos que orientan esta tesis. Como se verá, las teorías y categorías que utilizo serán discutidas en cada capítulo. A continuación, presento una visión panorámica para comprender las ideas y aproximaciones que empleo en su globalidad. La presente investigación es un estudio etnomusicológico que, como es común en esta disciplina, se apoya en la antropología. El predominio de ambos campos no impide la influencia de otras áreas del conocimiento. Podrán leerse a lo largo de este texto ideas vinculadas con la historia, la sociología, los estudios culturales o las ciencias cognitivas. El marco teórico es ecléctico en el sentido de que no hay una única teoría que vertebre mis reflexiones. Esta estrategia se relaciona con mi proceso etnográfico: cada viaje al *Wallmapu* (país o

²² Karl Gustav Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study* (Göteborg: Elandera Boktryckeri Aktiebolag, 1935), 174–75; Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, 1.ª ed. digital (Buenos Aires: EDUCA, 2016), 97–100; Jorge Dowling, “El kultrún”, *Revista en Viaje* 441 (1970): 7–8; Ewald F. Böning, “Das Kultrún, die Machi-Trommel der Mapuche”, *Anthropos* 73, n.º 5/6 (1978): 817–44; Helmut Schindler, “The Kultrung of the Mapuche”, *Revindi* 1 (1988): 62–73; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 141–71; Jorge Salvo, “El origen africano del kultrún mapuche”, *Trans: Revista Transcultural de Música* 19 (2015), <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/01a-trans-2015.pdf>.

²³ Alfredo Molina, “La función del universo sonoro en el ngillatún y en la labor del machi” (tesis de grado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2006); Pérez de Arce, *Música mapuche*.

²⁴ Para las citas sigo, en la mayoría de los casos, las normas sugeridas en el *Manual de estilo Chicago-Deusto* (Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2013). En particular, utilizo el sistema de notas y bibliografía. Señalo algunas recomendaciones de Chicago-Deusto que podrían parecer poco canónicas al lector: frente a referencias sucesivas al mismo texto se utiliza la abreviatura “Ibíd.”; Chicago-Deusto desaprueba el uso de “op.cit.”, “loc.cit” e “ídem” y en su lugar recomienda el uso de la forma breve del título (para aquellos con más de cuatro palabras), ya que las abreviaciones mencionadas pueden resultar incómodas en textos con centenares de citas. Para los casos en los que trabajé con traducciones publicadas, incluyo los datos del texto original en la bibliografía final.

nación mapuche) se tradujo en nuevos modos de comprender la experiencia de mis colaboradores, el mundo de las *machi*, la práctica ritual mapuche, la música y el sonido. Por lo anterior, en cada capítulo adopto aproximaciones diferentes a un mismo tema de estudio (*machi*, música y sonido) y las premisas que sigo varían según el argumento que desarrollo en cada una de las cuatro secciones de esta tesis, pero obedecen a un objetivo común.

Para ciertos fines me sitúo en la crisis de la representación.²⁵ En este debate lo problemático no son los “otros”, sino los modos en que describimos la diferencia cultural,²⁶ aunque, como señalan George Marcus y Michael Fischer, al posicionar en el centro de la discusión cuestiones de epistemología, interpretación y formas discursivas “los problemas de descripción se convierten en problemas de representación”.²⁷ Para otros propósitos, me sirvo de algunas ideas sobre la posible agencia de seres no humanos (espíritus, deidades, animales, plantas) y de actores,²⁸ cuyos modos de participación en la práctica ritual y cosmología mapuche superan en muchos casos lo representacional, lo que implica considerar a la música y al sonido no solo como elementos “simbólicos” en las diversas interacciones de las *machi* con seres no humanos.²⁹ Para esto, además de adherir a la contundente problematización del binomio naturaleza/cultura elaborada por Philippe Descola y a algunos conceptos del perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro,³⁰ han resultado fundamentales algunas de las ideas del

²⁵ Edward W. Said, *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, 2.^a ed. (Barcelona: Penguin Random House, 2002); James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986); James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, trad. de Carlos Reynoso (Barcelona: Gedisa, 1995).

²⁶ Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, trad. de Alberto Cardin (Barcelona: Paidós, 1989), 143–45.

²⁷ “... *problems of description become problems of representation*”. George E. Marcus y Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, 2.^a ed. (Chicago: The University of Chicago Press, 1999), 9.

²⁸ Empleo “actor” en el sentido que le otorga Bruno Latour: “*cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor...*” [cursivas en el original]. Bruno Latour, *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*, trad. de Gabriel Zúñiga (Buenos Aires: Manantial, 2008), 106.

²⁹ Es evidente mi deuda con una de las propuestas de Magnus Course, quien sostiene que en la ideología mapuche el lenguaje no es solo “simbólico”, este parece poseer una potencialidad propia que va más allá del hablante y que está unida a una ontología particular. Considero que el sonido y la música en la práctica ritual de la *machi* podrían poseer la “potencialidad” que el antropólogo sugiere. Magnus Course, “The Birth of the Word. Language, Force, and Mapuche Ritual Authority”, *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, n.º 1 (2012): 1–26.

³⁰ Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura*, trad. de Horacio Pons (Buenos Aires: Amorrortu, 2012); Eduardo Viveiros De Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, trad. de Stella Mastrangelo (Buenos Aires: Katz Editores, 2010).

etnomusicólogo Bernd Brabec de Mori, quien considera el papel del sonido en un diálogo crítico con el llamado giro ontológico.³¹

Será evidente para el lector que en esta tesis no solo adhiero a la idea de que las sociedades mapuche y chilena son culturas distintas, sino además observo diferencias ontológicas.³² Esto no significa que los límites entre una y otra sean nítidos: las demarcaciones parecen constituir siempre un problema.³³ Considero que sobre todo en la práctica de las *machi* persiste otro mundo. Pero ellas no solo habitan un modo particular de relaciones entre entidades humanas y no humanas. Luego de años de despojo colonial, racismo estructural, diversos intentos de chilenización y masiva migración a las ciudades, es evidente que el pueblo mapuche ha sido incorporado en cierta medida -y a la fuerza- a la modernidad criolla. Por esto, las *machi*, además de la habilidad del chamanismo amerindio de compartir la perspectiva de seres no humanos y poder ver las múltiples naturalezas,³⁴ han desarrollado la necesaria y a veces desgastadora capacidad de saber cómo desenvolverse en el mundo *wingka* sin dejar de habitar el suyo propio.³⁵ Es más: algunas de las especialistas se han dado la polémica y difícil tarea de educar al no mapuche, como es el caso de Mercedes. La academia es parte de esta inevitable relación con la sociedad chilena. Y es claro que una de las prácticas en las interacciones de los investigadores con las *machi* y el pueblo mapuche es la representación. No creo que la identificación de una ontología no naturalista y del rol del sonido en ella nos libre del acto

³¹ Para algunas reflexiones del autor mencionado y otros investigadores sobre el rol de lo sonoro en el marco del giro ontológico, así como críticas a la primacía de lo visual en el perspectivismo de Viveiros de Castro, véanse Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, *Sudamérica y sus mundos audibles* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Gebr. Mann Verlag, 2015); Brabec de Mori, ed., “The Human and Non-Human in Lowland South American Indigenous Music”, número especial, *Ethnomusicology Forum* 22, n.º 3 (2013).

³² Según Arturo Escobar, la noción de ontología es propuesta “como alternativa a ‘cultura’ como espacio para pensar los complejos procesos de disputa entre mundos a los que asistimos hoy en día”. Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (Medellín: Ediciones UNAULA, 2014), 18. Por otro lado, Viveiros de Castro ha defendido el uso táctico de la categoría ontología, como contrapeso a conceptos como *worldview* o epistemología, que reducen en cierta medida el pensamiento nativo a mera forma de conocimiento o representación y enfatizan su dimensión ilusoria. Véase Olatz González-Abrisketa y Susana Carro-Ripalda, “La apertura ontológica de la antropología contemporánea”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 71, n.º 1 (2016): 104–106.

³³ La naturaleza de la diferencia y sus fronteras es uno de los problemas del giro ontológico. Como señalan Olatz González-Abrisketa y Susana Carro-Ripalda, la crítica se pregunta: “¿cómo de diferentes son los otros de nosotros (o entre ellos)?, y por ende, ¿cómo de iguales somos nosotros, los llamados euro-americanos, entre nosotros? ¿Cómo se demarca la diferencia, dónde están sus fronteras? ¿Podemos hablar realmente de mundos inconmensurables, o se trata de culturas interconectadas? Y si las diferencias son realmente radicales, ¿cómo se pueden salvar las barreras de comprensión, metodológicamente hablando?”. Olatz González-Abrisketa y Susana Carro-Ripalda, “La apertura ontológica”, 118.

³⁴ Viveiros De Castro, *Metafísicas canibales*, 39–41.

³⁵ *Wingka* es utilizado de modo general para referirse al no mapuche, pero es innegable su carga negativa asociada a términos como “usurpador” o “invasor”.

de representar. En definitiva, si bien en esta tesis empleo algunas de las ideas asociadas al giro ontológico, no por esto abandono la reflexión crítica sobre los modos en que representamos la alteridad.

Mi tesis sugiere un modo diferente de aproximarse a la música mapuche. En ningún caso pretendo aprehender toda la cultura musical de esta sociedad. El interés está en las expresiones sonoras de una especialista ritual en particular y en los encuentros y tensiones entre su práctica y los discursos más difundidos.³⁶ Por lo anterior, tomo distancia de lo que Abu-Lughod considera como una de las formas más frecuentes de operación y estilo de la escritura de las ciencias sociales: las generalizaciones. Estas reafirman las jerarquías, atenúan y homogenizan las diferencias, suprimen los conflictos y el tiempo. A su vez, la autora arremete contra otra categoría generalizadora central para el discurso antropológico que parece no escapar a la tendencia al esencialismo: cultura.³⁷ Mi adopción de las críticas de la antropóloga no llega al extremo de escribir contra dicho concepto, pero rechazo su uso para representar la ficción de grupos humanos uniformes. Por el contrario, intento presentar diversas versiones de una misma práctica ritual, así como las diferencias al interior de la sociedad mapuche.³⁸

Contra las generalizaciones -más que contra el concepto de cultura- adopto una de las estrategias de Abu-Lughod: escribir etnografías de lo particular.³⁹ Los aspectos metodológicos de su uso serán detallados en el próximo apartado. La autora señala que los procesos supralocales y de largo aliento afectan “las acciones de individuos que viven sus vidas particulares” y sus efectos “se inscriben en sus cuerpos y en sus palabras”.⁴⁰ Lo anterior recuerda la frase de Clifford Geertz que inspirara a Timothy Rice para la elaboración de su modelo de 1987:⁴¹ “los sistemas de símbolos... están contruidos

³⁶ Jesse D. Ruskin y Timothy Rice identifican al menos cuatro factores por los que los etnomusicólogos se ven atraídos por el estudio de músicos individuales: (1) su condición de figuras excepcionales dentro de una comunidad musical, (2) pueden constituir nuevas identidades singulares en un mundo “desterritorializado”, (3) la valoración etnomusicológica de lo excepcional y de los logros personales y (4) la importancia dada en las últimas décadas a la agencia individual, a la diferencia y a su rol dentro de un colectivo de músicos. Jesse D. Ruskin y Timothy Rice, “The Individual in Musical Ethnography”, *Ethnomusicology* 56, n.º 2 (2012): 299.

³⁷ 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), 137–62.

³⁸ En este sentido, adhiero a la invitación de desarrollar una sutil sensibilidad sobre las múltiples diferencias internas de la alteridad. Cristóbal Bonelli, “Visiones alter-nativas: reflexiones sobre multiplicidad ontológica y alteridad en el sur de Chile”, *Revista Chilena de Antropología* 33, n.º 1 (2016): 73.

³⁹ Abu-Lughod, “Writing Against Culture”, 149–57.

⁴⁰ “... *the actions of individuals living their particular lives, inscribed in their bodies and their words*”. *Ibid.*, 150. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

⁴¹ Me refiero a Timothy Rice, “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, trad. de Miguel Ángel Berlanga, en *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, ed. de Francisco Cruces (Madrid: Editorial Trotta, 2001), 155–78.

históricamente, son socialmente mantenidos e individualmente aplicados”.⁴² Precisamente, Rice es uno de los autores que más ha abogado por el estudio de la experiencia musical individual en la etnomusicología, interés para el que igualmente diseña un método: la etnografía musical centrada en el sujeto.⁴³ Rescato el núcleo de su propuesta (la experiencia individual), pero, por lo demás, no aplico las tres dimensiones de su modelo -tiempo, lugar y metáfora- del modo que él las entiende y articula.⁴⁴

Además de la experiencia individual como núcleo de la indagación etnomusicológica, adopto de Rice su interés por la dimensión histórica, cuestión que no es del todo original en la etnomusicología inclusive desde mucho antes de los aportes del posestructuralismo. Considérense, por ejemplo, la perspectiva historicista de Carlos Vega o de Curt Sachs.⁴⁵ Otra cuestión son los aportes intencionalmente menos -o nada- históricos del funcionalismo o del estructuralismo. En mi caso, al constituir la presente tesis un estudio principalmente acerca de la situación actual de la práctica ritual, musical y sonora de una *machi*, sus trayectorias temporales se sitúan sobre todo en el presente. Además, una de sus intenciones es aportar a la actualización -por cierto, parcial- de un tema, cuestión que no deja de ser un proyecto sincrónico. La dimensión histórica y el cambio cultural son considerados en la medida en que estos permiten entender las tensiones, persistencias y transformaciones que constituyen la situación contemporánea. En otras palabras, mis poco ambiciosas exploraciones diacrónicas se interesan en la historia del presente.⁴⁶

Para terminar este marco teórico general, me referiré al enfoque que adopto para el estudio del chamanismo. Es importante esta aclaración, ya que, por un lado, al parecer el término “chamanismo” es resistido por algunos mapuche⁴⁷ y, por el otro, considerar a las *machi* chamanas a secas no es del todo evidente. Discutiré esta cuestión en el primer

⁴² Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, trad. de Alberto L. Bixio (Barcelona: Gedisa, 2006), 301.

⁴³ Timothy Rice, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47, n.º 2 (2003): 151–79.

⁴⁴ Iván Iglesias señala que el sistema tripartito de Rice no sale del presente, ya que lo que revela no son las ideas de individuos pretéritos, sino la proyección de metáforas actuales sobre conceptos y acontecimientos del pasado. Iván Iglesias Iglesias, “Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)” (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010), 35.

⁴⁵ Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, ed. facsmilar (Buenos Aires: Losada, 1998); Curt Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, trad. de Dora Berdichevsky y Daniel Devoto (Buenos Aires: Centurion, 1947).

⁴⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976), 37.

⁴⁷ La crítica al empleo del término “chamán” y “chamanismo” para referirse a las *machi* la encontramos, por ejemplo, en Bárbara Taboada, *El silencio mestizo en la América impuesta* (Mar del Plata: impreso por la autora, 2019), 81–85.

capítulo. Por ahora basta con señalar la aproximación que sigo a este respecto. A pesar de su empleo transcultural, los numerosos trabajos etnográficos realizados en las últimas décadas coinciden en la necesidad de estudiar los diversos “chamanismos” en sus contextos etnográficos e históricos y no como fenómeno universal.⁴⁸ Dicho concepto permite vincular la tradición particular de las *machi* con el vigoroso cuerpo de literatura etnográfica e histórica de tradiciones rituales investigadas por estudiosos del chamanismo y que pueden compartir ciertos rasgos con las especialistas mapuche, tales como el dominio del vuelo mágico y de la posesión, la transmisión de conocimiento especializado de maestro a discípulo, el empleo del canto, del tambor ritual y de cascabeles, entre otros. Estas características compartidas por intercesores rituales de diversas latitudes podrían motivar el estudio comparativo apresurado. Por lo pronto, mi opción es observar con detalle el sonido en una tradición con sus propias particularidades, pero en diálogo con lo escrito sobre otros chamanismos.⁴⁹

Metodología

Como señalan Timothy Cooley y Gregory Barz en un relevante texto para la etnomusicología, luego de la crítica poscolonial las disciplinas etnográficas no piensan del mismo modo sobre su metodología. Los autores proclaman la “muerte” del antiguo trabajo de campo, cuyo objetivo es la recolección de datos -aunque reconocen la existencia de investigadores que siguen trabajando según estos parámetros- y la existencia de uno nuevo, influenciado por tendencias tales como la etnografía reflexiva y dialógica, las teorías feministas y la fenomenología. Para ellos la etnografía es entendida como observación y descripción (o representación) de prácticas culturales, en nuestro caso, musicales. El trabajo de campo corresponde al momento de observación y experimental del proceso etnográfico, etapa que, desde luego, no puede separarse de la representación y la interpretación.⁵⁰ Adhiero a la comprensión de la etnografía como metodología y estilo particular de escritura a la vez. Didier Fassin la define de un modo conciso: “la etnografía

⁴⁸ Dos excelentes revisiones sobre el estudio del chamanismo en las últimas décadas siguen siendo Jane Monnig Atkinson, “Shamanisms Today”, *Annual Review of Anthropology* 21 (1992): 307–30; Thomas A. Dubois, “Trends in Contemporary Research on Shamanism”, *Numen* 58 (2011): 100–128.

⁴⁹ Por esta intención situada intento en lo posible no referirme a las *machi* como chamanas. Cuando no las puedo llamar por la denominación mapuche -ya que el castellano no permite demasiadas redundancias- prefiero los términos especialista o intercesora (ritual o espiritual).

⁵⁰ Timothy J. Cooley y Gregory Barz, “Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction”, en *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2.^a ed. (New York: Oxford University Press, 2008), 3–24.

consiste en introducirse en la experiencia de hombres y mujeres en un contexto determinado y comunicarla”. Según el autor, ambas dimensiones -la aproximación y la comunicación- son cruciales e implican elecciones.⁵¹ En este apartado detallaré mis principales decisiones metodológicas, así como algunas que afectan a la construcción del presente texto.

Como ya he mencionado, la preocupación epistemológica que me condujo a optar por la realización de una etnografía de lo particular fue la primacía de la idea de homogeneidad cultural en los estudios sobre la práctica musical de las *machi* y la música mapuche tradicional. Sin duda, ciertas generalizaciones no son del todo imprecisas. Muchas de ellas han originado parte de mis reflexiones sobre el sonido en la actividad ritual de Mercedes. Por otro lado, la reciente tesis de Javier Silva-Zurita demuestra que a partir de ocho colaboradores es posible elaborar una propuesta contundente sobre los principales rasgos de la música mapuche tradicional.⁵² La etnografía centrada en un sujeto es una entre tantas maneras de aproximarnos a la complejidad de nuestro mundo y en ningún caso es necesariamente más deseable que otros focos analíticos.⁵³

Mi investigación gira en torno a una persona no solo por la razón epistemológica que acabo de señalar, sino también debido a motivos prácticos. La cantidad de individuos que conforman los grupos a los que la etnomusicología se ha aproximado son, por supuesto, disímiles. Por ejemplo, si consideramos dos etnografías clásicas, de Anthony Seeger y Steven Feld respectivamente, los *suyá* en 1972 eran aproximadamente ciento veinte.⁵⁴ Los *bosavi* en total eran mil doscientos, pero los *kaluli* son solo uno de los cuatro grupos que conforman esa totalidad.⁵⁵ Según el censo realizado en Chile durante 2017, los mapuche representan más de 1 700 000 personas.⁵⁶ Esta estimación únicamente es válida para el lado oeste de la Cordillera. Igualmente deben considerarse los cientos de miles que habitan al otro lado de los Andes y los pocos que viven, trabajan y estudian en ciudades como Madrid o Barcelona. Que yo sepa, no existen datos del número total aproximado de *machi* en la actualidad. Lo más probable es que sean miles las especialistas

⁵¹ Didier Fassin, *La fuerza del orden: una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*, trad. de Andrea Sosa Varotti (Buenos Aires: Siglo XXI, 2016), 17.

⁵² Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”.

⁵³ Rice, “Time, Place, and Metaphor”, 157.

⁵⁴ Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, ed. rev. (Urbana: University of Illinois Press, 2004), 4.

⁵⁵ Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Songs in Kaluli Expression*, 2.^a ed. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990), 3.

⁵⁶ “Resultados CENSO 2017”, Instituto Nacional de Estadística (INE), acceso el 31 de mayo de 2020, <http://resultados.censo2017.cl>.

del que constituye uno de los pueblos indígenas más numerosos de América del Sur. Además, cada una de ellas habita en territorios diferentes y más o menos distanciados unos de otros. Introducirse en la práctica musical de un número representativo de *machi* dentro de los límites temporales recomendados para una tesis doctoral simplemente no era posible. Desde mi punto de vista, los tiempos de los que disponía para realizar trabajo de campo -fueron diez meses y medio en total- eran suficientes para profundizar de forma rigurosa en el mundo de una especialista. El proceso etnográfico me mostraría que este tiempo no basta para adentrarse ni siquiera en la experiencia musical de una comunidad, menos de una entidad territorial. Por lo que las adaptaciones al diseño de mi investigación resultaron ser acertadas.

Otra razón práctica que determinó mi aproximación metodológica se relaciona con la dificultad de adentrarse en el chamanismo mapuche. En ningún caso es mi intención describir un trabajo de campo realizado en condiciones imposibles y contribuir de este modo a una narrativa de iniciación.⁵⁷ Pero es innegable que lograr el involucramiento de una especialista en una investigación es dificultoso por las restricciones y sanciones espirituales y sociales a las que se arriesga. Dos de las ocho *machi* (mujeres y hombres) con las que me entrevisté aceptaron colaborar en mi proyecto: Mercedes y Hortensia Pilquiman. La primera se comprometió de un modo protagónico en este proyecto mientras que la segunda tuvo la amabilidad de contribuir con un par de interesantes entrevistas. Ya me referiré a los colaboradores de esta tesis en extenso. Por ahora, quiero señalar que en su momento tomé la respuesta negativa de ciertas especialistas con pesimismo. Algunas tuvieron reparos en ser parte de una tesis doctoral y con otras preferí no insistir (consideré que no estaban dadas las condiciones intersubjetivas). Sin embargo, evaluando en retrospectiva veo que encontrar a los colaboradores de esta tesis no fue demasiado complejo. De hecho, fue luego de conversar con el primer *machi* al que acudí (quien me recibió en su casa con la hospitalidad que caracteriza al pueblo mapuche, me escuchó con atención y luego de considerar mi proyecto me respondió que prefería no participar) que me dirigí a casa de Mercedes, quien aceptó formar parte de este proceso sin mayor complicación, como ya he relatado.

Por otro lado, hay un motivo ético por el que decidí trabajar con un número reducido de colaboradores. Una queja constante entre los mapuche es que los investigadores no retribuyen su cooperación. Un reclamo que suele reiterarse es que

⁵⁷ Clifford, *Dilemas de la cultura*, 106–10.

mientras los académicos ganan dinero con sus libros o con los CDs de música tradicional que registran, los mapuche no reciben nada. Esta crítica específica es desproporcionada en dos sentidos: (1) ninguno de los etnomusicólogos que he tenido la oportunidad de conocer perciben generosos dividendos de sus libros o de las grabaciones en terreno que, siempre con el permiso de los involucrados, eventualmente deciden divulgar, y (2) además es cada vez más frecuente el empleo de mecanismos para que las posibles ganancias de las publicaciones regresen a las comunidades o bien el empleo de otras estrategias de restitución de los resultados de la investigación. Esta precisión no significa que abogue por una defensa ciega de la academia y sus aportes. Por el contrario, considero que las cada vez más frecuentes interpelaciones de las comunidades y de intelectuales mapuche a las instituciones académicas y a sus miembros nos exigen una auto vigilancia constante y una creatividad permanente en la búsqueda de epistemologías y metodologías que escapen a las lógicas de dominación o, al menos, las tensionen.

Existe una crítica tal vez menos popular, pero significativa. Otra reclamación que escuché en más de una oportunidad era contra aquellos investigadores que acuden a la casa de un mapuche para realizar una entrevista, son atendidos con generosidad y sus preguntas son respondidas pero luego nunca más regresan donde aquellos que dispusieron de su tiempo y colaboraron en el estudio; es más, ni siquiera tienen el gesto de manifestar algo de preocupación a través de una eventual llamada telefónica. Así como las decisiones éticas son transversales a todo el proceso, del diseño de la investigación a la presentación de los resultados,⁵⁸ considero que la retribución (uno de los componentes de la dimensión ética) comienza desde que pisamos el campo y no finaliza con la restitución de los materiales y publicaciones que derivan de la etnografía, sino que de alguna manera se proyecta en el compromiso personal que asumimos con nuestros colaboradores. Como señala Fassin, en la relación etnográfica se induce una “proximidad artificial que sin embargo termina por ser real”.⁵⁹

Pues bien: considero que si nuestro trabajo de campo abarca demasiadas relaciones es humanamente imposible retribuir como se quisiera a todas ellas. Esta es otra de las razones por las que decidí concentrarme en pocos colaboradores. De este modo, era posible ayudar en las tareas del campo o en cuestiones domésticas durante mis estancias en terreno. Sin embargo, en cierto sentido los investigadores adquirimos una deuda con el pueblo mapuche en su totalidad. Esta creo que puede ser saldada de modos

⁵⁸ Eduardo Restrepo, *Etnografía: alcances, técnicas y éticas* (Bogotá: Envión, 2016), 87.

⁵⁹ Fassin, *La fuerza del orden*, 53.

generales: intentando ser riguroso y justo en las descripciones, contrarrestando representaciones homogéneas erróneas y derrumbando estereotipos. Del mismo modo, puede considerarse una esfera que tal vez sobrepasa lo académico: el activismo. En síntesis, considero que no se trata únicamente de cumplir con la ética burocrática (sin duda, importante), sino que además es necesario cultivar una sensibilidad ética. Ahora paso a describir estrategias metodológicas concretas.

Centré la etnografía en una *machi*, pero además trabajé con otros interlocutores vinculados de uno u otro modo con las especialistas con el propósito de poder contrastar los discursos y prácticas de Mercedes.⁶⁰ Además de la *machi*, los otros tres colaboradores protagónicos en esta investigación son Isabel, Juan Ñanculef y Hortensia Pilquiman. En reiteradas ocasiones conversé con cada uno de ellos sobre la decisión de adoptar estrategias de anonimato dado lo delicado del tema que trata esta tesis. Isabel solicitó proteger su identidad, por lo que he cambiado su nombre. Los otros tres colaboradores aparecen con su nombre real, ya que ese fue el acuerdo. Desde luego, cuento con el consentimiento de todos ellos. Distribuí los diez meses y medio de trabajo de campo en tres estancias: la primera, del 3 de enero al 14 de marzo de 2018, la segunda del 11 de diciembre de 2018 al 6 de julio de 2019 y la tercera del 7 de febrero al 7 de marzo de 2020. Organicé de este modo mi experiencia en el terreno para poder presenciar varias veces un importante ritual mapuche: el *ngillatun*, ceremonia propiciatoria que Mercedes realiza el segundo fin de semana de febrero. Por otro lado, las idas y venidas me permitieron ajustar aspectos metodológicos y teóricos a través del ejercicio de la distancia.

No vivía con la *machi*, sino con la familia de Isabel en la zona sur de Temuco, capital de la región de La Araucanía. La ubicación del hogar de la familia mapuche que me acogió era bastante conveniente. Estaba a pocos pasos de una de las paradas de la pequeña *micro* (autobús en Chile) que llegaba hasta la casa de Mercedes; tardaba entre treinta y cuarenta y cinco minutos en llegar a Millelche. Algunas veces me alojé en el hogar de la especialista o en su terreno cerca de Curacautín (pequeña ciudad a unos 85 kilómetros al noreste de Temuco). Cada vez que le pedí quedarme en su casa no presentó reparos. Sin embargo, yo prefería no vivir con ella para respetar su privacidad. Por otro lado, era evidente que el mundo de la *machi* era sobre todo femenino. La mayoría de sus

⁶⁰ En este ejercicio comparativo, la bibliografía sobre otras intercesoras rituales mapuche es igual de fundamental.

ayudantes son mujeres, también sus amigas, pacientes y la gente que la visitaba en su casa. Las tres casas más próximas a la suya (al menos, hasta 2019) eran de sus tres hijas, quienes constantemente la visitaban. Su esposo solo estaba con ella los fines de semana debido a motivos laborales. En reiterados momentos me sentí incómodo por ser el único hombre presente. Por todo lo anterior, no me parecía una buena idea vivir con ella. No obstante, la visitaba varios días por semana y compartimos largas jornadas juntos, ya sea en Millelche, en su terreno cercano a Curacautín (donde trabajábamos con ella, su esposo y eventualmente sus hijos o hijas) o en la casa de alguno de sus pacientes. Además, vivir en Temuco me permitía sostener interesantes conversaciones, la mayoría de las veces durante el desayuno, con Isabel sobre las especialistas, la cosmología e identidad mapuche. Estando en la ciudad, podía desplazarme con relativa facilidad a la casa de otro de mis colaboradores, Juan Ñanculef, o reunirme con él en el centro de la capital regional. Temuco es el centro neurálgico de La Araucanía, por lo que desde allí es posible trasladarse a las zonas rurales de la región. Por otro lado, habitar entre la ciudad y el campo es una de las características de la sociedad mapuche contemporánea. Mis traslados diarios de uno a otro polo contribuyeron de alguna forma a mi comprensión sobre dicho rasgo.

Intenté ser servicial en el campo en todo momento, en un esfuerzo por ser útil durante mis estadias y no convertirme en un estorbo en la cotidianidad o actividad ceremonial de Mercedes. Debido a la misma motivación, realicé pocas entrevistas semiestructuradas, lo que probablemente pueda sorprender.⁶¹ Esto se debe a varias razones. Los diálogos con la *machi* resultaban ser mucho más fluidos mientras trabajábamos o tomábamos mate. Empleé la entrevista más como una herramienta de confirmación que de obtención de nuevos datos.⁶² Por último, la entrevista implica en última instancia interrumpir la rutina de nuestros colaboradores para preguntar sobre los temas de nuestra investigación. Me parece que abusar de su tiempo no es del todo conveniente.

⁶¹ Cuando hago referencia a esta herramienta, la señalo del siguiente modo en nota a pie de página: ‘Nombre del entrevistado’, entrevista, ‘fecha’.

⁶² Seguí la recomendación de Enrique Cámara de preparar un listado de las “informaciones” que se desea obtener adaptando las preguntas según las circunstancias y confrontando los datos obtenidos con distintos interlocutores mediante la misma pregunta o similares. Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 2.^a ed. (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004), 377–79.

La observación participante y la conversación fueron las dos técnicas que más empleé durante mi trabajo de campo, y el diario de campo fue el soporte permanente.⁶³ Traté de participar en la vida cotidiana de mis colaboradores independientemente de que se tratara o no de actividades que involucraran música. Los primeros meses fue desconcertante verme cooperando en actividades que nada tenían que ver con el uso ceremonial del sonido, como reparar cercos, cortar leña o dar de comer a los animales. Había meses de bastante actividad ritual que implicaba música y otros en los que no demasiada. Pero como es bien sabido por las disciplinas etnográficas, no basta con conocer las actividades que constituyen el foco de la pesquisa, sino que es fundamental el conocimiento lo más acabado posible del contexto. Además, introducirme en el cotidiano de Mercedes me permitió identificar los mejores momentos para hablar sobre ciertos temas. Algunas de nuestras conversaciones más reveladoras tuvieron lugar mientras desmalezábamos o descansábamos tomando mate con el sonido de la televisión de fondo.

Todas las grabaciones de audio que reviso en esta tesis las realicé durante el trabajo de campo. Desde luego, contaba con la autorización de la *machi* para el registro de los rituales y además me aseguré de contar con el permiso de los participantes en las ceremonias. El registro audiovisual que analizo y presento de uno de los *ngillatun* de Mercedes igualmente contó con su permiso y el de los participantes; en la filmación colaboró conmigo un amigo realizador audiovisual. Dejé claro en cada oportunidad que el propósito de estas grabaciones era su análisis para el desarrollo de la presente tesis y de las publicaciones que puedan derivar de ella. Los participantes en el *ngillatun* me solicitaron además contar con una versión resumida del registro como forma de retribución y recuerdo personal. Esta edición es uno de los anexos (ver anexo 8) y he logrado hacérsela llegar a varios de los participantes en la ceremonia. Es una de las tareas que tengo pendientes encontrar el modo de entregar una copia a quienes aún no la tienen. Desde luego, he asumido el compromiso de no difundir dicho video en redes sociales. Las grabaciones que adjunto como anexo solo estarán disponibles temporalmente (a través del ingreso a una carpeta en One Drive) para los evaluadores externos y miembros

⁶³ Las conversaciones son referidas de una forma similar a las entrevistas: ‘Nombre de la persona’, conversación, ‘fecha’. En casos aislados empleo otras fórmulas como, por ejemplo, ‘nota de campo’ o ‘grabación *ngillatun*’. Para la categorización de mi diario de campo y de las entrevistas utilicé el programa de análisis cualitativo Atlas.ti.

del tribunal.⁶⁴ He entregado una copia a Mercedes de mis registros fotográficos, de audio y video. Cabe aclarar que no solo participé en ceremonias con Mercedes: también acompañé a Isabel y Juan Ñanculef a algunos rituales. Ya que en ellos participé solo como invitado y no solicité las autorizaciones respectivas, los comentarios que hago de estas ocasiones son sumamente breves y soy deliberadamente ambiguo al referirme a ellas para proteger la identidad de los participantes y los territorios en las que tuvieron lugar.

Antes de referirme a los colaboradores de esta etnografía, señalaré un último elemento del método: el dialógico. Jorge Pavez Ojeda afirma que “toda antropología es dialógica, aunque intente esconderlo”.⁶⁵ Probablemente lo mismo ocurra con la etnomusicología. Esta tesis se construye a partir de la observación participante y de variados diálogos, tanto con mis entrañables colaboradores como con la literatura. Además de las incalculables horas de conversaciones informales y semiestructuradas, incluí en el desarrollo de mi investigación un par de instancias formales de *feedback*. Una de ellas fue la escucha y visionado de algunas grabaciones junto con Mercedes. Otra fue la lectura atenta del borrador del segundo capítulo y una versión incompleta del tercer capítulo por parte de la *machi* y de Isabel. Con Hortensia revisamos los pasajes donde cito o menciono parte de sus entrevistas. Varios de los comentarios señalados en estas instancias han sido incorporados en la versión final de la tesis.⁶⁶ Por último, deseo señalar que he intentado reflejar en el texto los elementos dialógicos de mi trabajo. En algunos pasajes presento diferentes versiones de una misma práctica o de su interpretación a través de las explicaciones aportadas por mis interlocutores durante conversaciones informales, entrevistas y la revisión de registros audiovisuales y borradores de mis escritos; el texto se torna a ratos polifónico. No busco a través del empleo de dichas técnicas y estrategias textuales un renovado realismo etnográfico, sino mostrar la heterogeneidad en la práctica y en los significados en lugar de argumentar a favor de una forma ideal de determinado rasgo cultural. Y soy consciente de que, a pesar del esfuerzo por incorporar de una manera

⁶⁴ La tesis incluye un total de ocho anexos, los tres primeros forman parte del presente texto y el resto los encontrarán, como ya he señalado, en una carpeta en One Drive: (1) glosario de términos en mapudungun, (2 y 3) transcripciones de dos cantos de Mercedes, (4, 5, 6 y 7) grabaciones de audio de *ül* ejecutados por la *machi* y (8) video síntesis del *ngillatun*. Para las transcripciones de los materiales sonoros he empleado el programa Sonic Visualiser para la visualización y escucha de los archivos de audio.

⁶⁵ Jorge Pavez Ojeda, *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015), 36.

⁶⁶ Para algunos ejemplos del empleo de las técnicas mencionadas o similares en la etnomusicología, véanse Ruth Stone y Verlon Stone, “Event, Feedback, and Analysis: Research Media in the Study of Music Events”, *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (1981): 215–25; Feld, *Sound and Sentiment*, 239–68; Gianni Ginesi, *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical* (Sociedad de Etnomusicología, 2018), 65–69.

sustancial la voz de los colaboradores, las múltiples decisiones que implica la presentación de un texto coherente presuponen un modo de autoridad etnográfica.⁶⁷

Colaboradores

Mercedes Antilef es *machi*. Experimentó el llamado espiritual durante su adolescencia. En la actualidad tiene poco más de sesenta años. Es la protagonista de esta tesis doctoral. Accedió a colaborar en mi investigación, lo que no es del todo usual entre las especialistas. Su decisión obedece a su intención de superar el racismo hacia el mapuche y las *machi* a través de la tarea pedagógica de dar a conocer la profundidad de su cosmología, siempre dentro de los límites que su mandato espiritual establece. La presente investigación no es la primera en la que colabora: en el tercer capítulo comento alguno de los otros estudios en los que ha participado. Además de su actividad terapéutica y ceremonial, desarrolla la agricultura de subsistencia y posee algunos animales. Eventualmente, realiza talleres sobre su cultura a mapuche y no mapuche. Vive en la localidad rural de Millelche desde su infancia en un terreno donde además habitan sus tres hijas y uno de sus hijos, todos con sus respectivas familias. Su esposo trabaja por la semana lejos de casa, por lo que solo los fines de semana, feriados y días con permiso está con Mercedes en su hogar. Su hijo mayor vive y trabaja en el norte del país, pero tuve la oportunidad de compartir con él en varias de sus visitas al sur. Todos sus familiares (esposo, hijos e hijas, nietos y nietas) fueron en todo momento acogedores y contribuyeron de una u otra forma en la presente tesis. Acordé con ellos no mencionar sus nombres. Como ya he explicado, con Mercedes analizamos en reiteradas ocasiones la posibilidad de mantener su anonimato. Sin embargo, ella consideró que no era necesario: ocultar su identidad en una etnografía centrada en su persona podía ser interpretado como restarle agencia. Por lo mismo, he respetado su criterio.

Juan Ñanculef es considerado un *kimche* (hombre sabio de su pueblo). Además, es *dungunmachife* (uno de los principales ayudantes de la *machi*, que contribuye a que ella alcance el trance y dialoga con el espíritu una vez que la especialista está poseída). Ha contribuido en numerosas investigaciones sobre diversos temas de la sociedad mapuche. Asimismo, ha publicado sus propios estudios. Trabaja en la CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena) desde hace varios años. Vive en Padre

⁶⁷ Clifford, *Dilemas de la cultura*, 74.

Las Casas (poblada comuna aledaña a Temuco, hacia el sur, al otro lado del río Cautín) junto a su esposa y dos de sus hijos. Su hospitalidad fue ejemplar. He preferido no mencionar sus nombres. El mismo Juan consideró que no tenía sentido conservar su anonimato, ya que en varias investigaciones aparece su nombre y ya son bastante conocidas sus elaboraciones intelectuales. Cuando es mencionado como colaborador empleo su nombre y apellido. Cuando hago referencia a alguno de sus textos utilizo el tratamiento convencional para todo autor.

Isabel vive junto a su esposo e hijo en el sector sur de Temuco. Ella y su marido han desarrollado destacadas carreras profesionales. Tuve la suerte de llegar a su casa gracias al contacto de una conocida; viví con ellos desde el segundo mes de mi trabajo de campo. Su conocimiento experiencial e intelectual sobre su cultura, el mapudungun y las especialistas es impresionante. Por lo mismo, ha participado en numerosos rituales y ha conocido la práctica de algunas *machi* de primera mano. Respeto su petición de proteger su identidad y la de su familia. Mis estadías en su hogar fueron sumamente confortables. Además de las enriquecedoras conversaciones que sostuvimos en diversas ocasiones, fueron ilustradoras las tertulias con sus amigos mapuche y chilenos.

Hortensia Pilquiman es una joven *machi* de poco más de treinta años del sector rural conocido como Melirrehue, próximo a Gorbea, pueblo a cuarenta y dos kilómetros al sur de Temuco. Allí vive junto a sus padres, a quienes debo agradecer su cordialidad e interés en mi investigación. Con ella igualmente recapitamos sobre el empleo de seudónimo, pero insistió en que estaba bien que figurara su nombre. A diferencia de Mercedes, a Hortensia la visité en pocas oportunidades. Realizamos dos entrevistas semiestructuradas. Presento aquí solo algunos datos generales de mis colaboradores. A lo largo de la tesis comentaré otras características de su práctica y discurso ritual; también detallaré elementos de la cotidianidad y vocación de Mercedes.

Estructura

Con excepción del primer capítulo, intento articular en cada uno de ellos descripción y reflexión etnográfica, debate teórico y discusión bibliográfica. Esta tesis es sobre todo una etnografía, por lo que las estrategias textuales que empleo provienen en su mayoría de esta metodología, que es también un estilo de escritura basado en

narraciones y descripciones.⁶⁸ La primera sección busca aportar la dimensión histórica, a través de una revisión -en ningún caso elaboro historias- que persigue cuestionar ciertas representaciones atemporales de las especialistas y que identifica antecedentes de rasgos presentes en la actualidad en la sociedad mapuche. Como esta es su intención principal, el gesto etnográfico irrumpe en los siguientes tres capítulos, aunque en las últimas páginas del primero incluyo una reflexión sobre los desafíos contemporáneos de la producción etnográfica en el *Wallmapu* y reflexiones de mis interlocutores. Cada sección finaliza con una conclusión parcial que contribuye a nutrir las reflexiones finales de esta tesis.

El primer capítulo es una revisión retrospectiva de los cambios en la práctica de las especialistas y su música a lo largo de la historia, así como una presentación del actual contexto de multiculturalismo neoliberal y de las representaciones sobre las *machi* y la música mapuche. En el segundo capítulo se describe parte del cotidiano y práctica ritual de Mercedes en particular, y de las especialistas en general, y se especifica en qué acciones ceremoniales la música (y el sonido) están presentes. En el tercer capítulo se reflexiona sobre la tensión entre la persona y la tradición a través del análisis de ciertas aparentes peculiaridades de la *machi* colaboradora (algunas de las cuales afectan elementos musicales), se revisan trayectorias del *kultrung* que en determinados casos rebasan el ámbito ritual y se señalan procesos que muestran que los discursos y prácticas de las especialistas son en general más flexibles de lo que se piensa. En la primera parte del cuarto capítulo se examina y cuestiona la aplicación del concepto de música para el caso mapuche, así como algunas de las categorías relacionadas con lo sonoro que el propio mapudungun ofrece. En la segunda parte se analiza el rol del sonido, su relación con la narrativa de sanación y con elementos de la ontología mapuche en los *ulutun* de la *machi* Mercedes y en ciertos episodios de otros rituales donde la manifestación auditiva de seres no humanos parece ser evidente.

⁶⁸ Fassín, *La fuerza del orden*, 284–85.

CAPÍTULO 1
MACHI Y CAMBIO MUSICAL

CAPÍTULO 1

MACHI Y CAMBIO MUSICAL: REVISIÓN RETROSPECTIVA Y CONSIDERACIONES ETNOGRÁFICAS

Introducción

Para muchos mapuche, el origen de la *machi* y el *kultrung* se remonta a un pasado mítico.⁶⁹ Por otro lado, ellas experimentan múltiples temporalidades y sus narrativas chamánicas desafían las historias cronológicas.⁷⁰ En este capítulo reviso las investigaciones antropológicas, históricas y etnomusicológicas sobre la intercesora ritual y sobre música mapuche con el objetivo de determinar qué rasgos de la actividad ceremonial de las *machi* y de su práctica musical han cambiado a lo largo de los siglos y cuáles han persistido. En el apartado final incorporo algunas ideas de mis interlocutores con el objetivo de discutir ciertas representaciones sobre el rol de las especialistas y su empleo de la música; posteriormente la voz de mis colaboradores emergerá con mayor protagonismo. Este capítulo está dividido en cuatro secciones. Las tres primeras comprenden amplios periodos históricos: los tiempos precolombinos; desde la invasión hispana hasta las primeras décadas de relación con la República de Chile; y desde la invasión y ocupación chilena hasta la década de 1980, momento en que comenzó a instalarse la sociedad chilena neoliberal. En cada uno de estos apartados me refiero, de un modo compendioso, a los principales sucesos y cambios en la sociedad mapuche para luego detallar la situación de su música en general y de las *machi* en particular. En la última sección discuto el escenario actual (el multiculturalismo neoliberal), parte de los debates sobre la producción de conocimiento etnográfico acerca de este pueblo y las representaciones generalizadas que identifiqué sobre las especialistas rituales y su experiencia musical.

⁶⁹ El *kultrung* (S.H. 211.11 y, cuando es sacudido, 212.11) es uno de los actores más relevantes en la práctica ritual de la *machi*. Es un timbal, cuyo cuerpo de madera es por lo general de laurel y sobre el cual se tensa una membrana de cuero. Las ataduras son del mismo material. En su interior se insertan objetos con valor simbólico y la especialista deposita su voz en un acto de importantes implicancias ontológicas. En la membrana suelen dibujarse diseños relacionados con su cosmología. Por lo general es percutido con una baqueta de coligüe (*trupükultrungwe*), cuyo extremo es forrado con abundante lana. En ciertas danzas, como el *choyke pürun*, es golpeado con dos varas de coligüe. Dada su complejidad, a lo largo de esta tesis discuto diversas dimensiones de este actor.

⁷⁰ Bacigalupo, *Thunder Shaman*.

La hipótesis más difundida sobre el desarrollo de las especialistas es que “la tradición del *machi* parece haber cambiado muy poco en lo esencial desde que tenemos noticia de sus funciones”.⁷¹ A lo largo del capítulo examino este enunciado y pongo énfasis en la dimensión sonora. ¿Han sido escasos los cambios sustanciales en la música utilizada por las *machi*? Para responder a esta pregunta satisfactoriamente, es necesario aclarar qué entendemos por cambio musical, no sin antes mencionar algunas consideraciones previas. En primer lugar, conviene explicitar que la categoría en cuestión (“cambio musical”) será considerada desde la evaluación del observador externo, ya que la gran mayoría de los trabajos que utilizo en este capítulo fueron realizados desde ese punto de vista. Además, como ya aclaré en el párrafo anterior, en esta primera parte de la tesis mi diálogo será solo con la academia. En segundo lugar, debemos “ser conscientes de los cambios en las conceptualizaciones musicales y el comportamiento, en los usos y funciones de la música, los cuales están, usual pero no necesariamente, acompañados por cambios en el sonido musical”.⁷² Por lo tanto, el análisis sobre los cambios en la música de las *machi* -y valga este criterio para otras manifestaciones sociales- podría referirse a lo estrictamente sonoro, o bien, a lo conceptual, funcional, performativo, organológico (por mencionar algunas dimensiones) o sus relaciones. Las investigaciones que se refieren a los cambios en la música mapuche no especifican, salvo excepciones, qué entienden por cambio musical ni tampoco las dimensiones que abordan. La mayoría de los trabajos entregan datos sin diferenciar entre transformaciones de estructuras, significados, funciones o comportamientos.

Por último, si bien el cambio musical no puede ser analizado sin considerar los procesos sociales en los que este se enmarca, también sería una reducción afirmar que las transformaciones en la música son el efecto de dinámicas culturales. Como advierte John Blacking, el cambio musical no es “causado” por el contacto entre culturas o entre grupos y personas: es ocasionado por decisiones hechas por individuos, las que, por supuesto, se basan en sus experiencias en diferentes contextos sociales.⁷³ Esta premisa no solo invita a tomar con cautela las aproximaciones causalistas, sino además enfatiza el rol del individuo en el cambio, consideración fundamental para la presente tesis.

⁷¹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 105.

⁷² “... be aware of changes in musical conceptualization and behavior, in the uses and functions of music, which are usually but not necessarily accompanied by changes in musical sound”. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983), 176.

⁷³ John Blacking, “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 9 (1977): 1–26.

El cambio musical es “un cambio en la estructura del sistema musical y no simplemente un cambio dentro del sistema”.⁷⁴ Luego, para distinguir entre innovaciones al interior de la estructura y transformaciones del sistema propiamente dicho, es indispensable conocer “las percepciones y patrones de interacción de aquellos quienes usan la música”.⁷⁵ El sistema musical está constituido por las formas (características sonoro-musicales) y funciones (significados sociales). La investigación sobre música mapuche ha comenzado a considerar la perspectiva de los interlocutores solo recientemente, por lo que poco puede decirse en la actualidad sobre sus discursos en lo que concierne a las variaciones musicales a lo largo de su historia. Por lo tanto, rastrear los cambios y persistencias en la música mapuche a través de la revisión de textos históricos y etnográficos implica estudiar las representaciones de los investigadores sobre estos procesos. Además, los estudios sobre música mapuche han carecido de marcos teóricos que permitieran observar con detenimiento y claridad qué es lo que cambia y por qué. Una destacable excepción a esta tendencia es el modelo triple (pretexto, texto y contexto) propuesto por Jorge Martínez, que “permite situar el papel de la innovación y la tradición en música, la creación individual y la práctica colectiva, la continuidad y el cambio”.⁷⁶

Antes de entrar en el tema queda pendiente otra aclaración. ¿Por qué incluir una revisión retrospectiva sobre las persistencias y transformaciones en el hacer ritual y musical de las *machi* en una investigación etnomusicológica centrada en la práctica actual de una especialista? Por un lado, es claro que la ausencia de la historia en la etnomusicología es una carencia más teórica que real, ya que para esta disciplina el cambio y los procesos históricos son fundamentales.⁷⁷ Por el otro, lo que la academia afirma sobre el pasado de las intercesoras espirituales influye de un modo u otro en su discurso y práctica actuales: no solo el multiculturalismo neoliberal chileno, la tradición, los espíritus tutelares y las narrativas individuales determinan o negocian con el canto y

⁷⁴ “... a change in the structure of the musical system, and not simply a change within the system”. *Ibid.*, 17.

⁷⁵ “... the perceptions and patterns of interaction of those who use the music”. *Ibid.*, 19; original en cursivas.

⁷⁶ Martínez Ulloa, “La música indígena y la identidad”, 25. En su artículo sobre musicalidad mapuche urbana (Santiago) -tema original para la década en que fue realizado, los noventa, y escasamente explorado en la actualidad- propone el estudio de la relación dinámica, para el caso del “hacer música”, entre las motivaciones y funciones sociales (pretexto), las competencias generales (contexto) y el texto, “modelo abstracto coyuntural de esas competencias” (*ibid.*).

⁷⁷ Rice, “Hacia la remodelación de la etnomusicología”.

la terapéutica de la *machi* Mercedes. También “las formas y el legado del pasado se reencuentran y se recrean en cada momento del presente”.⁷⁸

1.1 Tiempos prehispánicos: horizonte cultural y el origen del *kultrung*

Desde una aproximación científica, es compleja la tarea de reconstruir el periodo previo a la invasión hispana dada la poca evidencia directa de aquella época. Los datos existentes solo permiten especular sobre la existencia, condición y prácticas musicales de la *machi* previas a la llegada del español. Desde el siglo XVI los escritos de cronistas españoles se constituirán en una nueva fuente de información, aunque plagada de sesgos y prejuicios. Como proponen algunos investigadores, “debemos asumir nuestro desconocimiento de los parámetros significativos del ámbito músico ritual americano, que ha producido una suerte de asimetría epistemológica” respecto de lo mucho que se sabe sobre la música europea y lo poco que se conoce acerca de la expresión sonora indígena antes, durante y después del “encuentro” alrededor del 1500.⁷⁹

El caso mapuche no escapa a esta fisura historiográfica. De hecho, la evidencia arqueológica es mucho más escasa en comparación con la de las denominadas altas culturas americanas. José Pérez de Arce identifica dos problemas fundamentales para el estudio de la temprana historia mapuche; dificultades que, desde luego, afectan al estudio de sus expresiones musicales pre y poscomlombinas: “la ausencia de datos fechables de los instrumentos musicales de antes de la conquista hispana ... [y] la ausencia de confiabilidad en los datos escritos que poseemos respecto de la música que hacían después de la conquista”.⁸⁰ Por todo lo anterior, el presente apartado es de una extensión menor a los dedicados a las etapas históricas siguientes. Además de referirme a la situación anterior a la invasión hispana, discutiré las diversas hipótesis sobre el origen del principal instrumento musical y objeto ritual de la cultura mapuche y de la *machi*: el *kultrung*.

⁷⁸ *Ibíd.*, 163.

⁷⁹ Víctor Rondón y Alejandro Vera, “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, n.º 2 (2008): 191.

⁸⁰ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 17.

1.1.1. Sociedad, especialistas rituales y música

Los asentamientos humanos más antiguos en *Wallmapu* datan del 10 500 a.C. (sitio Monte Verde). Durante el primer milenio de nuestra era, se conocen dos complejos culturales en la zona: Pitrén (200-1200 d.C.) y Vergel (1000 d.C), el cual fue influenciado por la cultura Aconcagua ubicada más al norte.⁸¹ Existen diferentes criterios para determinar la antigüedad de la sociedad mapuche. Según José Bengoa, “hay una cierta evidencia de que, alrededor de los años 500 a 600 [sic] a.C. ya existía una cultura que se puede denominar mapuche”.⁸² José Pérez de Arce denomina “protomapuches” a la sociedad que habría antecedido directamente a los mapuche históricos alrededor del 1300 d.C.⁸³ Para José Millalén Paillal, la consideración de elementos intangibles (como la lengua o la religiosidad), además de los materiales, permitiría situar el surgimiento del “horizonte cultural mapuche” en un momento anterior a la primera mitad del primer milenio.⁸⁴

Respecto a las expresiones sonoras de los complejos culturales prehispánicos mencionados, solo se conoce evidencia directa de flautas.⁸⁵ Pérez de Arce plantea, basado en técnicas etnoarqueológicas y arqueomusicológicas, la posible existencia de un “complejo instrumental” que, además de las flautas, estaría conformado por membranófonos (*‘kultrun’* y *‘kakekultrun’*), trompetas (*trutruka*) y sonajeros (*wada*).⁸⁶ Esta agrupación habría estado guiada por el *kultrung* de la *machi* tal como ocurre en la

⁸¹ *Ibíd.*, 17–28.

⁸² José Bengoa, *Historia del pueblo mapuche: Siglos XIX y XX*, 7.^a ed. (Santiago de Chile: LOM, 2008), 18.

⁸³ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 28.

⁸⁴ José Millalén Paillal, “La sociedad mapuche prehispánica: Kimün, arqueología y etnohistoria”, en *¡¡... Escucha, wingka...!! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, ed. de Pablo Marimán Quemena et. al. (Santiago de Chile: LOM, 2006), 17–52.

⁸⁵ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 17–30. El autor señala que la única representación musical que conoce en la Araucanía desde tiempos precolombinos hasta la actualidad es un ceramio pitrén (200–1200 d.C) de un músico tocando una flauta (*ibíd.*, 22).

⁸⁶ La *wada* (SH 112.131.11) es un idiófono vegetal conformado por una calabaza con elementos en su interior y un mango. La *trutruka* (SH 423.121.11) es una 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. El *‘kakekultrun’* (SH 211.212.11) es un tambor tubular cilíndrico (tronco ahuecado) con dos membranas de cuero de chivo, oveja, vaca, caballo o cabra. Sus ataduras, generalmente en “V”, también son de cuero. Hay casos en los que se percute con una baqueta (solo una de las membranas) y en otros con dos percutores (para tañer ambos parches). Sin duda, las descripciones más acabadas sobre estos y otros instrumentos mapuche las encontramos en el libro de Pérez de Arce. Pérez de Arce, *Música mapuche*, 129-347. Los audios del disco que acompaña a esta publicación pueden escucharse en: “Música Mapuche”, en la web del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte precolombino, acceso el 4 de junio de 2020, <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/musica-mapuche/>.

actualidad.⁸⁷ De la hipótesis de la persistencia histórica (aunque, desde luego, con algunos cambios producto de las influencias foráneas) del “complejo instrumental” mencionado, se deriva una segunda: que este conjunto era guiado por la *machi* a través de su *kultrung* o *wada*, característica que también persiste hasta nuestros días. Esta segunda proposición podría ser matizada considerando que algunas investigaciones, la cuales serán comentadas posteriormente, mencionan la existencia de otros especialistas religiosos como el *ngenpin* o el *ngillatufe*, quienes posiblemente oficiaban ceremonias. Es decir, que de ser cierta la hipótesis de Pérez de Arce, habría que agregar que el rol de guía del “complejo instrumental” podría haber sido desempeñado en ciertas ocasiones, además de por la *machi*, por el *nguillatufe* o *ngenpin*. En el caso de que el *kultrung* efectivamente era de uso exclusivo de la *machi*, entonces los otros especialistas rituales podrían haber ejecutado el ‘*kakekultrun*’. De todas formas, también podría cuestionarse la exclusividad del *kultrung* (y de otros instrumentos chamánicos, como la *wada*). Los investigadores coinciden en que en tiempos coloniales existía un *kultrung* de menor tamaño para las ayudantes de la *machi*. Si existía un timbal para las asistentes, no sería aventurado pensar que también el *ngillatufe* o *ngenpin* pudiesen ejecutar el *kultrung* en ciertos casos.

Poco más puede señalarse sobre el pasado precolombino de la *machi* y de su música. La mayoría de los investigadores se limitan a reconstruir la historia de la intercesora espiritual a partir de la llegada del español dadas las dificultades que supone el estudio del periodo prehispánico. Curiosamente, he encontrado más literatura sobre la existencia (o no existencia) precolombina del *kultrung* que sobre la especialista ritual. Como la *machi* y el “tambor chamánico” aparecen como inseparables, el debate sobre el origen del timbal, además de ser de interés para esta tesis, puede aportar datos a la discusión sobre el pasado de la intercesora.

1.1.2. El origen del *kultrung*

Consideraré dos hipótesis sobre la cuna del *kultrung*: (1) la que defiende su origen local y (2) la que afirma su procedencia africana.⁸⁸ La mayoría de los autores adhieren a la primera de ellas, mientras la segunda ha sido elaborada recientemente por el

⁸⁷ *Ibíd.*, 24, 25 y 29.

⁸⁸ Podría considerarse una tercera procedencia: la siberiana. Sin embargo, no es una hipótesis vigente. Dedicó algunos comentarios a esta propuesta en el tercer capítulo.

investigador Jorge Salvo.⁸⁹ Los autores que abogan por la ascendencia vernácula del instrumento, si bien revisan las mismas fuentes etnohistóricas, difieren en su interpretación. Karl Gustav Izikowitz, además de afirmar la antigüedad y vigencia prehispánicas del *kultrung*, sostiene que el timbal sería el más antiguo de los tambores americanos.⁹⁰

En su estudio a partir del *Cautiverio feliz* y otras fuentes sobre la organografía mapuche entre los siglos XVI y XVIII Luis Merino corrobora las afirmaciones de Izikowitz.⁹¹ El autor menciona el hallazgo en una caverna cercana a Angol de un grabado rupestre con un diseño similar al utilizado en la membrana del *kultrung* -el cual dataría, según Merino, de la época de la invasión incaica- y la temprana mención (entre 1539 y 1559) por Gerónimo de Bibar de un “atambor” entre los habitantes de la provincia de Mapocho “ejecutado en bailes rituales de este grupo, el que muy posiblemente es nuestro instrumento”.⁹² Según Merino, tanto la morfología como la función del *kultrung* se remontan al periodo prehispánico. El autor también indica el uso de dos *kultrung* de diferente tamaño (uno mediano ejecutado por el *machi* -hombre- y varios pequeños interpretados por mujeres) en rituales terapéuticos entre los siglos XVI y XVIII, los que probablemente estaban vigentes antes del siglo XVI. Su principal fuente de referencia, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, además indica que estos membranófonos poseían un rol fundamental en los bailes rituales.⁹³ Otro musicólogo que adhiere a la hipótesis del origen local es Juan Orrego Salas. El autor considera que el *kultrung* y la *trutrukka* serían instrumentos desarrollados por los mapuche con anterioridad a cualquier contacto con culturas vecinas. Su afirmación se basa en la temprana mención de estos dos instrumentos en las crónicas.⁹⁴

Rubén Pérez Bugallo reconoce que dada la carencia de evidencia arqueológica no es posible comprobar la existencia del *kultrung* previa al contacto hispano-mapuche. Sin embargo, admite que tampoco existen argumentos suficientes para adherir a una hipótesis poshispánica. Advierte que Merino cae en un error al considerar el grabado rupestre mencionado en el párrafo anterior como una prueba de la presencia prehispánica del timbal ritual, ya que este dibujo corresponde a una piedra desprendida de la caverna, cuya

⁸⁹ Jorge Salvo, “El origen africano”.

⁹⁰ Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments*, 174–75 y 192–93.

⁹¹ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 56–95.

⁹² *Ibid.*, 66-67.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Juan A. Orrego-Salas, “Araucanian Indian Instruments”, *Ethnomusicology* 10, n.º 1 (1966): 56.

datación es del siglo XVIII y no de la invasión incaica, como sí lo son otros grabados de la cueva.⁹⁵ Por último, afirma que en el caso de que se hallase evidencia arqueológica de la presencia prehispánica del *kultrung*, esta no sería necesariamente indicio de la antigüedad del instrumento, “sino, en todo caso, de la profundidad temporal de los esquemas de representación cosmovisional entre los *Mapuche*”.⁹⁶

Pérez de Arce considera posible su origen precolombino fundamentado en su estabilidad organológica, en la disponibilidad de los materiales utilizados en su construcción y en ciertos rasgos que comparte con otras sociedades de los Andes prehispánicos, tales como el empleo de un percutor, su ejecución por parte de mujeres y los objetos que guarda en su interior.⁹⁷ Este autor coincide con Merino en la existencia de dos *kultrung* de distinto tamaño, el de mayor dimensión reservado al *machi* y el de menores proporciones utilizado por sus ayudantes mujeres.⁹⁸ Otra diferencia es que según el segundo autor estos dos tambores, al parecer, habrían compartido nombre hasta el siglo XIX, pero para Merino ambos instrumentos se designaban de modos diferentes, al menos en las crónicas españolas, las cuales utilizan términos bastante confusos. Por último, puede mencionarse la crítica explícita de Pérez de Arce a Merino cuando se refiere al timbal de cerámica:

Merino creyó ver en este *kultrun* el prototipo más antiguo del cual se habrían originado las otras variedades, sin embargo el testimonio de Stevenson deja entrever que se trata de una solución transitoria, de carácter no ritual, al precisar que se utiliza una vasija de greda utilizada para cocinar.⁹⁹

Esta aseveración podría ser matizada, ya que, si bien es cierto que según Merino el ejemplar de cerámica observado por el viajero W. B. Stevenson a principios del siglo XIX señalaría la pervivencia de un tipo antiquísimo de *kultrung*, previamente afirma que “la vasija se hacía generalmente de madera, y más raramente de greda”.¹⁰⁰ El autor se está

⁹⁵ Rubén Pérez Bugallo, *Pillantun. Estudios de etno-organología patagónica y pampeana* (Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu, 1993), 43–45.

⁹⁶ *Ibíd.*, 44.

⁹⁷ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 168–71. El autor sostiene que tal vez el ‘*kultrun*’ fue influenciado por el ‘*kakekultrun*’ (*ibíd.*, 171).

⁹⁸ *Ibíd.*, 114 y 148.

⁹⁹ *Ibíd.*, 178.

¹⁰⁰ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 67.

refiriendo a una variedad de *kultrung* y no a un modelo original según el cual se habrían desarrollado los otros tipos del instrumento, como interpreta Pérez de Arce.

Según María Ester Grebe, el *kultrung* es un instrumento vernáculo.¹⁰¹ Reconoce que “es difícil reconstruir su pasado y evolución formal, puesto que carecemos de ejemplares precolombinos y postcolombinos verdaderamente antiguos”, a lo que se suman los materiales perecibles con los que es construido, el clima húmedo del centro-sur de Chile y “las normas chamánicas [que] favorecen la pronta eliminación del instrumento”.¹⁰² La inexistencia de evidencia arqueológica precolombina de este instrumento es uno de los argumentos de los que se sirve Salvo para construir su tajante hipótesis sobre el origen africano del *kultrung*, además de considerar su supuesto origen vernáculo un “prejuicio”.¹⁰³

En su artículo publicado en 2015, Salvo defiende la entrada directa de tambores africanos al territorio mapuche, los cuales habrían sido incorporados y modificados mínimamente por esta sociedad (menciona solo la ornamentación de la membrana como aporte local). Esta introducción se habría producido entre los años 1536-37 (llegada de Diego de Almagro) y 1540-41 (llegada de Pedro de Valdivia) por esclavos negros traídos por Almagro, quienes se habrían refugiado entre los indígenas. Su análisis afrocéntrico se basa en las similitudes del *kultrung* con otros timbales y tambores de culturas de la costa occidental de África -así como de grupos afrodescendientes de América del Sur y del Caribe, particularmente Cuba y Brasil- tales como el “uso exclusivamente chamánico”, las propiedades curativas, las técnicas de construcción y la representación de cosmogonías similares. El autor adhiere explícitamente y a través de su hipótesis a la idea difusionista de que los tambores se habrían originado en África y pasado directamente de esta cultura a la mapuche en el momento ya señalado. Por último, cabe mencionar que el autor critica la “perspectiva eurocéntrica aborinista” que sistemáticamente ha ignorado la presencia y aporte africano en Chile desde los primeros años de la Conquista.¹⁰⁴

Estoy de acuerdo con Salvo en que es necesario estudiar de modo sistemático y desprejuiciado el aporte africano en Chile desde los comienzos de la invasión hispana.

¹⁰¹ Grebe, “El kultrún mapuche”.

¹⁰² *Ibid.*, 36.

¹⁰³ Salvo, “El origen africano”. El estilo categórico con que el autor expone su hipótesis es notorio en frases como “no hay duda de que el kultrún mapuche tiene un origen africano, no puede ser de otro modo” (*ibid.*, 19), o “la innegable africanidad del kultrún” (*ibid.*, 20), por mencionar algunas.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Como él afirma, su presencia en las colonias españolas americanas era considerablemente superior a la europea y su influencia mucho mayor que la reconocida en la actualidad. También es cierto que carecemos de evidencia arqueológica para asegurar el origen local del *kultrung*. No obstante, su propuesta presenta algunas inconsistencias que podrían evidenciar un sesgo asociado a su enfoque afrocéntrico. Muchos de los argumentos que el autor expone para comprobar su hipótesis no resultan completamente convincentes. No es claro en qué medida las posibles similitudes entre las cosmogonías africanas y la mapuche a las que se refiere se relacionarían con la propuesta de la introducción directa. También es difícil avalar su explicación, que considera única, para justificar el uso del chivo como membrana del *kultrung*: que tanto el animal como los usos rituales del instrumento fueron introducidos al mismo tiempo, es decir, durante el siglo XVI. Por un lado, no es cierto que sea obligatorio el uso de piel de chivo para la membrana (se utiliza también, por ejemplo, el caballo) y, por el otro, no se entiende por qué el supuesto ingreso del animal y de los tambores en el mismo periodo explicaría el uso exclusivo del chivo. Tampoco las similitudes en la construcción de los tambores en discusión constituyen un argumento satisfactorio. Salvo afirma que existe

una extraordinaria similitud con otros timbales y tambores de las culturas de la costa occidental del continente africano y los tambores sacros de los enclaves afrodescendientes de Sudamérica y el Caribe, más notablemente los tambores ceremoniales de la Santería, en Cuba, y aquellos estudiados por Herskovits en Brasil.¹⁰⁵

Sin embargo, posteriormente, al comparar la construcción de un *kultrung* con la de tambores afrobrasileños (*atabaques*), no aclara que el primero se trata de un timbal y que los segundos son tambores tubulares. No obstante, afirma que los principios básicos de construcción son idénticos, al igual que los detalles. Desde luego, los principios básicos son los mismos, como lo son para cualquier otro membranófono de características similares. Por último, es fácil disentir de uno de sus argumentos principales: el supuesto origen africano del tambor y su posterior dispersión hacia el resto del mundo. Si esta tesis difusionista fuera cierta ¿cómo se explicaría la existencia de tambores precolombinos en otras sociedades del área sur andina, de los cuales sí existe evidencia arqueológica o la iconografía de tambores vasija y tambores de marco precolombinos en el este de América

¹⁰⁵ *Ibíd.*, 2.

del Norte?¹⁰⁶ Para Salvo la hipótesis del origen vernáculo del *kultrung* es indefendible dada la falta de pruebas. Pues bien, su hipótesis del origen africano tampoco sería defendible por el mismo motivo: la carencia de evidencia directa (además de la debilidad de sus argumentos ya criticados).

Por otro lado, Salvo no tiene en cuenta en su artículo el trabajo de Pérez de Arce, quien critica la posibilidad de la introducción africana y menciona una serie de elementos del *kultrung* de los cuales sí se conocen casos en otras tradiciones de los Andes prehispánicos:

El uso ritual del tambor se encuentra muy expandido en África, y fue importado a América por los esclavos, pero tanto en su distribución como su uso y función no tiene semejanza con la tradición del *kultrun*. Los significados y funciones del *kultrun* y de sus partes (especialmente el dibujo y los objetos interiores) son desconocidos en África. En cambio el uso de objetos eminentemente mágicos dentro del *kultrun* podemos relacionarlo con algunos tambores del área andina.¹⁰⁷

Además, Pérez de Arce indica que tanto el tañer con un percutor los membranófonos, como los objetos encerrados en su interior y el uso femenino del tambor tienen antecedentes prehispánicos andinos. Sostiene que el uso de dos palos percutores sería influencia hispana y que el uso de la mano para tañer (modo de percudir que es mencionado por Graham en 1822) podría haber sido introducido por los esclavos llevados a Chile central. Según el autor, la morfología del *kultrung*, su sistema de ataduras, el significado de sus diseños y su función chamánica serían rasgos de los que no hay

¹⁰⁶ Me refiero, por ejemplo, a los timbales precolombinos de cerámica nazca (sur del Perú, 300-800 d.C.) o los timbales de madera prehispánicos de San Pedro. Pérez de Arce, *Música mapuche*, 168; Guillermo Giono, “Los timbales de la cultura Nazca”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3, n.º 3 (1979): 79–87. También puede mencionarse la evidencia iconográfica de tambores precortesianos maya. Susana Dultzin Dubín y José Antonio Nava Gómez Tagle, “Los mayas y la música”, en *La música de México*, ed. de Julio Estrada (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 35–61. Sobre tambores prehispánicos en el este de América del Norte, véase James A. Rees, “Membrane Drums as Cosmic Symbols and Shamanic Portals in the Shell Art of Spiro, a Mississippian Mound Site in Oklahoma”, en *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures*, ed. de Raquel Jiménez Pasalodos et al. (Berlín: Ekho Verlag, 2013), 189–208. El autor examina grabados en conchas marinas del sitio montículos de Spiro (*the Spiro Mounds site*) en el oriente de Oklahoma y menciona que “los tambores vasija fueron ampliamente utilizados en tiempos históricos tempranos por tribus indígenas americanas a lo largo de la mitad oriental de América del Norte” (“*vessel drum were widely used in early historical times by Native American tribes throughout the Eastern half of North America*”) *Ibid.*, 194. Estos estarían relacionados con una práctica chamánica antigua.

¹⁰⁷ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 170.

antecedentes entre las culturas americanas, europeas ni africanas con las que los mapuche han tenido contacto.¹⁰⁸

Una explicación satisfactoria sobre el origen del *kultrung* requiere de nuevas investigaciones arqueomusicológicas. Este dominio excede la presente tesis, por lo que, por lo pronto, solo puedo limitarme a comentar la bibliografía sobre el tema y a partir de su revisión adherir a una u otra hipótesis. Según lo hasta ahora expuesto por la comunidad científica me parece mas plausible el origen local del *kultrung* y los argumentos centrales de Pérez de Arce los más convincentes; estos son: “su gran estabilidad organológica [...] [y] la importancia central que [el *kultrung*] posee dentro de la cultura mapuche”.¹⁰⁹ Estas mismas premisas permiten sostener la existencia prehispánica de la *machi*. Lo anterior es también propuesto por Millalen Paillal, quien además afirma la existencia precolonial de otros roles espirituales, religiosos y políticos.¹¹⁰ Otro argumento a favor de la tesis de la existencia precolombina de la *machi* y del *kultrung* es su temprana mención en las crónicas. No obstante, aunque escritos hispanos o criollos tempranos señalan la existencia de un tambor utilizado por el *machi* y sus ayudantes, Pérez Bugallo aclara que la primera referencia a la forma del instrumento es recién de 1765.¹¹¹

Es imposible señalar qué cambios experimentó la *machi* o su música en tiempos precolombinos, ya que tampoco es posible afirmar con detalle cuáles eran las características de la especialista ritual o de la música mapuche en este periodo. Las posteriores crónicas de militares, viajeros, evangelizadores y otros agentes coloniales permitirán inferir las funciones y prácticas de las *machi*, así como algunos rasgos de las expresiones sonoro-musicales de los mapuche con algo de certeza desde el siglo XVI. En síntesis, adhiero al consenso generalizado sobre la existencia precolombina de la *machi*, así como a que esta utilizaba el *kultrung* y la *wada* en su actividad ritual, aunque considero que no es posible afirmar que estos instrumentos eran de uso exclusivo de la intercesora ritual. Seguramente, la ritualidad y música mapuche durante los siglos inmediatamente anteriores a la invasión hispana eran muy similares a como son representados desde el siglo XVI sobre la base de las crónicas y sus lecturas y relecturas. A partir de la incursión de Pedro de Valdivia en el *Wallmapu* se desarrollarán una serie de cambios sociales,

¹⁰⁸ *Ibid.*, 170-71. Para Grebe la coexistencia del membranófono mapuche con el tambor militar español y los africanos “parece no haber afectado las características del kultrún por ser este un instrumento tradicional de gran permanencia debido a sus atributos rituales”. Grebe, “El kultrún mapuche”, 36.

¹⁰⁹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 171.

¹¹⁰ Millalén Paillal, “La sociedad mapuche prehispánica”, 34.

¹¹¹ Pérez Bugallo, *Pillantun*, 44.

políticos y religiosos e innovaciones musicales, las cuales comentaré y discutiré en el siguiente apartado.

1.2. De invasión a invasión: poder, género, cambios y persistencias en la Frontera

La invasión hispana del territorio mapuche motivó transformaciones significativas en su organización social, política y en ciertos aspectos de su religiosidad. En cuanto a las prácticas musicales mapuche, los cambios fueron, como veremos, discretos. El extenso periodo que comento a continuación comprende la irrupción del español en territorio mapuche -o araucano, como se le designaba en la época en cuestión- en la década de 1550, la guerra de resistencia (conocida como guerra de Arauco), los parlamentos y posterior paz relativa, además del lapso comprendido entre 1810 y 1883, fechas correspondientes al inicio del proceso independentista chileno y la ocupación definitiva de la Araucanía por el Estado chileno, respectivamente. La elección de esta etapa histórica -que abarca cuatro siglos y un poco más- se debe a que varios de los cambios sociopolíticos, religiosos y musicales experimentados por la sociedad mapuche durante la Colonia continuaron su desarrollo durante el siglo XIX. En muchos casos no es posible establecer si determinada innovación musical tuvo lugar en el siglo XVIII o en el siguiente. Por lo anterior y para efectos del presente capítulo resulta más orgánico abordar lo relativo a la Colonia y al siglo XIX en la misma sección. El apartado siguiente estará dedicado al periodo que inicia en 1883, año que en que la Araucanía es completamente ocupada por el Estado chileno, lo que significó drásticas y dramáticas transformaciones para la sociedad mapuche. Aunque, como ya he indicado, el foco de esta parte de la tesis está en señalar los cambios en el rol de la *machi* y de sus prácticas musicales, dedico algunos párrafos a las transformaciones sociopolíticas, religiosas y musicales en general. Esta revisión mostrará una situación en principio paradójica: mientras el encuentro con el español y posterior relación con la sociedad chilena motivó cambios profundos y permanentes en las esferas social, política y religiosa (referidos sobre todo al rol de la *machi*), su música parece haber experimentado transformaciones poco significativas.

Los acontecimientos que establecen el comienzo y final de la invasión, Colonia, guerras de independencia chilenas y primeras décadas de la República de Chile, así como sus principales hitos, son bien conocidos. En 1546 se enfrentaron por primera vez los ejércitos español y mapuche. En 1550 Pedro de Valdivia avanzó hacia el sur desde

Santiago y logró cruzar el río Biobío. Uno de los hitos de la Guerra de Arauco fue el año 1598, cuando bajo la dirección del cacique Pelantaro fueron destruidas todas las ciudades españolas al sur del Biobío. En 1641 se reunieron por primera vez representantes mapuche y españoles en lo que se conoció como las Paces de Quilín. En este encuentro se reconoció la independencia del territorio mapuche y se estableció como frontera el Biobío. Entre los acuerdos se incluía el permiso a los misioneros para predicar en su territorio (los primeros en llegar fueron jesuitas, luego franciscanos y posteriormente -ya bajo la administración chilena- capuchinos). Las Paces no significaron el cese de las hostilidades. Sucesivos parlamentos fueron realizados para normar, entre otros aspectos, el comercio, principal causa de enfrentamientos. El parlamento de Negrete (1726) significó una etapa de paz relativa que se extendió hasta el fin de la Colonia en 1810. Si bien la independencia de Chile fue un proceso ajeno para los mapuche, ya que no pertenecían a la colonia española-criolla, su sociedad fue afectada y se vieron involucrados en las guerras entre patriotas y realistas; la mayoría de ellos respetaron los parlamentos y adhirieron al bando español. Posteriormente, la paz relativa en territorio mapuche se conservó por un lapso de unos cuarenta años, exceptuando la participación de algunas facciones mapuche en las revoluciones de 1851 y 1859. Por aquellos años, la principal preocupación del gobierno chileno no eran los territorios mapuches, sino la consolidación del centro de Chile. Recién en la década de 1860 fue encomendada al coronel Cornelio Saavedra la ocupación de este territorio a través de la campaña llamada Pacificación de la Araucanía. La resistencia mapuche, esta vez contra el ejército chileno, finalizó en 1883 cuando el *Wallmapu* fue ocupado efectiva y definitivamente.¹¹²

1.2.1. Cambios políticos, sociales y religiosos

La sociedad mapuche hortícola, cazadora y recolectora en tiempos prehispánicos, se convirtió, a principios del siglo XIX, en una sociedad ganadera.¹¹³ Además de la incorporación del caballo y del ganado (vacuno y lanar), se introdujo la agricultura, sobre

¹¹² Algunos interesantes trabajos sobre la historia el pueblo mapuche y sus relaciones fronterizas durante la Colonia y el siglo XIX son: Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*; Pablo Marimán Queménado, “Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina,” en *¡¡... Escucha, Wingka...!! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, ed. de Pablo Marimán Queménado et. al. (Santiago de Chile: LOM, 2006), 53–127; Jorge Pinto Rodríguez, *La formación del Estado y la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión* (Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003).

¹¹³ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 31.

todo de cereales.¹¹⁴ Su organización conformada por “jefaturas de nivel pequeño a intermedio” (cacicazgos) fue alterada por la intromisión hispana, lo que motivó alianzas bélicas contra o con el español y desplazamientos a zonas seguras.¹¹⁵ La guerra obligó a los mapuche a establecer nuevas alianzas y formas organizativas:

Hacia fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, la movilización total era parte de un nexo de desarrollo pan-Araucano, expandiendo telescópicamente los límites de la gubernamentalidad desde un nivel patrilineal particular a un nivel confederado supralineal... la extensión de las prácticas ceremoniales y militares de la guerra extendieron los dominios tradicionales de los líderes patrilineales.¹¹⁶

Este desarrollo organizativo condujo a la conformación de una entidad sociopolítica macroregional en el siglo XVII: el *butanmapu*; no obstante, a nivel supra-regional no se alcanzó la centralización.¹¹⁷ Además de la guerra, influyeron en la práctica política los parlamentos, ya que contribuyeron a la concentración del poder. A finales de este siglo los mapuche se expandieron a las pampas argentinas.¹¹⁸ El establecimiento de la paz relativa, desde la segunda mitad del siglo XVIII, permitió el crecimiento del comercio entre mapuche y españoles-criollos (con la consecuente introducción de nuevos productos) y el aumento de la población. José Bengoa caracteriza a los mapuche de principios del siglo XIX como una sociedad independiente, con el control de un vasto territorio (incluida la pampa argentina), cuya principal actividad económica mercantil era la ganadería, en la que crecía tanto la división social (cacique y guerreros-caporal de los ganados) como la concentración de influencia y riqueza en pocas manos, y en la que además se fortalecían “las alianzas entre los loncos [líderes políticos locales], provocándose verdaderas formas germinales de centralismo político”.¹¹⁹ La situación de la sociedad mapuche una vez finalizadas las guerras de independencia no varió demasiado, a pesar del decreto dictado por Bernardo O’Higgins que “transformaba a los

¹¹⁴ Ibíd. Otra autora explica que la figura del caballo también fue incorporada por los *machi weye*, con lo que estos incrementaron su poder espiritual. Bacigalupo, “The Struggle for *Machi* Masculinity”, 116.

¹¹⁵ Tom D. Dillehay, “Introducción”, en *La organización política temprana de los mapuche: materialidad y patriarcado andino*, trad. de Marcelo González Gálvez (Santiago de Chile: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas / Pehuén, 2017), 25.

¹¹⁶ Ibíd., 27.

¹¹⁷ Millalén Paillal propone la existencia prehispánica de los *butanmapu*. Millalén Paillal, “La sociedad mapuche prehispánica”, 41–43.

¹¹⁸ Dillehay, “Introducción”, 28–29.

¹¹⁹ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 46.

indígenas en ciudadanos de pleno derecho” y de la tregua y reconocimiento del nuevo gobierno por parte del lonco Mariluán en el parlamento de Tapihue en 1825.¹²⁰ Los mapuche mantuvieron su independencia política y territorial y los contactos fronterizos con la sociedad chilena, sobre todo a través del comercio. Sin embargo, el aumento de las exportaciones y los precios agrícolas presionaron a los chilenos a expandir la frontera; a través de la compra, especulación y usurpación adquirieron tierras indígenas y comenzaron una colonización espontánea previa a la ocupación militar.¹²¹

A pesar de la independencia de la corona española que esta sociedad alcanzó luego de su resistencia exitosa, la actividad misionera logró influenciar y modificar aspectos de su cultura. Según jesuitas y, posteriormente, franciscanos la religiosidad mapuche se caracterizaba por la invocación a elementos de la naturaleza y a los antepasados y por la adoración al demonio.¹²² La República de Chile continuó promoviendo y financiando la evangelización de los mapuche (que durante su administración estuvo a cargo de franciscanos y capuchinos), ya que la conversión a la religión católica era parte del proyecto “civilizador” y un modo de integrar este territorio independiente al Estado chileno.¹²³ Al igual que en el resto de América, una de las herramientas utilizadas en el proceso de evangelización fue la música.¹²⁴ Según Bacigalupo, “la religión [mapuche] continúa siendo uno de los elementos fundamentales en la continuidad de la tradición y de la resistencia cultural” y los elementos cristianos que incorpora son solo aquellos que guardan alguna relación con su espiritualidad y los fortalecen.¹²⁵ La influencia de la evangelización se observa en los elementos cristianos de la deidad revitalista *Ngünechen*, cuyas primeras referencias (registros en las crónicas) son del siglo XIX.¹²⁶

¹²⁰ *Ibid.*, 147.

¹²¹ *Ibid.*, 154–61.

¹²² Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*, 15–35.

¹²³ *Ibid.*, 37–47.

¹²⁴ Sobre las influencias musicales entre la cultura jesuita y la mapuche, véase Aracena, “Viewing the Ethnomusicological”.

¹²⁵ Ana Mariella Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 69.

¹²⁶ Para un detallado análisis de las distintas versiones sobre el origen y desarrollo del concepto del ser supremo entre los siglos XVI y XIX, así como de las características y múltiples manifestaciones del concepto actual de *Ngünechen*, véase Ana Mariella Bacigalupo, “‘*Ngünechen*’, el concepto de dios mapuche”, *Historia* 29 (1995): 43–68; Bacigalupo, “Las múltiples máscaras de *Ngünechen*: batallas ontológicas y semánticas del ser supremo mapuche en Chile”, *Journal of Latin American Lore* 20, n.º 1 (1997): 173–204.

1.2.2. *Machi weye* y *machi* mujeres

Tradicionalmente, se ha afirmado que durante los siglos XVI y XVII las *machi* eran mayoritariamente hombres travestis y que posteriormente -desde mediados del siglo XVIII- son en su mayoría mujeres las que ocupan este rol.¹²⁷ Bacigalupo señala que en los primeros siglos de la Colonia el rol de *machi* era equivalente al del chamán clásico siberiano, según la caracterización de Eliade. El especialista propiciaba espíritus ancestrales, combatía enfermedades y fuerzas negativas, dominaba el conocimiento esotérico y el uso de hierbas, era médico y exorcista, orientaba a los moribundos, realizaba adivinaciones y daba consejos, y propiciaba “‘pillanes’ o espíritus masculinos de caciques, soldados y machis antiguos para tener suerte en la guerra, hacer adivinanzas y realizar curaciones”. En esta época el énfasis del *ngillatun* era militar y lo oficiaban oradores (*ngenpin*).¹²⁸ Los cambios sociales y económicos de la sociedad mapuche explicarían el predominio de mujeres *machi* a partir de mediados del siglo XVIII, como se verá más adelante.¹²⁹

La mayoría de los cronistas identificaron diversas funciones con diferentes roles (adivinatoras, “suerteras”, hechiceras, cirujanos y curanderos). Sin embargo, la revisión de estas fuentes y la analogía etnográfica llevan a Bacigalupo a considerar que más bien se trataba de diferentes actividades del rol de *machi*.¹³⁰ Dillehay también se inclina por adjudicar la práctica sanadora y sacerdotal a la intercesora, aunque además menciona la existencia de oradores especiales (*ngenpin*) y líderes rituales (*nguillatufe*), quienes, sospecha, habrían tenido mayor conocimiento sagrado que en la actualidad.¹³¹

La relectura que realiza Bacigalupo sobre las identidades de género de los *machi* durante la época colonial, en la que considera las dinámicas de poder, entrega nuevos elementos acerca del supuesto travestismo, homosexualidad y afeminamiento de los especialistas espirituales, así como sobre los motivos que explicarían el tránsito de *machi*

¹²⁷ Sonia Montecino y Ana Conejeros, *Mujeres mapuches: el saber tradicional en la curación de enfermedades comunes* (Santiago, Chile: Ediciones CEM, 1985), 18; José Bengoa, “Mujer, tradición y shamanismo: relato de una machi mapuche”, *Proposiciones* 21 (1992): 104; Ana Mariella Bacigalupo, “Variación del rol de machi dentro de la cultura mapuche: tipología geográfica, adaptativa e iniciática”, *Revista Chilena de Antropología* 12 (1993-1994): 25; Bacigalupo, “El poder de las machis mujeres en los valles centrales de la araucanía”, en *El pensamiento indígena a través de sus relatos orales* (Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 1994), 33-35.

¹²⁸ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 54.

¹²⁹ Bacigalupo, “The Struggle for Machi Masculinity”, 134.

¹³⁰ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 109-10.

¹³¹ Dillehay, “Traslapando el mundo social”, 202-3.

hombre a mujeres.¹³² La autora reinterpreta las crónicas desde el feminismo cultural. Critica ciertos términos poco precisos (travestismo, inversión de género y hermafroditismo) y la categoría “tercer género” utilizados por los antropólogos para referirse a identidades que no encajan con las de hombre o mujer. Este concepto (“tercer género”), además de ser estático y permanente, no escapa a la división binaria hombre-mujer y refuerza la noción de que el sexo y el género están asociados naturalmente. La mayoría de los cronistas vinculaban el afeminamiento, la inversión de género, el travestismo y las relaciones sexuales pasivas. Desde la visión española-cristiana, desde su ideal de masculinidad y su ideología sobre la sexualidad, el *machi* era simplemente un hombre con género invertido, perverso sodomita y adorador del demonio; y la *machi*, una bruja. Estas representaciones sobre los *machi* eran otra forma de justificar la evangelización y colonización. Para la autora la visión mapuche sobre el género y la sexualidad era completamente diferente a la europea.

En tiempos coloniales, los mapuche reconocían y valoraban al menos una identidad de género aparte de la de hombre y mujer -aquel del *machi weye* de género dual- y aceptaban muchos tipos diferentes de actos sexuales. Desde su punto de vista, el género y la sexualidad eran *actuados* (realizados, interpretados); no resultaban naturalmente de la anatomía [énfasis en el original].¹³³

Según la autora, existían “tres tipos de practicantes mapuche hombres de género dual denominados *weye*, quienes oscilaban entre encarnar la feminidad y la masculinidad en grados variables”.¹³⁴ Los *machi weye* eran hijos de *longko*, se iniciaban a través de sueños y estados de trance y sus especialidades incluían cirugías, acomodación de huesos,

¹³² Bacigalupo, “The Struggle for *Machi* Masculinity”. Este capítulo es una republicación, revisada y corregida de Bacigalupo, “The Struggle for Mapuche Shamans’ Masculinity: Colonial Politics of Gender, Sexuality, and Power in Southern Chile”, *Ethnohistory* 51, n.º 3 (2004): 489–533. Para una versión en español véase Bacigalupo, “La lucha por la masculinidad del *machi*: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile”, trad. de Rosa María Torlaschi, *Revista de Historia Indígena* 6 (2002): 29–64. De esta traducción al castellano adopto la decisión de traducir “*co-gender*” como “género dual”.

¹³³ “In colonial times, Mapuche recognized and valued at least one gender identity aside from that of women and men -that of the *co-gendered machi weye*- and accepted many different types of sexual acts. In their view, gender and sexuality were performed; they did not follow naturally from anatomy”. Bacigalupo, “The Struggle for *Machi* Masculinity”, 131.

¹³⁴ “... three types of Mapuche *co-gendered male practitioners called weye*, who oscillated between embodying femininity and masculinity in varying degrees”. *Ibid.*, 118. “Los otros dos eran los *boquibuye* y los *foquiweye* o *foyewe*, quienes eran los sacerdotes del canelo, y los jóvenes *weye*, quienes realizaban danzas de fertilidad en rituales colectivos (*The other two were the boquibuye and the foquiweye or foyewe, who were the priests of the foye tree, and the young weye, who performed fertility dances in collective rituals*)”. *Ibid.*

curación con hierbas, invocaciones a los espíritus, identificación de enfermedades producidas por brujería, autopsias, adivinaciones, partería y brujería. No es claro si estos especialistas peleaban en la guerra, pero sí lo es que apoyaban espiritualmente (a través de invocaciones, adivinaciones, maldiciones, entre otros procedimientos) a los guerreros. Bacigalupo aclara que a pesar de las pocas menciones en documentos a machis mujeres durante el siglo XVII, esto no significa necesariamente que ellas fueran menos importantes que los *machi weye*. Probablemente, la poca documentación se relacione con el interés de los militares y evangelizadores por documentar la guerra y figuras “desviadas” según el canon de los cronistas. Tal vez, porque las mujeres *machi* encajaban con mayor facilidad en las categorías españolas de lo femenino, eran menos estigmatizadas que los *machi weye* y no fueron descritas en términos sexuales.¹³⁵ Desde luego, su práctica fue perseguida y se las acusaba de brujas y adoradoras del demonio. De hecho, a mediados del siglo XVIII penetra en la sociedad mapuche la asociación de las mujeres con la brujería y la persecución de esta práctica por los propios mapuche.¹³⁶

La relectura de Bacigalupo también permite entender el dramático desplazamiento de la relación entre el género y el poder político y espiritual en la sociedad mapuche desde mediados del siglo XVIII. Varias circunstancias explican el repudio y desaparición de los *machi weye* y la emergencia de las *machi* mujeres como autoridad espiritual. Primero, la desaparición de clanes locales y la concentración y unificación en organizaciones políticas macroregionales hace menos relevante la invocación de la línea de espíritus ancestrales hombres que el *machi weye* realizaba para el beneficio de un grupo pequeño. Segundo, la sedentarización de la sociedad mapuche, sumada a la derrota militar frente a Chile y el proceso de radicación, contribuyeron a la disminución sustancial del número de *machi* hombre, ya que en este nuevo escenario no eran necesarios los guerreros espirituales. Por último, también explican este cambio la homofobia de las órdenes católicas y su repudio a los *machi* “no masculinos”.¹³⁷ La autora también señala que el paradigma colonial sobre la sexualidad y el género persiste en la actualidad; esto es claro en la estigmatización que mapuches y chilenos hacen de la brujería y la homosexualidad.¹³⁸

¹³⁵ No es claro si las *machi* mujeres tenían su propio género dual distintivo. En la actualidad lo tienen en el contexto ritual. *Ibid.*, 132.

¹³⁶ Bacigalupo, “The Struggle for *Machi* Masculinity”.

¹³⁷ *Ibid.*, 134.

¹³⁸ *Ibid.*, 135–36.

Durante este periodo, al parecer, las ceremonias de *machi* fueron perdiendo dramatismo. Sus prácticas curativas del siglo XVII son similares a las actuales en cuanto a sus características básicas (uso del canelo, del sahumero, del *kultrung*, grupos de *machi*, el exorcismo y la “operación ritual”), pero se pierden elementos dramáticos como “el sajarse la lengua y abstraer sangre del cuerpo, el que el kultrun salte al lado de la machi cuando está en trance, el pisar tizones ardientes y realizar verdaderas operaciones con instrumentos punzantes”.¹³⁹ A partir del siglo XVII el *machitun* fue reprimido. Sin embargo, el ritual conserva más o menos la misma estructura descrita en las crónicas del siglo XVI.¹⁴⁰

1.2.3. Nuevos materiales y otras innovaciones

Es escasa la información sobre música mapuche en los documentos escritos por cronistas y viajeros en el siglo XVI; en general solo se hace referencia a instrumentos musicales utilizados durante la guerra a través de términos españoles. Las menciones sobre la cultura musical mapuche en documentos de los siglos posteriores y hasta principios del siglo XX se caracterizan, salvo contadas excepciones, por mantener el enfoque etnocentrista y despectivo.¹⁴¹ Según Merino y Silva-Zurita, la influencia musical española sobre la mapuche fue poco significativa.¹⁴² Como el segundo autor sintetiza, la música mapuche durante la época colonial se caracterizaba en su mayoría por canciones simples (monodias sin clasificación de voces ni otro tipo de jerarquías, contornos melódicos sin demasiado movimiento que utilizaban, al parecer, no más de tres notas) acompañadas por instrumentos (los cuales abarcaban rangos melódicos pequeños). El énfasis estaba en los componentes rítmicos y la danza (realizada en patrones circulares, generalmente alrededor de un árbol) formaba parte importante de sus prácticas musicales. El texto de las canciones era mayoritariamente sobre elementos de la naturaleza y acerca de sus antepasados. Además, se utilizaban gritos de exaltación.¹⁴³

¹³⁹ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 55.

¹⁴⁰ Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*, 101–2.

¹⁴¹ José Pérez de Arce, “Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina”, *Revista Musical Chilena* 40, n.º 166 (1986): 68–124; Jorge Martínez Ulloa, “Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos” (tesis de magíster, Universidad de Chile, 1996), 122–25. Para un listado con las fuentes primarias utilizadas para el estudio de las prácticas musicales mapuche durante la Colonia, véase Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 39–40.

¹⁴² Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 89–90; Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 24.

¹⁴³ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 24–26. La síntesis del autor está basada en las fuentes secundarias disponibles y en algunas crónicas coloniales. Como ya afirmé, la información sobre las

Durante la guerra y posterior convivencia relativamente pacífica, la sociedad local incorporó el clarín español, el trompe y los cascabeles metálicos. El ingreso del ganado supuso el uso de nuevos materiales en la construcción de instrumentos. Tal vez la novedad más significativa haya consistido en el uso de instrumentos musicales durante las ceremonias funerarias. Hasta el siglo XVIII por lo general estos no eran utilizados.¹⁴⁴ Al parecer, no hubo influencias estructurales en el material tonal y rítmico. El impacto de estos cambios fue de distinta naturaleza, lo que hace necesario explicar brevemente en qué consistieron las innovaciones mencionadas.

De los instrumentos adoptados que llegaron de Europa, tanto el trompe como los cascabeles metálicos posiblemente hayan remplazado a versiones nativas.¹⁴⁵ El trompe “habría ocupado gradual y progresivamente el lugar del arco musical... pasando posteriormente a reemplazarlo definitivamente”.¹⁴⁶ Según Pérez de Arce, el cascabel metálico (*kaskawilla*) tal como lo conocemos hoy es español y era utilizado como objeto de intercambio. No obstante, el autor menciona la posibilidad de que antiguamente este instrumento fuera construido con materiales animales y vegetales.¹⁴⁷ También fue introducido el clarín español como trofeo y durante el combate; y, al parecer, se utilizó como instrumento musical en otros escenarios,¹⁴⁸ aunque no queda del todo claro por los testimonios citados si fue incorporado a ceremonias. Posteriormente, en el siglo XVIII este era entregado a los mapuche como obsequio y era muy valorado por los caciques.¹⁴⁹

prácticas musicales mapuche es escasa y tendenciosa, por lo que la tarea de reconstruir parte de su pasado musical es compleja. No obstante, Silva-Zurita sintetiza convenientemente la información disponible hasta la fecha.

¹⁴⁴ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 90.

¹⁴⁵ “El trompe es un birimbao heteroglota (SH 121.22) que consiste en una pequeña lámina de acero adherida por un extremo a un marquito metálico”. Pérez de Arce, *Música mapuche*, 295.

¹⁴⁶ Ernesto González Greenhill y Ana María Oyarce Pisani, “El trompe mapuche: Nuevos usos para un antiguo instrumento mapuche”, *Revista Musical Chilena* 40, n.º 166 (1986): 61. Los autores se refieren al arco musical simple sin resonador llamado ‘*paupawén*’ (ibíd., 60). Una de las grabaciones de trompe realizada por Ernesto González a principios de la década de 1980 puede escucharse en: “Instrumentos musicales mapuche 1”, en la web del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte precolombino, acceso el 4 de junio de 2020, <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/instrumentos-musicales-mapuche-1/>.

¹⁴⁷ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 34 y 306–7. La *kaskawilla* (S.H. 112.131.2) más empleada en la actualidad es la compuesta por cuatro cascabeles sujetos a un asa de cuero recubierta con lana. Para una descripción detallada del instrumento, véase ibíd., 301–7.

¹⁴⁸ ibíd., 33–34 y 292; Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 22. Pérez de Arce menciona como préstamo europeo de poca influencia la campana. Según el autor, la asociación de este instrumento con la colonización religiosa podría haber influido sobre la irrelevancia de su uso por parte del mapuche (*Música mapuche*, 312). El autor sitúa durante el siglo XIX otras influencias musicales de poca raigambre: el timbal de cerámica de los tehuelches y el ‘*cuivitun*’, la ‘*tranatrana*’ y la *wada* de cestería, que corresponderían a aportes africanos (ibíd., 45).

¹⁴⁹ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 78; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 292.

La introducción del ganado supuso el uso del cuerno de vaca en la construcción de diversos tipos de trompetas mapuche.¹⁵⁰ Por ejemplo, el material mencionado desplazó al *kullkull* de hojas enrolladas y se desarrolló una trompeta local.¹⁵¹ Otro cambio importante en cuanto a los materiales utilizados en la construcción de instrumentos propiamente mapuche fue el progresivo abandono del hueso y luego de la piedra, proceso que no se debió necesariamente a la invasión española y posterior influencia chilena. Según Merino, el uso del hueso en la construcción del pabellón de la trompeta mapuche de menor tamaño (o corneta) desapareció definitivamente en el siglo XIX,¹⁵² situación similar para el caso de las flautas, aunque el uso de dicho material no se extinguió completamente durante este siglo.¹⁵³ Para Pérez de Arce, la preferencia de los cronistas por la descripción de flautas fabricadas con huesos de españoles capturados y sacrificados en ceremonias está vinculada con la empresa conquistadora contra la “barbarie”, que necesitaba resaltar “lo salvaje” para justificar el proyecto colonialista.¹⁵⁴ 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 quedados prisioneros entre ellos, y en todo éste tiempo apenas de dos nos consta que hayan pasado por éste suplicio”.¹⁵⁵

Al parecer, los mapuche utilizaron diferentes tipos de flautas de madera y de piedra. 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. En la actualidad, en algunas ceremonias de *machi* se utiliza una flauta de madera (*pifüllka*).¹⁵⁶ De las de piedra no hay referencias en las crónicas; sin embargo, existen numerosos ejemplares arqueológicos. El ‘*pitukawe*’ (flauta de varios tubos) y la *pifüllka* de piedra desaparecieron en el siglo XIX.¹⁵⁷ La mención tendenciosa de flautas de hueso en los relatos de militares y evangelizadores españoles

¹⁵⁰ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 75–76; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 260–94.

¹⁵¹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 34.

¹⁵² Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 76.

¹⁵³ *Ibíd.*, 81–82. Para Pérez de Arce, las flautas de hueso desaparecen en el siglo XVIII. *Música mapuche*, 237.

¹⁵⁴ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 236.

¹⁵⁵ 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”, 24n17.

¹⁵⁶ La *pifüllka* (S.H. 421.111.21) es una flauta longitudinal de madera, la más común es aquella con un solo tubo modificado en su interior (también la hay con dos). Para una descripción detallada de flautas mapuche de madera y otros materiales, véase Pérez de Arce, *Música mapuche*, 179-260.

¹⁵⁷ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 45.

durante la conquista y colonia no es, según Pérez de Arce, un argumento válido a favor de su importancia por sobre los aerófonos contruidos de piedra y madera.¹⁵⁸

La incorporación desde principios del siglo XIX de instrumentos musicales a rituales funerarios, proceso que se explica en parte por la influencia hispana y, posteriormente, chilena, constituye, según Merino, un cambio en la función de los instrumentos mapuche, los cuales “involucraban una connotación de alegría”.¹⁵⁹ Pérez de Arce también se refiere a este cambio; solo que, mientras Merino describe esta innovación como una irrupción,¹⁶⁰ para Pérez de Arce se trataría de una adición paulatina.¹⁶¹

1.2.4. *Kultrung, kaskawilla y wada*

Respecto a las prácticas musicales de las *machi*, no es posible determinar, a través de la revisión de las fuentes secundarias, las diferencias en sus prácticas musicales durante los distintos procedimientos terapéuticos. Solo sabemos, gracias a Aracena, Merino y Pérez de Arce, que durante el *machitun* –el ritual de sanación más atendido por los investigadores tal vez por su espectacularidad- tanto el *machi* como sus ayudantes mujeres utilizaban sus respectivos *kultrung* y sus asistentes acompañaban con cantos en momentos determinados.¹⁶² Al parecer, era la música la encargada de señalar los cambios en las etapas de la ceremonia.¹⁶³ El uso solo de voces femeninas y de *kultrung* llama la atención, ya que, como veremos más adelante, en la actualidad se han incorporado otros instrumentos tradicionales durante este ritual. Esta innovación -de la que es difícil precisar cuando tuvo lugar- puede estar relacionada con la incorporación de conjuntos instrumentales a las ceremonias fúnebres que ya comenté. Por otro lado, es claro que los tres instrumentos que en la actualidad utilizan las especialistas rituales (*kultrung, kaskawilla y wada*) ya estaban vigentes durante la época colonial. Descripciones tempranas de la *wada* (siglo XVI) mencionan que era utilizada en bailes festivos colectivos, además de su uso en ceremonias terapéuticas.¹⁶⁴ Es posible que su simbología y frecuencia de uso en rituales de *machi* hayan sido remplazadas por la *kaskawilla*.¹⁶⁵

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 179–260. Aquí el autor presenta una impresionante variedad de flautas de piedra, madera y cerámica. Pocas de ellas están vigentes en la actualidad.

¹⁵⁹ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 90.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, 61-62.

¹⁶¹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 42–43 y 101.

¹⁶² Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 63–64; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 114–17.

¹⁶³ Aracena, “Viewing the Ethnomusicological Past”, 9.

¹⁶⁴ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 86; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 315.

¹⁶⁵ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 316–17.

El uso de dos “tambores de vasija” y parche simple de distinto tamaño identificados por Merino habría pasado a segundo plano en el siglo XIX, aunque habría continuado su vigencia entre los *pewenche*. El autor además afirma que este timbal no habría experimentado cambios morfológicos importantes.¹⁶⁶ Pérez de Arce también nombra la existencia de una variedad pequeña de *kultrung* utilizada por las ayudantes del *machi* mencionada en las crónicas hasta el siglo XVIII.¹⁶⁷ Este autor diferencia entre el tambor ritual de *machi* (timbal con membrana) y el no ritual (tambor tubular cilíndrico con dos membranas) utilizado en combates contra los españoles, bailes, reuniones importantes y, eventualmente, por *machi* en ceremonias en remplazo del *kultrung*.¹⁶⁸ Las membranas que antiguamente eran de llama, perro o gato montés fueron remplazadas por animales adoptados como caballo, oveja, chivo, cabrito y vacuno. Es sabido que la vasija era construida de canelo para posteriormente ser remplazada por roble, laurel, lingue, tepa o álamo.¹⁶⁹ Sin embargo, es difícil precisar si este cambio sucedió en el periodo colonial o en un momento posterior.

En síntesis, el *kultrung* habría conservado, durante el periodo comentado y hasta la actualidad, su morfología -a pesar del cambio en el tipo de cueros y maderas utilizados en su fabricación- y función tanto en rituales terapéuticos como propiciatorios. Los cambios más notorios en cuanto a las prácticas musicales en las que los *machi* estaban involucrados serían el que ya no se empleen dos timbales de distinto tamaño para el *machi* y sus ayudantes¹⁷⁰ y el posible remplazo progresivo de la *wada* por la *kaskawilla*.¹⁷¹ También es relevante la inclusión de otros instrumentos tradicionales durante el *machitun*, aunque esta incorporación podría ser posterior al periodo que comento en este apartado. Esta innovación podría estar vinculada con el traslado de prácticas militares a espacios rituales. Como comenté anteriormente, la guerra espiritual de los *machi weye* perdió relevancia durante la paz relativa y, más adelante, durante el proceso reduccional. Este elemento de la *performance* chamánica, así como el género dual, persiste de algún modo en ciertas ceremonias. Lo anterior podría explicar el uso de instrumentos antiguamente utilizados en la guerra (*trutruka* y *wiño*)¹⁷² durante el *machitun*. En otras

¹⁶⁶ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 64–65 y 67. El membranófono de uso más general también es mencionado por este autor (ibíd., 86).

¹⁶⁷ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 148.

¹⁶⁸ Ibíd., 42, 139–40, 171–72 y 175.

¹⁶⁹ Ibíd., 142 y 144. El motivo por el cual ya no se emplea el canelo es que en la actualidad no es posible encontrar árboles adultos del tamaño requerido para la fabricación de la caja del *kultrung* (ibíd., 142).

¹⁷⁰ Merino, “Instrumentos musicales, cultura mapuche”, 90.

¹⁷¹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 316–17.

¹⁷² El *wiño* es un palo similar a un bastón de hockey empleado en el *palin*, juego tradicional mapuche.

palabras, no solo se conserva la guerra espiritual en ciertos rituales, sino también algunos objetos relacionados con esta; en este caso, instrumentos musicales.

La sociedad mapuche durante la época colonial y las primeras décadas de relación con la República de Chile experimentó grandes cambios en lo sociopolítico y económico. Si bien el nivel de influencia del cristianismo sobre la religiosidad mapuche no modificó radicalmente su cosmología, su principal especialista ritual sí experimentó cambios importantes: me refiero a la desaparición de los *machi weye* y la prevalencia de *machi* mujeres. En cuanto a lo musical, considero que estamos en presencia de dos consecuencias o resultados musicales según la clasificación propuesta por Margareth J. Kartomi para los cambios producidos en casos de contacto entre culturas.¹⁷³ Por un lado, se observa la “transferencia de rasgos musicales discretos” que no produjeron una transculturación musical, como es el caso de la incorporación del clarín español o de conjuntos instrumentales a las ceremonias fúnebres. Por el otro, puede identificarse el “rechazo virtual de una música impuesta”, ya que los mapuche conservaron durante este periodo las características estructurales de su música, instrumentos y ceremonias. Respecto a las incorporaciones musicales mencionadas, se verifica un proceso similar al observado por Bacigalupo respecto a los elementos cristianos: los rasgos españoles (materiales, nuevos instrumentos, ocasiones en las que participan los conjuntos instrumentales) que incorporan los mapuche son solo aquellos que guardan alguna relación con su cultura musical y, además, la fortalecen. Conviene ser cuidadosos a la hora de adjudicar todos los cambios mencionados con anterioridad a la influencia de una cultura externa. Algunos de ellos podrían explicarse más bien por procesos internos (tal vez el remplazo de la piedra, hueso y cerámica para la fabricación de flautas podría ser un caso), aunque la argumentación más rápida y evidente sea el contacto con el español. En síntesis, durante la época colonial y primeros decenios de contacto con el Estado chileno se observan innovaciones en la música mapuche, pero no cambios musicales, ya que, al parecer, su sistema musical no sufrió transformaciones significativas.

¹⁷³ Margareth J. Kartomi, “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, trad. de Enrique Cámara de Landa, en *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*, ed. de Francisco Cruces (Madrid: Editorial Trotta, 2001), 367–70.

1.3. Ocupación y radicación: colonialismo, comunidad reduccional y migración

La Ocupación de la Araucanía y el proceso de radicación son sin duda los eventos más traumáticos en la historia de la sociedad mapuche y una de las acciones más vergonzosas y crueles del Estado de Chile. La invasión chilena comenzó en la década de 1860. Este complejo y negro episodio se caracterizó por la colonización paulatina (incluso previa a la década de 1860), el avance militar y la fundación de fuertes, pueblos y caminos, la instalación del ferrocarril y el telégrafo, depredaciones, la “guerra de exterminio”, guerra de posiciones, parlamentos frustrados, la neutralidad de algunas facciones mapuche y la resistencia organizada de otras. Estos eventos se enmarcan en un contexto mundial y regional en el que el colonialismo es justificado a través de la lógica de la “civilización” contra la “barbarie”. En el cono sur, mientras en Chile se desarrollaba la “Pacificación de la Araucanía”, la Pampa y Patagonia argentina eran invadidas y ocupadas por el Estado trasandino en lo que se llamó la “Conquista del Desierto”. Dos de los últimos hitos de la invasión chilena son el alzamiento general mapuche de 1881 y la ocupación y fundación de Villarrica en 1883, año en que además comenzó el proceso reduccional a través de la Comisión Radicadora de Indígenas.¹⁷⁴

La “chilenización” impuesta al mapuche significó la usurpación de su territorio y la modificación radical de su estilo de vida. Algunas familias fueron ubicadas en reducciones que no consideraron su modo de organización tradicional, aunque los Títulos de Merced fueran otorgados a los *longko*. En la colonización no solo participaron administrativos, militares, colonos chilenos y extranjeros: investigadores nacionales y europeos se volcaron a documentar una cultura en vías de extinción. La sociedad mapuche, lejos de desaparecer, resistió el precario escenario y desarrolló diversas estrategias políticas y culturales para levantarse frente a las deplorables condiciones que el Estado chileno le impuso. Muchos mapuche migraron a las ciudades, ya sea porque no fueron considerados en el proceso de radicación o por las difíciles condiciones de subsistencia en la comunidad reduccional. Estos son los dos espacios principales en los

¹⁷⁴ Sobre la Ocupación de la Araucanía y el proceso reduccional, véanse Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*; Marimán Quemenando, “Los mapuche antes de la conquista”; Pinto Rodríguez, *Formación del Estado y el pueblo mapuche*; Sergio Caniuqueo, “Siglo XX en *Gulumapu*: De la fragmentación del *Wallmapu* a la unidad nacional *mapuche*. 1880 a 1978”, en *¡¡... Escucha, Wingka...!! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, ed. de Pablo Marimán Quemenado et. al. (Santiago de Chile: LOM, 2006), 129–217.

que la sociedad mapuche se vio obligada a vivir durante el siglo XX: las reducciones y las ciudades chilenas.

1.3.1. Radicación y exclusión

La derrota mapuche no fue solo territorial: también fue moral y cultural. Las tierras ocupadas fueron rematadas por el Estado chileno entre colonos nacionales y extranjeros y las familias mapuche fueron agrupadas en reducciones. La comunidad reduccional estaba conformada por el *longko* principal de la localidad y su familia, además de allegados, vecinos y otros familiares que vivían en ese territorio o que eran asignados arbitrariamente.¹⁷⁵

La radicación transformó socialmente a los mapuches. Se recortó su espacio de producción y reproducción y debieron cambiar costumbres, hábitos productivos, sistemas alimentarios; en fin, todo su mundo cultural se transformó en una sociedad agrícola de pequeños campesinos pobres, en que los cultivos de subsistencia y la ganadería en pequeña escala será hasta hoy la base de su mantención. Una suerte de campesinización forzosa fue lo ocurrido a esta sociedad.¹⁷⁶

Para Bengoa, el proceso de radicación retrotrajo la jerarquización creciente que experimentó la sociedad mapuche durante la Colonia; esta volvió “a su antigua y tradicional estructura: cada familia amplia y compleja, buscando su propia subsistencia”.¹⁷⁷

Durante este proceso se entregaron un total de 510 386 hectáreas al pueblo mapuche, lo que significa que cerca de 30 000 miembros de este pueblo quedaron sin tierra.¹⁷⁸ No obstante, el despojo territorial no finalizó con la derogación de la ley de radicación en 1929. En las décadas posteriores se usurpó parte del territorio entregado (Títulos de Merced); estas usurpaciones se realizaron a través de la violencia y el abuso amparados en la legislación chilena.¹⁷⁹ Las leyes dictadas por la dictadura de Carlos

¹⁷⁵ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 328.

¹⁷⁶ *Ibíd.*

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 339.

¹⁷⁸ Fernando Pairican, *Malon. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013* (Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2014), 38. Bengoa indica que 40 000 mapuche no fueron radicados, pero reconoce que esta es una cifra conservadora. *Historia del pueblo mapuche*, 354.

¹⁷⁹ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 372–73.

Ibáñez del Campo permitieron nuevas usurpaciones, lo que aceleró el proceso migratorio mapuche. Posteriormente, la Reforma Agraria permitió la recuperación de un porcentaje importante del territorio reduccional expropiado; situación que duró poco, ya que durante la dictadura militar de Augusto Pinochet comenzó un nuevo proceso de despojo, esta vez dividiendo los Títulos de Merced en propiedades individuales a través de la Ley 2568 de 1979.¹⁸⁰

Para Bengoa, en el nuevo escenario reduccional, la cuestión mapuche es “reducida a un asunto de integración y folclor”.¹⁸¹ Es cierto que la incorporación del indígena a la sociedad chilena a través de la “civilización” fue el discurso oficial de la élite chilena. Sin embargo, Jorge Pinto advierte que el pueblo mapuche fue excluido del proyecto nacional y lo que en realidad se pretendía era su extinción,¹⁸² pretensión que, por cierto, fracasó. La comunidad reduccional se transformó en el espacio de resistencia cultural y a lo largo del siglo XX los mapuche fundaron diversas organizaciones políticas que con variadas estrategias y alianzas defendieron sus intereses.

Entre 1910 y 1930 se crearon tres organizaciones mapuche: (1) la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía, la cual apuntaba a una incorporación gradual a la sociedad chilena conservando su particularidad; (2) la Federación Araucana, cuyo foco estuvo en la valoración y afirmación de su propia cultura e identidad; y (3) la Unión Araucana, fundada por líderes mapuche junto a la Misión Capuchina, quienes buscaban la modernización del pueblo mapuche sin importar la pérdida de su cultura.¹⁸³ En 1938 se formó una de las organizaciones mapuche más importantes: la Corporación Araucana, liderada por Venancio Coñuepan.¹⁸⁴ Durante los gobiernos de Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende, la Reforma Agraria permitió la recuperación de tierras a través de vías institucionales, para lo que fue necesaria la creación de nuevas organizaciones mapuche; por otro lado, las “corridas de cercos” tensionaron y aceleraron este proceso de recuperación, siempre dentro del marco del territorio reduccional.¹⁸⁵ Durante la dictadura de Pinochet, a pesar de la contrarreforma agraria y la represión, se crearon nuevas organizaciones (por ejemplo, los centros culturales mapuche), a veces de modo encubierto, y emergió una nueva generación de dirigentes.¹⁸⁶ Como vemos, a pesar de la

¹⁸⁰ Pairican, *Malon*, 41–46.

¹⁸¹ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 332.

¹⁸² Pinto Rodríguez, *Formación del Estado y el pueblo mapuche*.

¹⁸³ Pairican, *Malon*, 39.

¹⁸⁴ Caniuqueo, “Siglo XX en *Gulumapu*”, 178–79.

¹⁸⁵ Pairican, *Malon*, 42–46.

¹⁸⁶ Caniuqueo, “Siglo XX en *Gulumapu*”, 206–9.

derrota y de las atroces circunstancias que el Estado chileno le impuso, la sociedad mapuche (pos) reduccional generó diversas instancias y acciones mediante las cuales exigió condiciones de vida dignas y el fin de las usurpaciones. Utilizó también las diversas instancias que la institucionalidad *wingka* le permitía y estableció alianzas estratégicas con partidos y movimientos de izquierdas y derechas. Según Caniuqueo, hacia finales de la década de 1970 puede identificarse un punto de inflexión en el que se pasa de la resistencia colonial a la lucha por el derecho a la autodeterminación, “a la lucha de liberación nacional”.¹⁸⁷

Como advierte Bengoa, la cuestión mapuche fue reducida, entre otros estereotipos, a un asunto de “folklor”.¹⁸⁸ El mismo autor cita un extracto de *El Mercurio de Valparaíso* de 1883 que informa sobre un alemán que contrató a un grupo de mapuche para “exhibirlo” en ciudades de Europa.¹⁸⁹ Los mapuche, pueblo cuyo supuesto destino era desaparecer por el inevitable avance y victoria de la “civilización”, no solo eran “curiosidades” para los europeos. Investigadores chilenos y extranjeros, a finales del siglo XIX y principios del XX, se ocuparon de documentar su cultura antes de que esta dejara de existir. Con una visión eurocéntrica y colonialista, estudiaron las diversas expresiones de la sociedad mapuche, incluida su música. Pero ni Tomás Guevara reunió las historias de *Las últimas familias i costumbres araucanas*,¹⁹⁰ ni los músicos mapuche que participaron en la conferencia organizada por Pedro Humberto Allende en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago en 1928 fueron los “últimos representantes de una raza legendaria y de una cultura en vías de desaparecer”.¹⁹¹

La cultura mapuche no dejó de existir a pesar de la invasión militar y de las diversas políticas del Estado para chilenizar esta sociedad. Si bien muchas de sus tradiciones desaparecieron, el repliegue de los mapuche hacia el interior de las reducciones y las numerosas instancias organizativas que desarrollaron, muchas de las cuales daban un fuerte énfasis a sus tradiciones (como es el caso de la Federación Araucana), fueron métodos de resistencia cultural cuyo éxito -sumado al de los procesos de reconstrucción y revisión histórica desarrollados por colectivos mapuche desde finales

¹⁸⁷ *Ibid.*, 209–12.

¹⁸⁸ Con “folklor” el autor se refiere, al parecer, a la reducción de la cultura mapuche a ciertos elementos estereotípicos, sobre todo aquellos exóticos para europeos y chilenos.

¹⁸⁹ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 331.

¹⁹⁰ Tomás Guevara, *Las últimas familias i costumbres araucanas* (Santiago de Chile: Barcelona, 1913).

¹⁹¹ Carlos Humeres, “Un concierto araucano”, *Marsyas* 1/12 (1928): 445, citado en José Miguel Varas y Juan Pablo González, *En busca de la música chilena: crónica y testimonio de una historia sonora* (Santiago de Chile: Cuadernos Bicentenario, 2005), 157.

del siglo XX- puede observarse en el número creciente de mapuche que se reconocen como tales y el aumento de celebraciones de ceremonias colectivas e íntimas.

Además del drama de la ocupación, usurpaciones, racismo y violencias simbólicas, a lo largo del siglo pasado el gobierno chileno intervino ceremonias como *eluwün* (ceremonias mortuorias), *ngillatun*, *mafün* (casamiento) y *palin*.¹⁹² Las misiones religiosas también fueron instituciones funcionales a este propósito. A través de la instalación -principalmente- de escuelas, capuchinos y anglicanos contribuyeron al proyecto “civilizador” chileno.¹⁹³ Con la comunidad reduccional se pierde el modo tradicional del uso del suelo, la nueva organización dirigenal mapuche entra en tensión con las autoridades tradicionales, se termina la práctica de la trashumancia y el mapudungun pierde terreno frente al castellano.¹⁹⁴ Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, los *ngillatun*, *machitun* y otras ceremonias de menor duración o número de participantes continuaron practicándose, a pesar de la arrogancia, racismo y violencia de la sociedad chilena.

1.3.2. Música en las reducciones

Pérez de Arce revisa algunas etnografías realizadas durante el proceso de radicación que entregan algunos datos musicales. Como nota el autor, el interés de estos estudios fue observar y registrar a una cultura en extinción.¹⁹⁵ Durante este periodo, identifica algunas introducciones (banjo, el *wampo* -canoa- como instrumento musical, el acordeón entre los *williche*) y el uso de nuevos materiales: el *kultrung* metálico y el uso del metal y -posteriormente- plástico o goma para la *trutruka* y el *ñolkin* (trompeta aspirada). Además, señala que el ‘*llo-llo*’ (campanitas de plata), el ‘*kunkulkawe*’ (arco musical de hueso) y el ‘*kunkul*’ (trompeta corta vegetal) desaparecieron, y que el ‘*pinkulwe*’ (flauta de caña), el *piloilo* (flauta con varios tubos simples) y el *ñolkin* se utilizaron cada vez menos, ya que disminuyó la práctica del tipo de ceremonias en las que estos eran utilizados y la práctica ritual fue relegada casi exclusivamente al *machitun* y

¹⁹² Caniuqueo, “Siglo XX en *Gulumapu*”, 161–163 y 167.

¹⁹³ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 378–79.

¹⁹⁴ Sobre los viajes de mapuche del *Gulumapu* (territorio del lado oeste de los Andes) al *Puelmapu* (territorio del este) y los procesos históricos implicados durante el siglo XIX y las primeras del XX, véase Álvaro Bello, *Nampülkafe. El viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas* (Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco, 2011).

¹⁹⁵ Se refiere a los trabajos de Rodolfo Lenz y Tomás Guevara.

ngillatun.¹⁹⁶ Este autor señala que persiste en algunos trabajos de principios del siglo XX “la ancestral opinión despreciativa hacia ‘el salvaje’”, la que además ahora refleja “la profunda desesperanza que vivía el mapuche durante ese período”.¹⁹⁷

Durante las primeras décadas del siglo pasado se realizaron las primeras grabaciones de música mapuche. Estos valiosos documentos fueron registrados en 1905 y 1907 por el etnólogo alemán Robert Lehmann-Niestche en la ciudad argentina de La Plata y por el capuchino (también de origen alemán) Félix José de Augusta en los alrededores de Panguipulli, alrededor del 1910.¹⁹⁸ En las grabaciones del etnólogo alemán participaron Regina, originaria de la ciudad Azul (actual provincia de Buenos Aires) y Juan Salva de Villarrica (Región de la Araucanía); ambos fueron trasladados a La Plata a consecuencia de la ocupación militar del territorio indígena.¹⁹⁹ Los registros mencionados incluyen cantos de *machi*, los cuales comentaré más adelante. Por lo pronto, resulta interesante mencionar el escrito de Lehmann-Niestche sobre las características de la música mapuche que escribiera en La Plata. El documento no tiene fecha, pero es de suponer que fue redactado en algún momento cercano a los años en que Lehmann-Niestche realizó las grabaciones. Algunos de los rasgos señalados por el autor son: la *trutruka* y el trompe emplean solo la escala natural, generalmente los tonos cuatro, cinco, seis y siete (se refiere a la escala de armónicos); la *trutruka* suele finalizar con un *glissando* “hasta el tono natural 14 o 16”; los cantos utilizan una tesitura limitada y cuando al canto le sigue una ejecución instrumental, esta repite la misma melodía que la voz; identifica “un intervalo que se podría considerar como un tono de $\frac{3}{4}$ y de una tercera menos que disminuido”; el patrón rítmico que domina es el prosódico ternario, muy pocas veces se utiliza el prosódico binario; “no conociendo la métrica, todas las canciones son en prosa”; y finalmente, afirma que la música mapuche no ha sido influenciada por la música europea.²⁰⁰

En *Lecturas araucanas*, Augusta transcribe y traduce el texto de numerosos cantos mapuche. Los clasifica en elegías, canciones de machi (*machi ñil*), canciones de máscaras (*kilon ñil*, *kawiñ ñil*, *kon'a ñil* o *weichapépüm ñil*), canciones de chueca (*paliwe ñil*) y canciones de trilla (*ñuwiñ ñil*). Además, incluye una canción de pajareros

¹⁹⁶ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 51.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 52.

¹⁹⁸ Canio Llanquino y Pozo Menares, “Regina y Juan Salva”.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ 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)*. (Santiago de Chile: Imprenta LOM Ediciones), 253.

(‘*ngawiwe ül*’), una canción de juego de habas (‘*awarkudewe ül*’) y una rogativa.²⁰¹ En otro trabajo el autor ofrece la transcripción de diez cantos y algunos comentarios sobre sus características musicales y temáticas.²⁰² Augusta reconoce que el *corpus* que revisa es demasiado limitado para afirmar cuáles son las características formales del *ül* en general. Sin embargo, incluye algunos rasgos que resultan de interés. Señala que según alguno de sus colaboradores a cada categoría de canto le corresponde una única melodía, cuestión que en la actualidad no es así. Tal vez esta apreciación *emic* podría corresponder a parámetros que no guarden relación con nuestras concepciones sobre la melodía. También comenta el ámbito que abarcan los cantos, la presencia o no de estrofas, su carácter melódico (de un modo demasiado ambiguo) y afirma que no es posible determinar si los cantos se adecuan a tonalidades occidentales.²⁰³ Observa que la “melancólica” canción de *machi* que transcribe podría estar en modo menor, pero que cambia a modo mayor.²⁰⁴ Los otros *ül* que el artículo incluye son: un canto de mujer que suele ser ejecutado mientras se muele el trigo, otro que se acompaña con trompe, una canción festiva para la inauguración de una casa y algunos “cantos maestros” (‘*nəneülün*’, que deben corresponder a los ‘*ñeneülün*’ ya descritos; véase la nota 201).

Otras importantes fuentes que nos informan sobre la situación de la música mapuche durante la primera mitad del siglo XX son los trabajos de los compositores e investigadores chilenos Pedro Humberto Allende, Calos Lavín y Carlos Isamitt. Estos textos son fundamentales no solo para el estudio de la música mapuche, sino también para la temprana investigación musical chilena. Los tres, de un modo o de otro, fueron influenciados por la musicología europea.²⁰⁵ A pesar de esto, su aproximación y métodos difieren, lo que es notorio sobre todo en las conclusiones de sus investigaciones. Lavín estudió diversas transcripciones y grabaciones en cilindros de cera y viajó por la Araucanía entre Valdivia y Temuco.²⁰⁶ Allende visitó Angol, los alrededores de Victoria,

²⁰¹ Augusta, *Lecturas araucanas*, 269–339. Para el autor, las elegías corresponden a composiciones de carácter lírico sobre “mujeres, caballos, vino y libertad, amor al suelo, a sus parientes y amigos” (ibíd., 273) e incluye a los ‘*llamekán*’, cantos de mujeres ejecutados todos con la misma melodía, y los ‘*ñeneülün*’, canciones exclusivas de hombres con una melodía diferente para cada canto “y rica en variaciones y ornamentos musicales” (ibíd., 272).

²⁰² A lo largo de la tesis, empleo canto y canción como sinónimos.

²⁰³ Augusta, “Zehn Araukanerlieder”. Agradezco la traducción al español de Pablo Rojas Sahurie.

²⁰⁴ Ibíd., 686.

²⁰⁵ Allende pasó por la Sorbona y en Hungría se interesó por el trabajo de Béla Bartók. Lavín trabajó en Berlín con Erich von Hornbostel y en Francia estudió con Marcel Mauss. Isamitt se formó con Allende y Lavín.

²⁰⁶ Vicente Salas Viu, “Carlos Lavín y la musicología en Chile”, *Revista Musical Chilena* 21, n.º 99 (1967): 8–14.

Boroa y Quepe.²⁰⁷ Isamitt realizó trabajo de campo en reducciones mapuche entre 1931 y 1937.²⁰⁸ Como señala Martínez, los trabajos de Allende se caracterizan por el etnocentrismo, la búsqueda de la pureza y en ellos abundan los juicios de valor; una opinión similar le merece Lavín.²⁰⁹ Es Isamitt el que escapa a estos criterios característicos de la musicología comparada, gracias a su prolongado e intuitivo trabajo de campo y, probablemente, a su sensibilidad. Como señala Martínez, “Carlos Isamitt será, bajo muchos puntos de vista, el primer y más complejo estudioso de la cultura musical mapuche”, ya que aplicó en sus investigaciones “criterios etnomusicológicos que por esos años (la década de 1930-1940) lo sitúan en un nivel de gran avance metodológico”.²¹⁰

Allende ofrece algunos comentarios sobre rasgos musicales. Señala que el ejecutante de *trutruka* que conoció en Santiago, Juan de Dios Ñancu, y que ejecutó algunas danzas para él variaba siempre sus interpretaciones.²¹¹ Luego afirma que “los cantos mapuche se desarrollan entre pocos sonidos, tres o cuatro, que se mantienen siempre en el registro grave de la voz”. Agrega que pudo reproducir los ritmos con exactitud, no así las alturas, “ya que no disponemos de signos que representen los intervalos de su sistema de entonación”.²¹² De otro canto indica que es alternado con fragmentos recitados y que otros (“de carácter amoroso”) son combinados con la ejecución del trompe.²¹³

Las características musicales y sobre danzas mapuche señaladas por Lavín no son muy diferentes a las de siglos anteriores: la mayoría de las veces se canta y baila simultáneamente con el acompañamiento de instrumentos; existen variados tipos de danza según la ocasión, “aunque la danza es principalmente un rito sagrado y funerario”; los mapuche desarrollan la música instrumental y vocal; “las canciones pueden ser un solo con acompañamiento de un instrumento o bien coros al unísono con acompañamiento orquestal”.²¹⁴ Lavín identifica como principales instrumentos a la *trutruka*, el *kullkull*, la *pifüllka*, el *ñolkin* y el ‘*troltrol*’ (clarín); además menciona el ‘*kinkelkawe*’ (único instrumento de cuerdas de los araucanos) y los *kultrung* que

²⁰⁷ Martínez Ulloa, “Hacia una musicología transcultural”, 127–28.

²⁰⁸ Juan Pablo González, “Estilo y función social”, 85.

²⁰⁹ Martínez Ulloa, “Hacia una musicología transcultural”, 126–30.

²¹⁰ *Ibid.*, 132.

²¹¹ Pedro Humberto Allende, “Música Araucana,” *Revista Antártica* 12 (1945): 84.

²¹² *Ibid.*, 86.

²¹³ *Ibid.*, 88.

²¹⁴ Carlos Lavín, “La música de los Araucanos”, trad. de editores, *Revista Musical Chilena* 21, n.º 99 (1967): 58.

representan a la percusión; por último, afirma que el conjunto instrumental toca al unísono, “pero existe una cierta variedad en los ritmos y en la distribución de los elementos sonoros”.²¹⁵ En otro artículo reitera el carácter monódico de la música mapuche y agrega que “hacen alarde de una absoluta libertad tonal”;²¹⁶ también señala varios tipos de *ül* y afirma que “el arte sonoro de la Confederación Araucana es uno e indivisible; y las discrepancias solamente adquieren carácter comarcal”.²¹⁷

Isamitt afirma que “el araucano no ha formulado un sistema musical”, pero que este existe en la práctica y es mantenido y conservado por el hábito y la tradición. Los intervalos y giros melódicos más característicos son generados por la *trutruka* y las peculiaridades rítmicas por el *kultrung*. Además, señala otros rasgos como lo poco frecuente de las notas largas en la música instrumental, la extensión limitada de sus “trozos”, y la intención de dar connotaciones extra-musicales a los sonidos producidos a través de sus instrumentos. Presenta una breve clasificación de estos según los utilizados exclusivamente por hombres (*trutruka*, *ñolkin*, ‘*pinkulwe*’, *pifüllka*, *kullkull*, ‘*künkülkawe*’, trompe y corneta), mujeres (*kultrung*, ‘*jüullu*’ y *wada*) y niños (charango).²¹⁸ En otro trabajo, nota que ninguno de estos instrumentos “ha sido aceptado por el elemento criollo que no cuenta para sus arranques sentimentales sino con un reducido número de instrumentos importados, siendo estos generalmente la guitarra y el acordeón”. Valora positivamente la variedad organológica, la cual relaciona con su “mayor riqueza o variedad de sus expansiones vitales”, tanto religiosas como sociales. Por último, le llama la atención la independencia musical que conservan los mapuche, quienes no han incorporado elementos sonoros extranjeros” en sus ceremonias.²¹⁹ Al igual que Lavín, describe varias danzas que clasifica en individuales y colectivas (de carácter deportivo, agrario y mágico religioso), algunas de las cuales son acompañadas por la voz, por instrumentos o por ambos.²²⁰

Isabel Aretz realizó durante 1940 y 1941 trabajo de campo con mapuche de algunas zonas de Argentina y Chile. Los cantos que recopiló en aquellos viajes incluyen

²¹⁵ *Ibid.*, 59–60.

²¹⁶ Carlos Lavín, “La música de los Araucanos”, *Anuario Musical* 16 (1961): 202.

²¹⁷ *Ibid.*, 207 y 210.

²¹⁸ Carlos Isamitt, “Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüullu, trompe, corneta y charango”, *Boletín Latinoamericano de Música* 4, n.º 4 (1938): 311.

²¹⁹ Carlos Isamitt, “Cuatro instrumentos musicales araucanos”, *Boletín Latinoamericano de Música* 3, n.º 3 (1937): 65–66.

²²⁰ Carlos Isamitt, “La danza entre los araucanos”, *Boletín Latinoamericano de Música* 5 (1941): 601–5.

algunos de *machi*, los que comentaré más adelante en este capítulo.²²¹ Respecto a características generales del canto mapuche, la autora señala el uso de oscilaciones en la voz, mordentes y ornamentos. Identifica las siguientes situaciones rítmicas: “ritmo libre, fraseo irregular sobre un ritmo fijo de tambor, e inclusive frases y períodos regulares”.²²² Respecto al material tonal, señala el uso de la pentatonía y tritonía, aunque advierte que “el sistema tonal, lo mismo que el ritmo varía continuamente”, sin especificar los rasgos de estas variaciones.²²³

A partir de la década de 1970 publican sus trabajos las etnomusicólogas María Ester Grebe y Carol Robertson. Sus estudios representan la aplicación de nuevas teorías y metodologías de la etnomusicología -y por supuesto, de la antropología y lingüística de la época- al estudio de la música mapuche, la primera al este y la segunda al oeste de los Andes. Grebe propone la existencia de un “conjunto instrumental mayor tradicional” protagonizado por la *trutruka* y el *kultrung*, en el que las *pifüllka* son parte de un subgrupo y en el que se suman otros instrumentos ocasionales (*kaskawilla*, *wada*, *ñolkin*, entre otros).²²⁴ Respecto al canto, sostiene la existencia de dos dominios: la música divina o de los espíritus y la música humana. A su vez, divide estos dos grandes campos en subcategorías.²²⁵ Afirma que la estructura musical de estos cantos se basa en “esquemas melódicos articulados en cadenas de repeticiones y variaciones” e identifica tres tipos de escalas: “una pentátona con derivaciones de tres, cuatro y seis sonidos; una trifónica basada en el arpeggio mayor, y una tercera escala *sui generis* basada en cadenas regulares e irregulares de terceras con algunos sonidos auxiliares”. Por último, indica que en el canto mapuche no se utiliza el acompañamiento instrumental, que el ritmo se subordina al texto poético o a la danza y que se utilizan ciertos ornamentos y *glissandi*.²²⁶

En su investigación sobre la vigencia de instrumentos musicales en tres comunidades de la Araucanía, Ernesto González Greenhill concluye que los instrumentos más representativos de la cultura mapuche son la *trutruka*, la *pifüllka*, el *kultrung* y el trompe. Señala la “presencia de la organización tonal trifónica en la música instrumental

²²¹ Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”. La música mapuche grabada por la etnomusicóloga durante su viaje por Neuquén (Argentina) y La Araucanía puede escucharse en: “Colección Isabel Aretz (1940-1941)”, en la web del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte precolombino, acceso el 5 de junio de 2020, <http://www.precolombino.cl/archivo/archivo-audiovisual/coleccion-isabel-aretz/>.

²²² Isabel Aretz, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina* (Caracas: Monte Avela Editores, 1980), 86.

²²³ *Ibid.*, 88.

²²⁴ María Ester Grebe, “Mapuche I-V”, en *Diccionario de La Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2000), 7: 123.

²²⁵ *Ibid.*, 125.

²²⁶ *Ibid.*, 126. En el capítulo cuatro discuto esta idea del autor.

mapuche”. Además, se refiere a su carácter holístico: “los instrumentos musicales, la música y la ocasionalidad forman un todo indisoluble en el trasfondo cultural mapuche, que no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin alterar el mismo”.²²⁷ En otro trabajo, él y Ana María Oyarce analizan un canto mapuche e identifican nuevamente la organización tonal “trifónica”. Señalan, además, otras características del canto como la “afinación atemperada”, la supeditación del texto a la música y la importancia de la reiteración como elemento estructural literario y musical.²²⁸ Mientras estos autores se preguntan por la posible vinculación de la música tradicional mapuche con el área musical “trifónica” latinoamericana propuesta por Vega y Aretz,²²⁹ Robertson nota que “los mapuche siempre han desafiado las reducciones académicas”, ya que mientras muchas de sus prácticas son comunes a otros pueblos de América del Sur, ellos cuentan con técnicas vocales e instrumentales únicas para dialogar con lo sagrado,²³⁰ como el caso del *tayil*, práctica que estudia la autora y que comentaré más adelante.

Los trabajos comentados constituyen tres momentos en los estudios sobre música mapuche. La primera etapa está representada por los estudios etnológicos y recopilatorios de Lehmann-Nietzsche y Augusta. La segunda, por las investigaciones realizadas por los compositores y musicólogos “indigenistas” Allende, Lavín e Isamitt. Estos dos momentos se caracterizan por algunos prejuicios eurocéntricos y su principal interés es documentar las prácticas musicales mapuche “no contaminadas” o “puras”. Lo anterior no les resta valor y, a pesar de ciertos sesgos, estos aportes (que comprenden análisis, interpretaciones, transcripciones y grabaciones de audio) en conjunto representan un panorama más o menos claro de la música tradicional mapuche en la primera mitad del siglo XX. Mientras los estudios realizados a principios del siglo pasado se basaron en la etnología alemana decimonónica y los desarrollados por los “indigenistas” chilenos se inspiraron principalmente en los aportes de la Escuela de Berlín y de otros centros europeos, el tercer momento en los estudios sobre música mapuche se caracteriza por el arribo de nuevas aproximaciones etnomusicológicas al *Wallmapu*. Aretz, Grebe, Robertson y González Greenhill y Oyarce emplean de diferentes maneras la vertiente

²²⁷ González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 28.

²²⁸ Ernesto González y Ana María Oyarce, “Kallfùlikan, un canto mapuche. Descripción etnográfica, análisis musical, y sus correspondencias en el aspecto literario”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 2* (1986): 245–63.

²²⁹ En realidad, Vega y Aretz llaman al sistema tonal “tritonía”. Al parecer, González y Oyarce siguen a Grebe y por esta razón se refieren a la organización tonal “trifónica”. Véase Enrique Cámara de Landa, “La música de la baguala del noroeste argentino” (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994), 144–45.

²³⁰ Carol E. Robertson, “Mapuche”, en *The Garland Encyclopedia of World Music*. (New York: Garland Pub., 1998), vol. 2, 233.

etnográfica de la investigación musical. Desde luego, sus enfoques son diversos, algunos con intereses más bien formalistas, otros estructuralistas y otros cognitivos.²³¹ Este cuerpo de trabajos permitiría desarrollar investigaciones sobre los cambios en la música tradicional mapuche en el lapso de cien años. Las publicaciones que comento proporcionan además valiosa información sobre las prácticas musicales de las *machi*. El siguiente subapartado está dedicado a la especialista y sus prácticas musicales durante el proceso reduccional hasta más o menos la década de 1970.

1.3.3. *Machi*, música y radicación

El desplazamiento radical entre género y poder desde mediados del siglo XVIII que experimenta la sociedad mapuche señalado por Bacigalupo -y que ya comenté- continuó en los siglos posteriores. Su nueva condición de agricultores sedentarios, la derrota militar frente a Chile (ya no eran necesarios los guerreros espirituales) y el proceso reduccional son algunas de las circunstancias que explican la disminución sustancial de *machi* hombres. Así, en el siglo XIX y XX predominarán las *machi* mujeres, los *ngillatun* dejarán de tener un énfasis militar y su propósito será propiciar la fertilidad asociada a la agricultura.²³²

La división en comunidades favoreció la evangelización. La chilenización también significaba acabar con la autoridad religiosa del pueblo mapuche: las *machi*. A pesar de la estigmatización, las especialistas rituales continuaron con su actividad. Desde luego, la influencia del cristianismo influyó en sus prácticas y cosmovisión. Sin embargo,

los aspectos sincréticos que encontramos en la religión mapuche son de forma y no de fondo... Lo que sí encontramos es una síntesis de elementos. Los mapuches toman aspectos de la religión cristiana que se pueden asociar a elementos de su religión, y que sirven para renovarla y revitalizarla, permitiendo su sobrevivencia en la sociedad mapuche actual.²³³

Algunas de estas incorporaciones, “de forma y no de fondo”, son la mención de símbolos cristianos como la cruz, la Virgen, entre otros, durante la celebración de ceremonias y ciertas influencias sobre el concepto de *Ngünechen* y el rol sacerdotal de

²³¹ Anteriormente señalé que Isamitt puede considerarse un precursor de la etnomusicología chilena. Sin embargo, me parece más coherente agrupar a Isamitt junto a los otros “indigenistas” chilenos, ya que el autor no fue testigo de los desarrollos teóricos y metodológicos de la etnomusicología.

²³² Bacigalupo, “The Struggle for *Machi* Masculinity”, 134–35.

²³³ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 91.

algunas *machi*.²³⁴ Profundizaré en estas incorporaciones e influencias en los próximos capítulos. Las menciono aquí, ya que, como señalé anteriormente, la presión cristiana aumentó significativamente durante el escenario reduccional, aunque los intentos de evangelización comenzaron apenas los castellanos cristianos entraron en el *Wallmapu*.

Lehmann-Nitsche en Argentina y Augusta en Chile registraron cantos de *machi* en cilindros de cera a principios del siglo XX, aunque estos no fueron interpretados por especialistas. Posteriormente, Isamitt estudia cantos ejecutados directamente por una *machi*. Margarita Canio y Gabriel Pozo comparan las canciones recopiladas por Lehmann-Nitsche, Augusta e Isamitt, además de grabaciones posteriores. Observan variaciones en lo que respecta a tipos de canto y uso de instrumentos; sin embargo, no especifican en qué consistirían estas diferencias. Encuentran continuidad en algunas de las narrativas del texto, particularmente en la solicitud de hierbas medicinales y dones a seres espirituales. Estas temáticas las observan en cantos de *machi* contemporáneos, aunque advierten variaciones en la nomenclatura utilizada.²³⁵

Sobre las prácticas musicales de las intercesoras, Lehmann-Nitsche indica: que la intercesora durante el *machitun* ejecuta un canto ritual acompañada del *kultrung*, que en la ceremonia de inauguración de una nueva *machi* la especialista encargada de su formación baila *pürun*, y que durante el *ngillatun* la especialista más anciana “canta una suplicación y después todas las otras machis bailan según el tacto de las pifilcas y trutruacas”.²³⁶ No tengo noticia de que el autor haya participado en ceremonias mapuche. Por lo tanto, es de suponer que sus comentarios se basan en las explicaciones de sus interlocutores Regina y Juan Salva. Por su parte, Augusta indica que “de las funciones de machi es inseparable el canto, acompañado del toque de la caja”. Identifica los siguientes temas de las canciones: saludo de cortesía al enfermo, procedencia de las hierbas medicinales, causa de la enfermedad, disposición de la *machi* y cantos para alentar al enfermo cuando comienza a mejorar (*konaq ül'*). Señala que algunas canciones son cantadas por el propio enfermo en presencia de la *machi*; en estos cantos, el paciente se refiere a sus “temores de tener un *wekufü* (demonio) y pedirle [a la *machi*] humildemente su auxilio”.²³⁷ Sobre el canto de *machi* que transcribe en su artículo de 1911 describe que

²³⁴ *Ibíd.*

²³⁵ Canio Llanquino y Pozo Menares, “Regina y Juan Salva”.

²³⁶ Canio Llanquino y Pozo Menares, *Historia y conocimiento oral mapuche*, 253.

²³⁷ Augusta, *Lecturas araucanas*, 303–4. Es interesante esta observación del misionero capuchino, ya que no he encontrado en otras referencias, antiguas o recientemente publicadas, menciones a este canto ejecutado por el enfermo y tampoco he sido testigo de ello. Consulté con la *machi* Mercedes sobre esta

es ejecutado por la especialista a la persona afectada, que es acompañado con tambor (presumiblemente, el *kultrung*) y que es cantado por una sola persona a la vez (característica que es común, según Augusta, a todos los *ül*). En la estrofa del canto de *machi* que transcribe se identifican tres temáticas: empleo de hierbas medicinales, menciones a *Ngünechen* y peticiones por la salud de la persona.²³⁸

Ya he destacado el trabajo de Isamitt. Su valoración de la música y cultura mapuche, extraña para la academia y para la sociedad chilena de la época, también es clara en lo que concierne a la actividad de las *machi*.

Esta fe en lo misterioso que debe golpear la imaginación en un momento determinado, se promueve en la ceremonia araucana con medios que no difieren mucho de los que se acostumbran en algunas prácticas religiosas civilizadas. Las campanillas del culto católico producen en las gentes del pueblo más o menos el mismo efecto que la *wada* entre los indígenas. Quien creyera que estas prácticas son ridículas o inútiles no penetraría sus significaciones ni sus fines. Tampoco captaría fenómenos propios de la psicología humana.²³⁹

En otro texto, en el que describe un *machitun* del que fue testigo, afirma que

en oposición a aquellos juicios negativos y absolutos y a pesar de nuestra distancia de las particularidades pueriles o extrañas a nuestra mentalidad, que existen en la ceremonia de las machis; debe anotarse la eficacia real que en muchos casos ha debido constatar el indio.²⁴⁰

En el mismo artículo, el autor presenta varias transcripciones de los patrones rítmicos del *kultrung* (la mayoría de subdivisión ternaria del pulso, algunos de subdivisión binaria, con diversos acentos o sin ellos) y comentarios sobre el uso de los ‘*yüullu*’ (cascabeles utilizados como pulsera), el canto, la voz hablada, gritos de sus acompañantes y otros efectos. Concluye indicando que, a las características señaladas, cada *machi*

práctica y respondió tajantemente que ella no lo había visto. Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

²³⁸ Augusta, “Zehn Araukanerlieder”.

²³⁹ Isamitt, “Instrumentos Araucanos”, 307.

²⁴⁰ Isamitt, “El machitun”, 7.

agrega sus peculiaridades, pero que los elementos musicales son más o menos similares.²⁴¹

En un trabajo posterior sobre algunos “cantos mágicos”, Isamitt describe las dificultades de acceder a este tipo de música y a las prácticas religiosas en general. Señala que de los cientos de cantos que ha logrado anotar, solo cuatro son de *machi*: un “canto de iniciación” correspondiente al ejecutado por una joven *machi* en un *machiluwün* (ceremonia de iniciación) y los otros tres fragmentos de cantos ejecutados en *machitun*, de los cuales solo dos fueron interpretados por especialistas rituales. Además de presentar transcripciones de extractos de estos cantos, el autor comenta algunos aspectos sobre el carácter, ritmos del *kultrung*, ámbito melódico y temática de las canciones.²⁴² Son interesantes sus investigaciones sobre el *machiluwün*, ya que permiten argumentar en contra de otra de las ideas comunes de los estudios sobre ritualidad y música mapuche. Al parecer, existe entre los investigadores (historiadores, antropólogos y etnomusicólogos) una sobrevaloración de ciertas ceremonias: me refiero al *ngillatun* y al *machitun*. Esta estimación excesiva puede estar relacionada con la premisa de que luego de la ocupación la sociedad mapuche se replegó a la comunidad reduccional y su actividad ritual disminuyó notablemente. Sin embargo, los trabajos de Isamitt demuestran que las *machi* continuaron desarrollando diversas ceremonias y no exclusivamente las más conocidas por la sociedad chilena. De hecho, el centralismo en el *ngillatun* y el *machitun*, al menos en el discurso, no se condice con el número de investigaciones musicales sobre estas ceremonias. Pocas son las etnografías musicales sobre estas *performances*.

Isamitt ha sido uno de los pocos musicólogos que han logrado superar las dificultades propias de la traumática relación entre chilenos y mapuche. Las confianzas que construyó a lo largo de varios años seguramente explican la invitación que le hicieran a presenciar un *machiluwün*. El autor nos entrega una detallada etnografía sobre esta ceremonia en la que observa aspectos sobre el desarrollo general del ritual, los participantes (entre ellas varias *machi*), el trance de la nueva especialista, los patrones rítmicos de los *kultrung*, el uso de otros instrumentos tradicionales y el canto, entre otros.²⁴³ ¿Cómo fue el acercamiento de Isamitt a las comunidades y su trato? ¿Cuáles serán las razones del particular punto de vista de Isamitt? ¿A qué se deberá su visión menos prejuiciada sobre la cultura mapuche? Los investigadores hemos destacado la

²⁴¹ *Ibíd.*

²⁴² Isamitt, “Cantos mágicos”.

²⁴³ Isamitt, “Machiluwün”.

aproximación de Isamitt, pero no nos hemos ocupado de reflexionar sobre los motivos de su particular enfoque. Sería interesante ahondar en la obra de este autor; sus trabajos y metodología son un antecedente clave para la etnomusicología chilena.²⁴⁴

Los musicólogos contemporáneos a Isamitt poco se refieren a la música de las especialistas. Tal vez valga la pena mencionar el comentario de Lavín que acompaña la transcripción de la melodía de un canto de *machi* grabado por Augusta: “es siempre variación de un tema único; las palabras tienen por finalidad consolar o reconfortar a los enfermos”.²⁴⁵ Por su parte, Allende transcribe y comenta un extracto de un canto de *machi* que le ejecutara un “coro de mujeres indígenas”. El autor se admira de la bimusicalidad de las cantantes mapuche (“mapuchitas”, escribe desafortunadamente Allende), quienes ejecutan con facilidad música religiosa occidental y música mapuche. El grupo de mujeres reprodujo para el musicólogo una ceremonia terapéutica (en realidad, un breve extracto de uno de estos rituales; al parecer, un *machitun*). Esta consistió en

situar al enfermo en medio de la ruca [casa tradicional mapuche], rodeado por sus parientes. La machi, acompañándose del cultrún, canta la rogativa y los parientes repiten ¡ya, ya! Golpeando el suelo en todas direcciones para ahuyentar a los malos espíritus... Me llamó la atención en este canto, la combinación de ritmos binarios con ternarios y la expresión dolorosa impresa a la cantinela, tan de acuerdo con el carácter de la ceremonia.²⁴⁶

Algunas de las canciones analizadas por Aretz son de *machi*. Sus grabaciones corresponden -que yo sepa- a los primeros registros de cantos de *machi* ejecutados directamente por una especialista, en este caso la *machi* Margarita Millahuinca de Collico (Puerto Saavedra).²⁴⁷ Además de aportar las grabaciones y transcripciones de estos cantos (lo que constituye de por sí un gran aporte considerando que son pocos los registros y

²⁴⁴ Es de esperar que las investigaciones de Freddy Chávez Cancino sobre el trabajo de Isamitt entreguen algunas respuestas a estos interrogantes. El autor ha publicado recientemente una recopilación con treinta transcripciones de cantos recogidos por Isamitt en reducciones mapuche y prepara nuevos trabajos sobre esta importante figura de la etnomusicología chilena. Véase Freddy Chávez Cancino, *Los treinta cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón* (Santiago de Chile: Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2019).

²⁴⁵ Lavín, “La música de los Araucanos”, 1967, 58.

²⁴⁶ Allende, “Música Araucana”, 85–86.

²⁴⁷ Estos audios también pueden escucharse en el archivo audiovisual del Museo Chileno de Arte precolombino: “Colección Isabel Aretz (1940-1941)”, en la web del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte precolombino, acceso el 5 de junio de 2020, <http://www.precolombino.cl/archivo/archivo-audiovisual/coleccion-isabel-aretz/>.

transcripciones publicados sobre prácticas musicales de las *machi*), comenta que “el ‘estilo’ depende mas de los cantantes que de la función de las canciones”, pero que existen ciertos efectos usados con propósitos mágicos que no serían exclusivos de las especialistas mapuche.²⁴⁸ Afirma que con el *kultrung* son ejecutados diferentes ritmos y que este es interpretado en dos posiciones: (1) de pie, el *kultrung* se sostiene desde la empuñadura y se apoya sobre el brazo, la baqueta se toma con la mano derecha y a veces se agita el instrumento para que suenen las piedras en su interior; y (2) sentada en el piso se sitúa enfrente del ejecutante y golpea con dos baquetas. Sobre los cantos exclusivos de *machi* no solo menciona la existencia de canciones de *machitun*, sino también de *ngeikurrewen*, *rewetun*, *machiluwün*; o la existencia de ceremonias para renovar el canelo o el cuero del *kultrung*.²⁴⁹

Robertson estudió el *tayil* en Argentina, práctica que, al menos en aquellos años y en el lado este de los Andes, no era realizada por *machi*.²⁵⁰ Sus trabajos son de interés para esta tesis por el modo en que aborda la categoría “*tayil*”. Esta autora critica las afirmaciones de Rodolfo Casamiquela, Ramón Pelinski y Aretz,²⁵¹ quienes utilizan expresiones tales como “canciones totémicas”, “coral” o “heterofonía” para referirse al *tayil*. Según Robertson, esta práctica transgrede todos los criterios aplicables a otras formas de comunicación mapuche. La definición que la etnomusicóloga establece para este fenómeno está en función de su contexto sociohistórico y cognitivo. Define el *tayil* como “la manifestación auditiva del *kimpeñ*” (el alma compartida por un patrilinaje) o única forma de comunicación y enlace entre el ‘*aliün*’ y el ‘*aliäluntu*’,²⁵² los dos tipos de tiempo mapuche (por lo menos en Argentina).²⁵³

Parte de la numerosa producción etnográfica de Grebe versa sobre prácticas musicales de las *machi*. Sus distintos trabajos serán citados a lo largo de los capítulos que siguen y dialogaré permanentemente con sus ideas, ya que en sus investigaciones aporta valiosas informaciones y reflexiones sobre diferentes facetas de las especialistas, muchas de ellas poco observadas por los estudiosos (un ejemplo de esto es su trabajo sobre el

²⁴⁸ Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”, 79.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Empleo la transliteración *tayil* a lo largo de la tesis, ya que es la utilizada tanto por Robertson como por Grebe.

²⁵¹ Rodolfo Casamiquela y Ramón Pelinski, “Música de canciones totémicas y populares y de danzas araucanas”, *Revista Del Museo de La Plata* 6 (1966): 43–80; Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”.

²⁵² “... *the aural manifestation of kimpeñ*”. Robertson, “Tayil as Category”, 50. El ‘*aliün*’ corresponde al tiempo “presente”, el tiempo de la persona y de sus cuatro generaciones precedentes. El ‘*aliäluntu*’ es el tiempo anterior al *aliün* conformado por los distintos antepasados y deidades.

²⁵³ Robertson, “Tayil as Category”.

ulutun, ceremonia poco atendida por la academia)²⁵⁴. Por lo pronto, vale la pena mencionar una de sus ideas fundamentales: el dualismo como “rasgo cultural dominante y significativo que otorga coherencia, unidad y cohesión a la configuración cultural *mapuche*”.²⁵⁵ Para Grebe, esta es una estructura clave que determina, entre otros elementos, el marco general e interno de la ritualidad, música y danza mapuche.²⁵⁶ No adhiero del todo al enfoque eminentemente estructuralista de la propuesta de la autora: su búsqueda de patrones culturales generalizados en muchos casos opaca la heterogeneidad de la práctica ritual mapuche y su interés parece ser exclusivamente sincrónico. A lo anterior, agrego que la etnomusicóloga no consideró en sus trabajos facetas que, desde mi punto de vista, sin duda determinan la ritualidad, la música y la danza. En los estudios de Grebe lo político es omitido. Puede que dicha exclusión se deba a la situación social de los años en que desarrolló su investigación, pero además no cabe duda de que su interés era meramente culturalista. En su enfoque, la cultura puede ser aislada no solo de la historia, sino también del contexto político. Asimismo, debe considerarse que el escenario en que actualmente las *machi* desarrollan su actividad es considerablemente diferente al de las décadas en las que Grebe realizó sus etnografías. Como ella misma advirtió,

La lenta y gradual vinculación e integración social de los mapuches a la comunidad chilena permite esperar, quizás, una expansión creativa del *kultrún*, microcosmo musical y objeto-símbolo que condensa y sintetiza dialécticamente su concepción espiritualista y dual del universo.²⁵⁷

Como se verá a lo largo de esta tesis, sobre todo en el tercer capítulo, esta “expansión creativa” no solo ocurre en la actualidad con el *kultrung*, sino también con otros importantes aspectos de la actividad de las *machi* y de otras expresiones tradicionales de la sociedad mapuche. Pero el escenario actual y la historia chileno-mapuche no se caracterizan precisamente por la “vinculación e integración social de los mapuches a la comunidad chilena”, sino por la tensión y exclusión. Después de Grebe,

²⁵⁴ María Ester Grebe, “El *ulutun*: rito terapéutico-musical mapuche” (comunicación, *II Congreso Mundial de Musicoterapia*, Buenos Aires, s.f.).

²⁵⁵ Grebe, “Presencia del dualismo”, 76.

²⁵⁶ María Ester Grebe, “Relationships between Music Practice and Cultural Context: The *Kultrún* and Its Symbolism”, *The World of Music* 20, n.º 3 (1978): 84–106.

²⁵⁷ Grebe, “El *kultrún* mapuche”, 37.

no se realizarán trabajos que consideren la música de las *machi* hasta principios del presente siglo.²⁵⁸

Sin duda, la ocupación militar chilena del territorio mapuche, el proceso de radicación y la chilenización forzada de esta sociedad provocaron la desaparición, disminución y modificación de algunas de sus prácticas tradicionales, pero al mismo tiempo se observa la supervivencia de otras. Del mismo modo, la comunidad reduccional parece haber funcionado hasta bien entrado el siglo XX como un espacio de reorganización social y protección cultural, lo que no significa que la música practicada allí no haya experimentado cambios -al menos- discretos. A partir de las publicaciones sobre música mapuche disponibles, puedo concluir que esta sociedad logró conservar su sistema musical al interior de la comunidad, es decir, los elementos más característicos de sus estructuras tonales, patrones rítmicos, instrumentos tradicionales, modos de ejecución y ocasiones en las que es interpretada la música. Lo que experimentó la música tradicional practicada en las reducciones, al igual que durante el periodo colonial, fueron innovaciones: la introducción de algunos instrumentos -como, por ejemplo, el acordeón entre los *williche-*, que dieron lugar a renovadas síntesis musicales, y el uso de nuevos materiales para la construcción de la *trutruka* y el *ñolkin*. El cambio más significativo en lo que respecta a la música tradicional fue la radical disminución en la frecuencia de la práctica del ceremonial mapuche y la extinción de otros rituales. Según Pérez de Arce, esto significó la desaparición de algunos instrumentos como el '*llol-llol*', el '*kunkulkawe*' y el '*kunkul*'.²⁵⁹ Quiero ser enfático en afirmar que, si bien existió un notable descenso en la práctica ritual mapuche durante esta etapa, no solo continuaron celebrándose *ngillatun* y *machitun*, sino también -como atestiguan algunos trabajos de Isamitt, Aretz y Grebe- *ulutun*, *ngeikurrewen*, *rewetun*, *machiluwün*, entre otras ceremonias, tal vez menos numerosas o notorias, o de difícil acceso para el investigador.

Nuevamente, es necesario mencionar que hasta la fecha no se ha realizado un estudio riguroso sobre el cambio musical aplicado a la música mapuche a lo largo del siglo XX. A diferencia del periodo revisado en el apartado anterior (Colonia y primera mitad del siglo XIX), para esta etapa histórica sí contamos con investigaciones, grabaciones y transcripciones que permitirían establecer un panorama, al menos general,

²⁵⁸ Desde la década de 1990 publicará sus trabajos Bacigalupo. Como ya he señalado, las investigaciones de la antropóloga constituyen un enfoque renovado sobre las especialistas rituales y su aproximación es fundamental para esta tesis.

²⁵⁹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 51.

sobre el desarrollo de la música mapuche durante el siglo pasado. Desde luego, para alcanzar este propósito sería necesario explorar otras fuentes de información (grabaciones y apuntes inéditos de los investigadores, archivos poco estudiados por la musicología, memorias orales de algunos cultores, entre otras) con el propósito de obtener datos detallados. Solo trabajos de esta envergadura permitirían confirmar, matizar o corregir observaciones como las de Lehmann-Nitsche o Isamitt sobre la supuesta inexistencia de influencia foránea en la música mapuche o comentarios como el de Aretz, quien afirma que el canto secular interpretado por hombres ha experimentado cambios debido a influencias foráneas sin especificar cuáles son esas innovaciones e influjos.²⁶⁰

Respecto a la *machi* y su música, hacia finales del siglo XIX y los primeros decenios del XX se consolidaron algunos cambios respecto a su rol de especialista ritual. El más importante de ellos es la desaparición definitiva de los *machi weye* y el predominio de *machi* mujeres asociadas a la luna, la fertilidad y la agricultura. Probablemente sus rituales continuaran perdiendo espectacularidad. Por otro lado, las *machi* fueron un agente clave en la conservación de las prácticas tradicionales mapuche. Al parecer, su música no sufrió cambios estructurales. Ellas continuaron -y continúan hasta el día de hoy- cantando acompañadas por su *kultrung*, *kaskawilla* y a veces la *wada* con patrones rítmicos la mayoría de las veces de subdivisión ternaria del pulso, pero en otros casos binaria. Es posible identificar una innovación: la agregación de instrumentos al *machitun*; y la desaparición de una práctica: el uso de un *kultrung* de menores dimensiones para los ayudantes, cambio que tuvo lugar en el siglo XIX, como indiqué en el apartado anterior.

Comentario aparte merecen los procesos experimentados por la música mapuche en los centros urbanos. Antes de pasar a la última sección del presente capítulo realizaré un paréntesis para comentar dos temas que, si bien escapan al objetivo central de la tesis, dan cuenta de dos procesos en los que la música mapuche participa y reflejan representaciones de la sociedad indígena y chilena. Me refiero, por un lado, al uso de elementos musicales mapuche en la música nacional y, por el otro, a la presencia de la música mapuche en espacios considerados no tradicionales.

²⁶⁰ Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”.

1.3.4. Música fuera de la comunidad

La ocupación militar y el proceso de radicación obligó a muchos mapuche a migrar a las ciudades. Según Bengoa, la migración masiva comenzó en la década de 1930 “cuando aumentaron las perspectivas de trabajo por la acción estatal y el inicio de la industrialización”.²⁶¹ Para Pairican, la poca productividad de las tierras, debido a la sobreexplotación, contribuyó a este proceso.²⁶² Esta movilidad hacia los centros urbanos no fue ni es un proceso voluntario, sino que está íntimamente relacionada con el colonialismo chileno.²⁶³ Ya sea por el desplazamiento de mapuche a la urbe, por el interés de algunos músicos chilenos hacia esta cultura o por las seminales investigaciones de los compositores indigenistas, las expresiones sonoro-musicales de este pueblo han influido, aunque tímidamente, sobre la música nacional y su ejecución no se restringió a la comunidad reduccional.

Como demuestra Juan Pablo González, la música mapuche -o “la música de raíz mapuche”, en palabras del autor- ha estado presente de alguna manera en la música chilena del siglo XX, tanto docta como popular (óperas nacionales, zarzuelas, repertorio orquestal y de cámara, fox-trot, tangos, mapuchinas, canciones populares). El musicólogo señala que en todos estos géneros han sido utilizados rasgos de la cultura o música mapuche, ya sea con textos alusivos a las hazañas araucanas, con el uso simbólico de elementos mapuche, con el empleo de instrumentos y elementos musicales tradicionales, con letras en mapudungun, etc. Señala además que lo anterior ha influido en los variados estereotipos que la sociedad chilena tiene sobre el mapuche.²⁶⁴ Aunque la música mapuche ha formado parte de las creaciones y *performances* de compositores, cantautores y bandas populares, estas influencias son poco numerosas.²⁶⁵ Su interés, sin duda genuino, ha estado motivado por el romanticismo y el exotismo. Como ha escrito Jacob Rekedal, “los escasos encuentros entre artistas mapuche y no mapuche revelaron una significativa falta de comprensión sobre la música mapuche por parte de personas ajenas

²⁶¹ Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, 385.

²⁶² Pairican, *Malon*, 42.

²⁶³ Enrique Antileo Baeza, “Migración Mapuche y continuidad colonial”, en *Ta iñ fijke zipa rakizuamelwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, 2.^a ed., ed. de Comunidad de Historia Mapuche (Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013), 187–208.

²⁶⁴ Juan Pablo González, “Estilo y función social”.

²⁶⁵ Sobre el contacto de Violeta Parra con la cultura mapuche, véase Paula Miranda, Elisa Loncon, y Allison Ramay, *Violeta Parra en el wallmapu: su encuentro con el canto mapuche* (Santiago de Chile: Pehuén, 2017).

a la cultura”.²⁶⁶ Para el etnomusicólogo, en la actualidad estas contradictorias relaciones derivan —o forman parte— del multiculturalismo neoliberal entendido por él “como el producto final de más de un siglo de metamorfosis del concepto de capital cultural, proceso que comienza en parte con las investigaciones folclóricas tempranas”.²⁶⁷

La apropiación de la cultura y música mapuche es uno de los procesos que comienzan con la ocupación de la Araucanía y la radicación. Además de los estudios desarrollados en reducciones, los cuales se dirigen al “interior” de la cultura mapuche, al espacio donde esta sociedad se reorganizó y recuperó, y de los escasos ejemplos de músicos chilenos que incorporan elementos mapuche, es necesario mencionar los casos de cultores o agrupaciones tradicionales que ejecutaron su música en centros urbanos. Un temprano —y condenable— caso de ejecución de música mapuche lejos del *Wallmapu* es la exhibición de catorce mapuche en el Jardín de Aclimatación de París en 1883, que incluyó la ejecución de piezas musicales con una *trutruka*.²⁶⁸ Posteriormente, se conocen otras *performances* urbanas, ciertamente no tan degradantes como la anterior, pero no por eso carentes de racismo. Tal vez el primer grupo de música tradicional mapuche en representar escenas de rituales en escenarios de ciudades chilenas haya sido la agrupación dirigida por Manuel Aburto Panguilef (dirigente de la Federación Araucana), que en 1917 visitó Santiago y otras ciudades.²⁶⁹ Otro caso fue el concierto organizado por Pedro Humberto Allende en 1928 en el Conservatorio Nacional de Música (Santiago, Chile), que ya comenté. En 1946 se presentó un cantante mapuche vestido de huaso (campesino) junto a una agrupación de música criolla en el teatro Balmaceda de Santiago.²⁷⁰ Estos son algunos ejemplos de músicos que actuaron fuera de la comunidad reduccional durante los primeros decenios del siglo pasado. Existen más casos y de seguro futuras investigaciones nos informarán sobre otros.

Todo lo anterior da cuenta de los procesos simultáneos de los cuales la música mapuche (y sus músicos) ha formado parte durante el siglo XX. Son varios los modos en que esta sociedad responde al nuevo contexto colonialista en el que se ve forzada a

²⁶⁶ “... the scarce encounters between actual Mapuche and non-Mapuche artists revealed a significant lack of understanding about Mapuche music by cultural outsiders”. Rekedal, “Warrior Spirit”, 96.

²⁶⁷ “... as the end product of more than a century’s worth of metamorphosis of the concept of cultural capital, which began in part with early folklore research”. *Ibíd.*, 98. En la última parte de este capítulo me refiero al multiculturalismo neoliberal.

²⁶⁸ Herson Huinca Piutrin, “Los Mapuche del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de investigación contemporáneas”, en *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, 2.ª ed., ed. de Comunidad de Historia Mapuche (Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013), 89-117.

²⁶⁹ Lavín, “Música de los Araucanos”, 1967, 58.

²⁷⁰ Juan Pablo González, “Estilo y función social”, 81.

reorganizarse y desarrollarse. Sus manifestaciones culturales, en este caso la música, forman parte de estas estrategias. Una de las ideas transversales en las investigaciones sobre cultura musical mapuche reduccional y posreduccional es que mientras la música practicada al interior de la comunidad conservó los rasgos tradicionales, la que se practicó fuera de este espacio (es decir, en centros urbanos) sufrió procesos de aculturación.

Es esencialista pensar que la música mapuche no experimentó cambios o innovaciones en las comunidades rurales y es reduccionista afirmar que las prácticas musicales mapuche en la ciudad fueron víctimas de la aculturación. Por un lado, me parece indudable que las expresiones culturales tradicionales sufrieron transformaciones en alguna medida en la nueva unidad social-territorial que Chile impuso a los mapuche: las reducciones. Un estudio pertinente, a mi parecer, sería determinar si estos cambios fueron estructurales o periféricos. Por otro lado, sostener la aculturación de la música mapuche en la urbe es -sin entrar en las críticas al concepto “aculturación” -²⁷¹ reproducir una mirada clásica y paternalista de la cultura, sobre todo en los contextos colonialistas, en que el grupo subalterno aparece como receptor pasivo. Además, este enfoque ignora la diversidad de procesos que la música mapuche ha experimentado en el contexto urbano. Seguramente, algunos grupos abandonaron la práctica tradicional, pero otros la reelaboraron a través de diversas estrategias. Sin embargo, las investigaciones sobre música mapuche realizadas hasta la década de 1980 no dan cuenta de estos desarrollos. Solo a partir del siguiente decenio la investigación musical se ocupará de estas problemáticas.²⁷² En lo que respecta a la música tradicional, la mirada esencialista (que ve a la cultura como una unidad discreta, homogénea, no contaminada y suspendida en el tiempo) persiste de algún modo como el reflejo de una visión romántica de la sociedad mapuche. Los esencialismos aparecen sobre todo cuando se trata de la especialista espiritual.

²⁷¹ Para cuatro argumentos en contra del concepto “aculturación”, véase Kartomi, “Procesos y resultados del contacto”, 361–65.

²⁷² Lo afirmado antes para el caso de la música tradicional tiene validez para la música mapuche en la urbe: carecemos de investigaciones históricas rigurosas sobre la cultura musical mapuche y sus músicos en las ciudades chilenas durante el siglo XX. El único trabajo que se preocupa de alguna de las dimensiones mencionadas en el lapso entre la década de 1940 y de 1980 es el de Juan Pablo González, pero este es sobre el uso de la música tradicional mapuche por músicos nacionales y no considera la dirección inversa. Juan Pablo González, “Estilo y función social”

1.4. Multiculturalismo neoliberal: situación colonial, etnografía y representaciones actuales sobre las *machi* y su música

Los diversos proyectos del movimiento mapuche continuaron con sus avances discursivos y prácticos durante las décadas finales del siglo XX y las primeras del XXI. Estos desarrollos y la modernización capitalista chilena son el nuevo marco en el que la sociedad mapuche y sus intercesoras rituales offician ceremonias, sanan y cantan. Para algunos autores ya señalados, es desde poco antes de la década de 1980 que se inaugura un nuevo momento para la sociedad mapuche y chilena; en palabras de Pairican, por estos años comenzó “la chilenización neoliberal en *Wallmapu*”.²⁷³ Los gobiernos democráticos posteriores a la dictadura militar, es decir, a partir de la década de 1990, han mantenido la severa agenda neoliberal y su modo de lidiar con los pueblos indígenas ha sido el multiculturalismo. El multiculturalismo neoliberal se caracteriza por celebrar la diversidad y propiciar el reconocimiento cultural, pero no se hace cargo de garantizar la autodeterminación, la autonomía territorial, el autogobierno u otras políticas de redistribución radical. Esta forma de gobernanza, aunque en el discurso valora la diferencia, es integracionista en sus efectos, ya que no modifica las inequidades del poder basadas en estructuras raciales.²⁷⁴

A pesar del multiculturalismo, del racismo sistemático y de la criminalización de las demandas indígenas, las diversas expresiones del movimiento mapuche y los discursos y prácticas que conforman su identidad étnica, se revitalizan. Las comunidades en el campo continúan celebrando sus ceremonias y acudiendo donde las *machi* pese al crecimiento de las iglesias evangélicas. Los mapuche en las grandes ciudades reconstruyen sus identidades. La división entre los espacios rurales y urbanos, si bien persiste, es cada vez más borrosa. Los viajes de ida y vuelta son frecuentes. El número de especialistas rituales parece incrementarse y las adaptaciones de su rol aumentan, ya sea por la influencia de las instituciones, del movimiento político u otros procesos. En este último apartado ofrezco un panorama general del actual escenario en el que se desenvuelven las intercesoras. La intención de presentar una visión amplia en este primer capítulo obedece a la tensión entre lo general y lo particular que atraviesa esta tesis. Más

²⁷³ Pairican, *Malon*, 46.

²⁷⁴ Patricia Richards, *Racismo. El modelo chileno y el multiculturalismo neoliberal bajo la Concertación 1990-2010*, trad. de Aroma de la Cadena y Eloy Neira Riquelme (Santiago de Chile: Pehuén, 2016).

adelante discuto las fracturas de ciertas representaciones generalizadas sobre las *machi* y su música que la experiencia individual puede revelar.

1.4.1. Contexto actual

Restituida la democracia en la década de 1990, los gobiernos chilenos han continuado con el desarrollo neoliberal que comenzó durante la dictadura de Pinochet. La estrategia económica de esta forma de gobernanza (el neoliberalismo) se ha basado fundamentalmente en la exportación de materias primas y productos agrícolas. En la Araucanía este tipo de economía está representado por la industria maderera y el desarrollo de infraestructura (caminos, represas hidroeléctricas y aeropuertos).²⁷⁵ Para el pueblo mapuche, las consecuencias del “modelo chileno” han sido “las emigraciones, la expropiación, la degradación de acuíferos y nutrientes, la falta de control sobre los recursos naturales, la ausencia de consulta previa en decisiones que los afectan directamente y la criminalización de sus demandas”.²⁷⁶

La política indígena de los gobiernos posteriores a la dictadura ha estado definida por la nueva Ley Indígena (aprobada en 1993), la creación de la CONADI (agencia dependiente del Ministerio de Planificación -MIDEPLAN) y el desarrollo de diversos programas sociales, económicos y culturales que reducen las demandas indígenas a un problema socioeconómico. Uno de los aspectos significativos de la ley es la devolución de tierras a través de la entrega de subsidios, medida que presenta varios problemas. Uno de ellos es el que reconoce como “tierras indígenas” solo las asignadas durante el proceso de radicación y no las denominadas “tierras antiguas” (la gran mayoría de tierras usurpadas a los mapuche durante la ocupación militar). De estas tierras ancestrales, las empresas forestales poseen tres veces más que los mapuche.²⁷⁷ Las extensas plantaciones de pinos y eucaliptos degradan el suelo, disminuyen drásticamente la cantidad de agua en los valles y amenazan la biodiversidad, pérdida que es también cultural. En definitiva, a pesar de las buenas intenciones declaradas por agentes del Estado y por parte de las élites,

²⁷⁵ *Ibíd.*

²⁷⁶ *Ibíd.*, 267.

²⁷⁷ Además del conflicto con la industria forestal, otra disputa emblemática fue Ralco, represa que, a pesar de la oposición *pewenche* y de que representaba una violación de los derechos indígenas internacionales y de la Ley Indígena chilena, fue construida en el Alto Biobío. Estos son solo dos ejemplos de una larga lista de conflictos y resistencias.

para el mapuche la democracia neoliberal chilena ha representado la continuación del despojo colonial y del racismo sistémico.²⁷⁸

Los últimos treinta años en La Araucanía no solo han sido una historia de racismo y conflicto, sino también de resistencias. La agencia mapuche a nivel organizativo colectivo se ve reflejada en la conformación de cientos de asociaciones de distinto tipo, cuyas demandas, así como sus estrategias, son diversas: la reclamación de espacios dentro del actual marco económico y político, el acceso a servicios sociales, el reconocimiento constitucional, el control territorial, la autonomía y la autodeterminación, las demandas feministas y de disidencias sexuales, entre otras. Estos objetivos tan variados en ocasiones confluyen y en otras entran en franca oposición. Un punto de inflexión para el movimiento mapuche fue la quema de tres camiones madereros de la forestal Arauco en la comuna de Lumaco durante 1997. Esta acción de fuerza significó la radicalización de la protesta por la recuperación de tierras. Al interior del movimiento mapuche, implicó el debilitamiento de algunas organizaciones y el fortalecimiento de otras.²⁷⁹ La respuesta del multiculturalismo neoliberal chileno y las élites locales ha sido encasillar al conjunto de la sociedad mapuche bajo un nuevo estereotipo negativo: “terrorista”. Como afirma Richards, “es difícil no ver la aplicación de la ley antiterrorista como una basada en el racismo, y la sensación de miedo y terror entre los dueños de fundos como un miedo racial al levantamiento mapuche”.²⁸⁰

En este escenario de colonialismo, racismo estructural, conflictos, resistencias, persecución y montajes, la actividad ritual del pueblo mapuche, además de cumplir con sus funciones terapéuticas, propiciatorias y sociales, es al mismo tiempo cooptada y modificada por la institucionalidad, practicada como la continuación de una tradición de larga data o bien enmarcada en el proceso de descolonización, lo que implica persistencias, transformaciones y reconstrucciones, tanto en el campo como en las ciudades. El rol y la práctica de las *machi* igualmente se ven modificados, ya sea por el Estado y sus programas sociales, como es el caso de la salud intercultural, o por el movimiento mapuche que influye en su politización. Ambos aspectos serán discutidos en el tercer capítulo.

Según el censo de 2017, los mapuche son el pueblo indígena más numeroso de Chile con 1 745 147 personas, que representa el 9,9% del total de la población

²⁷⁸ Richards, *Racismo*, 99–110.

²⁷⁹ Pairican, *Malon*, 93–113.

²⁸⁰ Richards, *Racismo*, 180.

efectivamente censada. En La Araucanía el 34% de su población se considera perteneciente a un pueblo indígena y originario,²⁸¹ mientras que en la Región Metropolitana solo el 10%. La capital chilena (Santiago) concentra el mayor número de personas que se reconocen como pertenecientes al pueblo mapuche, 629 483, mientras que el total de mapuche (con el criterio señalado) en La Araucanía es de 318 296, de los cuales 68 485 son de Temuco, capital regional. Aunque la mayoría de mapuche viven en Santiago, La Araucanía sigue siendo la región con mayor porcentaje de población mapuche.²⁸²

El aumento en el número de personas que se identifican con un pueblo originario²⁸³ probablemente esté relacionado con las distintas formas de resistencia -tanto políticas como culturales- del conjunto de la colectividad mapuche (y de otros grupos indígenas), cuya consecuencia es el aumento del “orgullo de ser mapuche”.²⁸⁴ Asimismo, parece aumentar el apoyo ciudadano hacia ciertas demandas indígenas y la valoración de su conocimiento.²⁸⁵ El crecimiento en la adhesión a las demandas históricas de la sociedad del *Wallmapu* y el fortalecimiento de su propia agencia puede observarse también en algunos hitos de los últimos años. La rápida caída de la “Operación Huracán”, montaje de Carabineros de Chile cuyo objetivo era incriminar a ocho comuneros mapuche de varias quemadas de camiones madereros,²⁸⁶ el masivo repudio a la muerte de Camilo Catrillanca por los disparos de un efectivo de Fuerzas Especiales, asesinato que la institución policial y el Gobierno de Chile intentaron encubrir,²⁸⁷ y la apelación a “lo

²⁸¹ Sobre los criterios de clasificación empleados por los censos nacionales respecto a los pueblos indígenas, véase Andrea Silva Tapia, “Criterios para clasificar mapuches en Chile” (documento de trabajo, Mapuche Data Project, Universidad de Giessen, 2018).

²⁸² Estimaciones basadas en: “Resultados CENSO 2017”.

²⁸³ “Estudio indica que el porcentaje de chilenos que se identifica con el pueblo mapuche subió un 23%”, *CNN Chile*, 14 de agosto de 2019, https://www.cnnchile.com/pais/pueblos-indigenas-mapuches_20190814/.

²⁸⁴ Fernando Pairican, “Algunos apuntes sobre *Mapurbe* de David Aníñir”, en *Mapurbe: venganza a raíz*, 2.ª ed. (Santiago de Chile: Pehuén / CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018), 8.

²⁸⁵ Verónica Figueroa Huencho, “Pandemia, pueblos indígenas y reconocimiento de derechos”, *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 19 de mayo de 2020, <https://ciperchile.cl/2020/05/19/pandemia-pueblos-indigenas-y-reconocimiento-de-derechos/>.

²⁸⁶ Nicolás Sepúlveda y Mónica González, “‘Operación Huracán’: testimonios y confesiones confirman que fue un montaje”, *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 13 de marzo de 2018, <https://ciperchile.cl/2018/03/13/operacion-huracan-testimonios-y-confesiones-confirman-que-todo-fue-un-montaje/>.

²⁸⁷ Pedro Ramírez y Nicolás Sepúlveda, “La reconstrucción del crimen de Catrillanca deja en evidencia que alguien ordenó mentir”, *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 4 de diciembre de 2018, <https://ciperchile.cl/2018/12/04/la-reconstruccion-del-crimen-de-catrillanca-deja-en-evidencia-que-alguien-ordeno-mentir/>; Pablo Basadre G. y Equipo CIPER, “Muerte de Catrillanca: así se inventó la versión falsa de Carabineros”, *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 1 de febrero de 2019, <https://ciperchile.cl/2019/02/01/muerte-de-catrillanca-asi-se-invento-la-version-falsa-de-carabineros/>.

mapuche” como símbolo de resistencia durante la movilización social iniciada el 18 de octubre de 2019, podrían considerarse ejemplos de que “la sociedad ‘desde abajo’ es más plurinacional que la clase gobernante ‘desde arriba’”.²⁸⁸ Menciono estos sucesos no solo por ser emblemáticos, sino también porque se desarrollaron poco antes del inicio de cada una de mis tres estadias de trabajo de campo. Esto no es solo anecdótico. La criminalización de las demandas indígenas (estrategia constitutiva del multiculturalismo neoliberal en Chile) y el crecimiento de la adhesión social al movimiento mapuche forman parte del contexto general en el que las *machi* sanan, ofician, oran y cantan.

1.4.2. Colonialismo, etnografía y sociedad mapuche

Este contexto también interpela a la etnografía y a la investigación en general. En los párrafos que siguen considero algunos de los debates asociados a la producción de conocimiento etnográfico en contexto colonial, particularmente sobre la sociedad mapuche y las *machi*. Cada vez es más frecuente entre organizaciones mapuche no solo la denuncia contra el “extractivismo económico”, sino también contra el “extractivismo epistémico”.²⁸⁹ Considero que, a pesar de que nuestros estudios no se centren en las políticas de la representación, en la crítica poscolonial o en el giro decolonial (esta tesis no se enfoca en estas aproximaciones, pero sí las incluye de algún modo en sus reflexiones), las interpelaciones principalmente de intelectuales y colectivos indígenas nos obligan a asumir la reflexión sobre el modo en que generamos conocimiento y su pertinencia, aunque se trate de una investigación cuyo foco son prácticas sonoras y musicales.

Linda Tuhiwai Smith, intelectual maorí, es enfática al afirmar que “desde el punto de vista del colonizado, posición desde la cual escribo y por la que opto, el término ‘investigación’ está intrínsecamente ligado al imperialismo y colonialismo europeos”.²⁹⁰ Para el caso mapuche, la expresión (“investigación”) está inexorablemente ligada a los colonialismos chileno y argentino. En el *Wallmapu*, la genealogía de las “prácticas de

²⁸⁸ Fernando Pairican, “La bandera mapuche y la batalla por los símbolos”, *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 4 de noviembre de 2019, <https://ciperchile.cl/2019/11/04/la-bandera-mapuche-y-la-batalla-por-los-simbolos/>.

²⁸⁹ Para una discusión sobre estas categorías, véase Ramón Grosfoguel, “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo”, *Tabula Rasa* 24 (2016): 123–43.

²⁹⁰ Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, trad. de Kathryn Lehman (Santiago de Chile: LOM, 2016), 1.

legibilidad colonial” (producción de conocimiento que sirve de insumo para la colonización) se remonta a los registros de conquistadores del siglo XVI, los de jesuitas y franciscanos durante el XVII y XVIII, y, entrado el siglo XIX, a las descripciones de naturalistas, exploradores y viajeros.²⁹¹ Según Edward Said, “de todas las ciencias modernas, la historia de la antropología es la más estrechamente ligada al colonialismo”.²⁹² Para cierto relato antropológico esta acusación pertenecería al pasado. Su asociación con el colonialismo (entendido, en este discurso, como un periodo histórico pretérito), si es que alguna vez existió, habría sido superada. Además de los cuestionamientos que puedan hacerse a dicha narrativa y de la posibilidad de que ciertas investigaciones contemporáneas puedan seguir produciendo conocimientos útiles al “colonialismo interno”,²⁹³ la antropología no escapa -tampoco otras disciplinas etnográficas como la etnomusicología- a la dimensión epistémica de la “colonialidad”, tanto en su relación como conocimiento experto con la sociedad y otras disciplinas como al interior de sus prácticas y discursos.²⁹⁴ Richards adhiere a la insistencia en el empleo de la categoría “colonialismo” por parte de la Comunidad de Historia Mapuche,²⁹⁵ “ya que ‘colonialidad’ implica en cierto sentido que la relación colonial no sigue vigente hoy en día”.²⁹⁶ Por el contrario, el colonialismo persiste en el país mapuche a través de renovadas estrategias de dominación y la descolonización es una reivindicación del presente.²⁹⁷

²⁹¹ Héctor J. Nahuelpán M., “El lugar del ‘indio’ en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente”, *Revista Austral de Ciencias Sociales* 24 (2013): 71–78.

²⁹² Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*, trad. de Nora Catelli (Barcelona: Penguin Random House, 2018), 245.

²⁹³ Sobre la categoría colonialismo interno, véase Alejandro de Oto y Laura Catelli, “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate”, *Tabula Rasa* 28 (2018): 229–55.

²⁹⁴ Eduardo Restrepo, “Antropología y colonialidad”, en *El giro decolonial*, ed. de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007), 289–304. La “colonialidad” es de una complejidad mayor que el colonialismo. Es un “patrón de poder” que se sustenta en jerarquías raciales. Esta no solo se refiere a la explotación del capital, sino a la dominación epistémica (ibíd. 292). Es decir, la colonialidad no solo se observa en las estructuras de poder, sino también en el ser y en los modos de producción de conocimiento que son privilegiados por sobre otros. Véanse Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, ed. de Edgardo Lander (Buenos Aires: Clacso, 2000), 201–46; Arturo Escobar, “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, *Tabula Rasa* 1 (2003): 51–86; Catherine Walsh, “Introducción. (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad”, en *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, 2004), 13–35.

²⁹⁵ Los análisis, publicaciones y actividades de este centro de estudios e investigaciones mapuche pueden consultarse en su web: <https://www.comunidadhistoriamapuche.cl>.

²⁹⁶ Richards, *Racismo*, 34.

²⁹⁷ Comunidad de Historia Mapuche, eds., *Ta iñ fijke xipa rakizumeluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, 2.^a ed. (Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013).

Quienes nos dedicamos a la descripción y reflexión de prácticas y discursos de la sociedad mapuche no podemos eludir la situación colonial ni el papel de la producción académica en ella. Las sombras del colonialismo han provocado importantes discusiones en la etnomusicología que han motivado consideraciones sobre el propio trabajo de campo, sus posibilidades dialógicas y participativas, las implicaciones de la observación participante o el rol de la academia.²⁹⁸ Independiente de que nuestros trabajos sobre la cultura musical mapuche consideren o no de un modo directo el colonialismo y las resistencias, esta situación es constitutiva en cierta medida de las prácticas que observamos. Así, ciertos trabajos etnomusicológicos recientes sobre música mapuche son una franca conversación con el activismo político²⁹⁹ y otros analizan las memorias de la ocupación militar y reducción territorial a través del canto tradicional.³⁰⁰ Incluso las investigaciones centradas en aspectos sonoro-musicales ven determinada su aproximación por este contexto. Por ejemplo, las cinco consideraciones de investigación propuestas por Silva-Zurita, factores que condicionan la manera en que comúnmente se percibe y aborda el estudio de la música mapuche,³⁰¹ probablemente se expliquen en parte por la relación colonial. Para el caso de las *machi*, creo que las prohibiciones de colaborar en investigaciones o el no permitir la grabación de ceremonias no solo se fundamentan en el mandato espiritual de las especialistas, sino también en el recelo histórico hacia el chileno. Como se verá en el tercer capítulo, varias flexibilidades en la práctica ritual de Mercedes encuentran su justificación en su estrategia de lucha contra el racismo. Las especialistas sufren discriminaciones a lo largo de sus vidas debido a la incompreensión hacia su rol y actividad por parte de las instituciones, de las iglesias, de individuos de la sociedad chilena o a veces incluso de gente de su propio pueblo. Para Mercedes, soportar estas formas de racismo era parte de ser *machi*. En una oportunidad le diría a una de sus *machil* (aprendiz de *machi*): “si aguanta que le digan bruja, ‘abortera’, entonces está bien”, está preparada y puede convertirse en una *machi*.³⁰²

La situación colonial y el racismo atraviesan la sociedad mapuche, sus manifestaciones culturales y el desarrollo de nuestras investigaciones. Considero que la

²⁹⁸ Por ejemplo, véase Gregory Barz y Timothy J. Cooley, eds., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2.^a ed. (New York: Oxford University Press, 2008).

²⁹⁹ Rekedal, “Warrior Spirit”, 47.

³⁰⁰ Pozo Menares, Canio Llanquinao y Velásquez Arce, “Memoria oral mapuche”.

³⁰¹ Estas consideraciones se relacionan con el vínculo entre la música y la religiosidad, la inexistencia de algunos conceptos musicales occidentales en la cultura mapuche, el uso de la notación, la “folclorización” del repertorio y música mapuche y el estudio de la música mapuche por un no mapuche. Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 44–49.

³⁰² Mercedes Antilef, conversación, 25 de febrero de 2019.

respuesta a esta ineludible problemática no es el abandono de nuestro interés etnomusicológico acerca de dicho pueblo. Tampoco la pretensión de desarrollar proyectos libres de todo colonialismo y toda colonialidad, ya que es evidente que tal empresa no es posible. Pero nuestras aportaciones pueden de uno u otro modo contribuir al proceso de descolonización. Como reconoce Héctor Nahuelpan,

diversos análisis han contribuido significativamente con estudios sobre historia y realidad contemporánea mapuche, desclasificado documentos históricos importantes que nos permiten reinterpretar nuestros pasados o han trabajado orgánicamente con comunidades y organizaciones indígenas en procesos de defensa de derechos colectivos o recuperaciones territoriales.³⁰³

Si bien estas contribuciones a la redefinición de los modos de producción de conocimientos son marginales, su existencia nos muestra un camino de posibilidades. Pero ni las declaraciones de buenas intenciones ni el empleo de metodologías militantes aseguran la no reproducción de estructuras coloniales. La vigilancia debe ser permanente y evitar narrativas triunfalistas. Tampoco considero que el único modo de tensionar las relaciones de dominación sea desarrollar trabajos sobre derechos indígenas. Igualmente, pueden resultar fructíferas para la dirección que señalo las investigaciones que desarman estereotipos y revelan la heterogeneidad al interior de la sociedad mapuche.³⁰⁴

1.4.3. Representaciones, chamanismo y *machi*

¿Cómo son las *machi* en el presente? Es probable, que debido a las imágenes que de ellas se difunden en la televisión, la prensa y las redes sociales, la representación común de las especialistas sea la siguiente: una mujer mayor vestida con un paño rectangular negro (*küepam*) que cubre la mayoría de su cuerpo, una faja amarrada a su cintura (*trariwe*), además de un delantal floreado, un rebozo negro con una franja azul o roja (*ükülla*) sobre sus hombros, un pectoral de plata (*trapelakucha*) a la altura de su pecho, varias cintas multicolores en su cabeza sujetadas por un cintillo de plata

³⁰³ Nahuelpan M., “El lugar del ‘indio’”, 83.

³⁰⁴ Course señala -palabras escritas hacia el 2005- que las investigaciones recientes se centran en dos áreas: etnohistoria y derechos indígenas, y se asume que las posibilidades de la etnografía mapuche están agotadas. Por el contrario, el autor considera “que nuestros intentos por entender las vidas de los mapuche se hayan apenas en su punto de partida”. Course, *Mapuche ñi mongen*, 27.

(*trarilongko*), que en su mano derecha sostiene una baqueta de coligüe con la punta forrada con lana de color (*trupükultrungwe* o *trupüwe*) y con la mano izquierda un *kultrung*. En esta imagen estereotípica no se consideran todos los elementos de la vestimenta tradicional de una *machi*. Por otro lado, estos pueden variar. En lugar de cubrir su cabeza con cintas de colores algunas lo hacen con un paño azul. Además de sujetar en su mano derecha el *trupükultrungwe*, al mismo tiempo suelen sostener la *kaskawilla*. Desde luego, esta fotografía no logra captar la heterogeneidad del mundo de las *machi*, lo que es comprensible para una imagen visual. Pero ¿qué ocurre con las descripciones que la academia ha hecho sobre las especialistas? ¿Qué características enfatizan y cuáles ocultan?

Considero que a grandes rasgos es posible identificar tres grupos de representaciones en los que las *machi* suelen ser encasilladas. El primero de ellos está conformado por aquellas propuestas que, basadas en características generales, vinculan a las especialistas rituales mapuche con el chamanismo clásico siberiano, es decir, con el modelo construido por Mircea Eliade.³⁰⁵ En esta aproximación podrían incluirse los trabajos de Alfred Métraux, Titiev, Faron, Grebe y -aunque con distancia- Pérez de Arce.³⁰⁶ Estas representaciones sobre las especialistas suelen prestar atención a lo que Bacigalupo denomina la “dimensión estático-tradicional”,³⁰⁷ es decir, a aquellos elementos que revelan una tradición ancestral, aunque, desde luego, observan adaptaciones. Probablemente, de los autores mencionados el que más informa sobre cambios y variaciones en la práctica de las especialistas sea Pérez de Arce. Por esta razón, advierto que lo sitúo en este grupo pero con reservas.

Un segundo enfoque sobre el modo en que se representa el rol y la práctica de las *machi* se observa en las propuestas de Dillehay y Bacigalupo, quienes enfatizan la heterogeneidad en la tradición de las especialistas. Así, el primer autor distingue tres tipos de *machi*: “1) la sanadora que cura a los enfermos; 2) la maestra que introduce en el conocimiento chamánico a jóvenes aprendices, y 3) las chamanes sacerdotales que sirven como las intercesoras rituales principales...”.³⁰⁸ Bacigalupo examina con detalle etnográfico la variedad en su papel identificándola en ciertos casos como una chamán

³⁰⁵ El historiador de las religiones construye su modelo basado en el chamanismo siberiano y central-asiático. Véase Eliade, *El chamanismo*.

³⁰⁶ Métraux, “El chamanismo araucano”; Titiev, “Araucanian Shamanism”; Faron, *Antüpaiñamko*; Grebe, “El kultrún mapuche”; Pérez de Arce, *Música mapuche*.

³⁰⁷ Bacigalupo, “Variación del rol”, 19.

³⁰⁸ Dillehay, “Traslapando el mundo social”, 206.

(según la propuesta clásica de Eliade), en otros como chamán/curandera (basada en los diferentes roles observados por Michael Winkelman)³⁰⁹ y además observa que en determinadas zonas adquiere elementos sacerdotales.³¹⁰ Su prolongada experiencia en el campo y sus indagaciones históricas la llevan a afirmar que “las prácticas de las machi son dinámicas, flexibles e híbridas”.³¹¹

Por último, un tercer grupo de descripciones de las *machi* es el constituido por los trabajos de autores mapuche. En sus definiciones los conceptos “chamanismo” y “chamán” -categorías, por cierto, construidas por la academia- suelen estar ausentes.³¹² Sospecho que esta resistencia se debe a que dichos términos, al igual que el de “curandero”, no gozan en la sociedad mapuche del mismo reconocimiento que en la antropología: se les adjudica incluso una carga peyorativa. Por esta razón, Isabel prefería definir a la *machi* como “médica corporal-espiritual”, ya que la categoría “médica” posee mayor prestigio social.³¹³ Las propuestas de los intelectuales mapuche acostumbran a enfatizar el papel central de las especialistas en la producción y reproducción de la cosmología mapuche.³¹⁴ Asimismo, este modo de entender el rol de las especialistas se observa en la manera en que la propia Mercedes escribe sobre las *machi*: “Consejera, orientadora del mapuche *rakiduum* [pensamiento, inteligencia]. Ella dirige, controla, sanciona, evalúa y reorienta las conductas de los habitantes de su *lof* [comunidad] y de sus pacientes. Portadora de los profundos elementos culturales de su pueblo”.³¹⁵

A pesar de la variedad de maneras en que las *machi* son representadas (y se representan), tal vez existe una idea canónica de las especialistas, una representación de cómo debería ser una *machi*. Esta podría estar constituida en parte por las siguientes características: iniciación por una extraña enfermedad durante su adolescencia (*machi kutran*) y aprendizaje con una *machi* maestra; residencia en el lugar de su *rewe* (altar, por

³⁰⁹ En su estudio transcultural el autor identifica los siguientes roles: chamán/curandero, curandero, médium, sacerdote, y hechicero/hechicera (*sorcerer/witch*). Véase: Michael James Winkelman, “Shamans and Other ‘Magico-Religious’ Healers: A Cross-Cultural Study of Their Origins, Nature, and Social Transformations”, *Ethos* 18, n.º 3 (1990): 308–52.

³¹⁰ Bacigalupo, *La voz del kultrun*; Bacigalupo, “El rol sacerdotal”.

³¹¹ Ana Mariella Bacigalupo, “Las mujeres machi en el siglo XX-XXI: ¿Personificación de la tradición o desafío a las normas de género?”, en *Historia de las mujeres en Chile*, ed. de Ana María Stiven y Joaquín Fernando (Santiago: Taurus, 2014), 445.

³¹² Como ya señalé en la introducción, el chamanismo es entendido en esta tesis como una práctica histórica y culturalmente situada. Es decir, por un lado, la tradición chamánica mapuche goza de sus propias particularidades en comparación con la práctica de otras sociedades, pero además al interior del chamanismo mapuche se observa heterogeneidad.

³¹³ Isabel, conversación, 27 de febrero de 2020.

³¹⁴ Alonqueo P., *Instituciones religiosas*; Marileo Lefio, “El mundo mapuche”; Quidel, “Machi zugu: ser machi”; Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”; Ñanculef Huaiquinao, *Tayin mapuche kimün*.

³¹⁵ Manuscrito inédito de Mercedes Antilef, fotografiado el 11 de febrero de 2020.

lo general un tronco escalonado) y estilo de vida tradicional mapuche (es decir, en el campo); uso permanente de su vestimenta tradicional; conocimiento profundo del mapudungun; empleo del canto, el *kultrung* (que lleva un dibujo cosmológico en su membrana y objetos con carga simbólica en su interior), la *kaskawilla* y/o la *wada* durante su práctica ritual; dominio de los *peuma* (sueños), del *küymi* (trance) y de una serie de procedimientos y ceremonias terapéuticas; y guardiana del mapuche *kimün* (conocimiento o sabiduría mapuche).

En contraposición a esta representación canónica, investigaciones etnográficas revelan la heterogeneidad y complejidad intracultural del chamanismo mapuche. Así, se observan variaciones regionales de sus funciones (énfasis en las dimensiones curativa y ritual en zonas determinadas y ciertos elementos sacerdotales en otras), diferentes tipos de llamamiento (espíritu heredado, llamado durante una visión [*perimontun*] o catástrofe natural) y connotaciones, e influencia de la medicina popular en la indígena (como la incorporación de medallas, cruces o estampas como elementos “contra”).³¹⁶ Aunque todas ellas posean un *rewe*, el número de escalones de este o que en la parte superior lleve o no tallado un rostro son elementos que varían. Si bien la mayoría de las especialistas cuentan con uno o varios *kultrung* -cuya morfología es siempre la misma- los diseños del dibujo de la membrana son diversos, incluso el cuero puede carecer de él. Las diferencias señaladas coexisten dentro de un marco de elementos comunes que demuestra la existencia de una tradición, pero no por eso homogénea e indiferente al cambio. Aquí me he referido a algunos rasgos que varían de una *machi* a otra. En los próximos capítulos discutiré otras transformaciones (ya sea por el efecto de las instituciones, por la politización de su rol u otros factores), así como diferencias en la práctica musical de las especialistas.

1.4.4. Representaciones, música y *machi*

Los apartados anteriores de este capítulo ilustran la variedad de prácticas musicales mapuche y sus persistencias e innovaciones a lo largo de varios siglos. En los trabajos revisados se comentan el canto mapuche, los instrumentos tradicionales, las danzas y la música ritual. A estos campos pueden añadirse dos grupos de manifestaciones que han alcanzado recientemente mayor visibilidad en la musicología, pero que desde

³¹⁶ Bacigalupo, “Variación del rol”.

luego están interconectados con los anteriores: el *ayekan* y las musicalidades urbanas. La primera categoría es empleada para referirse a la música y danzas practicadas con fines de entretenimiento y camaradería.³¹⁷ Con la segunda me refiero al empleo de géneros urbanos por parte de mapuche, creaciones que dialogan con elementos tradicionales y que vehiculan demandas históricas.³¹⁸ No obstante, como observa Silva-Zurita, se sigue considerando en la actualidad que la mayoría de las prácticas musicales mapuche se desenvuelven en el contexto religioso, sobre todo en dos rituales en particular: *ngillatun* y *machitun*.³¹⁹ Llama la atención que algunas propuestas recientes sobre música mapuche, como son las de Molina, Pérez de Arce y Rafael Díaz, restringen sus observaciones casi exclusivamente a la práctica musical del ámbito ceremonial.³²⁰ En esta evidente reducción (ya que sabemos que la práctica sonora mapuche no se reduce al espacio ritual) se resalta la actividad sonora asociada a ceremonias, pero se pasan por alto -o minimizan- las expresiones fuera del contexto ritual.

En estas representaciones de la música mapuche, uno de los actores principales en la práctica de la *machi* ocupa un lugar central: el *kultrung*. Pero este no es el único instrumento musical empleado por la especialista. Como ya ha quedado claro en la revisión, la intercesora también emplea la *kaskawilla* o la *wada*. Las prácticas rituales en las que se utiliza uno u otro instrumento serán tema del próximo capítulo. Asimismo, será necesario revisar la idea de que la *machi* se acompaña por el *kultrung* en toda actividad, cuestión que tampoco es del todo cierta. El timbal mapuche es un elemento clave en las representaciones generalizadas de las intercesoras. Su ostensible presencia, sin duda relevante, ensombrece los otros elementos de su práctica sonora: como son el uso de la *kaskawilla* o *wada*, su canto y sus oraciones. Uno de los aportes de esta tesis es detallar cuándo y cómo la *machi* emplea estos elementos sónicos en su actividad terapéutica y ceremonial. En ciertas prácticas ritualizadas que detallaré emplea la oración sin ningún

³¹⁷ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 88–90.

³¹⁸ Algunos de los trabajos sobre nuevas expresiones musicales mapuche urbanas realizados en la última década son: Fabiana Rivas Monje y Libertad Vidal Yevenes, “Folclore de la Región de La Araucanía: relaciones en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional”, *Fronteras* 1, n.º 2 (2014): 81–110; Jacob Rekedal, “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”, *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 16 (2014): 7–30; Rekedal, “Warrior Spirit”; Rekedal, “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; Soto Silva, “Percepciones respecto a la música”.

³¹⁹ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 35 y 47.

³²⁰ Molina, “La función del universo sonoro”; Pérez de Arce, *Música mapuche*; Rafael Díaz S., *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad* (Santiago de Chile: Amapola Editores, 2012), 84–94.

componente musical; en otras utiliza todas sus técnicas sonoras. En rituales colectivos las especialistas necesitan el apoyo de otros sonidos, ya sea que provengan de instrumentos musicales (como la *trutruka* o la *pifüllka*), del golpeteo de coligües, *wiño* o herramientas del trabajo rural, o de los gritos rituales (*kefafa*n o *afafa*n) de la concurrencia.

He identificado las ceremonias y los elementos que acentúan las representaciones más comunes sobre la práctica musical de las especialistas. Por lo general, se acostumbra enfatizar dos rituales colectivos (el *ngillatun* y el -conocido popularmente como- *machitun*) y dos elementos musicales (el *kultrung* y su canto). Espero que al final de esta tesis el lector vea que la práctica musical de las *machi* es mucho más diversa, tanto si se comparan distintas acciones rituales de una misma intercesora como si se equipara el modo y las circunstancias del uso de técnicas sonoras en la práctica de diferentes especialistas. Mucho hay por revisar sobre su canto, su estilo de recitación y sus toques del *kultrung*. Bastante queda por reflexionar sobre lo que la *machi* hace con su voz y las implicancias de los sonidos de sus instrumentos.

Por último, quisiera alertar sobre otra representación de la experiencia musical de las *machi* que puede desprenderse de la revisión de la literatura. Los comentarios en la bibliografía acerca de la música que las especialistas emplean son siempre en referencia a su actividad ceremonial, cuestión que es comprensible ya que las *machi* utilizan sus técnicas sonoras en este contexto, aunque no solo en rituales: también lo hacen en procedimientos más breves que -al menos desde mi punto de vista- no son ceremonias. Estas descripciones y comentarios pueden alimentar la idea de que la *machi* está siempre envuelta en *performances* de música mapuche tradicional. Esto equivaldría a imaginar especialistas aisladas de la modernidad, cuestión imposible de sostener. Como cualquiera de nosotros, ellas están expuestas a las variadas músicas de nuestro mundo que escuchamos voluntaria o involuntariamente. Así, al bajar de la *micro* y caminar hacia el hogar de Mercedes podía escuchar trap desde la casa de una de sus hijas. Desde otra se oían baladas románticas. Su hija mayor disfrutaba de las cumbias peruanas que el hijo mayor de la *machi* había llevado desde el norte. Un tanto más lejanas, se lograban percibir rancheras desde el hogar de su otro hijo. Después, al regresar cuando ya comenzaba a anochecer, mientras esperaba la locomoción en el paradero escuchaba los cantos comunitarios de un culto evangélico reunido en un recinto a pocos metros. Estas y otras músicas rodean a la *machi*. Por otro lado, las especialistas pueden hacer *ayekan*, disfrutarlo como oyentes o cantar mientras trabajan en su campo. Si bien esta tesis está

centrada en el sonido durante la práctica ritual de una especialista, otras sonoridades y músicas la envuelven y son parte de su realidad.

Conclusión

¿Ha cambiado poco en lo esencial la práctica ritual y musical de las *machi* desde tiempos precolombinos hasta la actualidad? El recorrido desarrollado en este capítulo, desde las hipótesis prehispánicas hasta el Chile neoliberal, me permite concluir algunas ideas relacionadas con esta pregunta. Coincido en que es posible identificar cierta continuidad en el rol de *machi* desde las primeras menciones en textos de españoles y criollos hasta el siglo XX. No obstante, a lo largo de cinco siglos las especialistas han experimentado cambios significativos, de los cuales el más importante es uno de los señalados por Bacigalupo: el radical desplazamiento entre género y poder en la sociedad mapuche que significó el fin de los *machi weye* y la primacía de *machi* mujeres a partir del siglo XVIII. A lo largo de su historia, probablemente algunos de sus rituales hayan perdido espectacularidad e incorporado elementos cristianos, lo que no ha significado una nueva síntesis religiosa como sí ocurrió en otras sociedades americanas.

Como afirma Bacigalupo, “los aspectos sincréticos que encontramos en la religión mapuche son de forma y no de fondo”.³²¹ Esta afirmación puede ser aplicada respecto a la música mapuche y las prácticas musicales de las *machi*: se observan innovaciones como el uso de nuevos materiales para la construcción de instrumentos, la incorporación de instrumental en ceremonias funerarias y en el *machitun* y el probable remplazo de la *wada* por la *kaskawilla* como instrumento secundario de la *machi*, además del *kultrung*. Como se ve, por un lado, se trata de la sustitución de materiales que no afectaron a los significados de ciertos instrumentos, o bien de un objeto con funciones rituales que fue desplazado por otro actor similar, pero conservando el mismo propósito. La incorporación de nuevos instrumentos a ceremonias, desde mi punto de vista, tampoco constituye un cambio estructural, ya que el sonido de estos sigue siendo utilizado con los mismos fines rituales; es decir, las sonoridades que se agregan potencian los propósitos del rito, pero no los transforman. En síntesis, considero que nada de lo anterior significó cambios estructurales del sistema musical mapuche. Por otro lado, al parecer, no cambiaron de un

³²¹ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 91.

modo sustancial los diversos usos y funciones de la música en la sociedad mapuche.³²² Estas hipótesis podrían ser confirmadas con investigaciones rigurosas sobre cambio musical a lo largo del siglo XX, gracias a las fuentes de que se dispone y que no han sido atendidas con detenimiento. Sin embargo, poco más podemos afirmar sobre siglos anteriores, ya que la información con la que contamos es sesgada y poco detallada. Solo queda sugerir hipótesis basadas en los pocos datos disponibles.

Lo anterior está lejos de ser una propuesta esencialista. En ningún caso estoy defendiendo la “pureza” ancestral de la *machi* y su música hasta nuestros días. Es evidente la influencia española-criolla y posteriormente chilena, pero esta no cambió ciertos elementos claves: los *machi weye* y luego las *machi* han cantado y tocado el *kultrung* y un idiófono (primero la *wada* y después la *kaskawilla*) con fines terapéuticos, sociales y religiosos desde antes de la llegada de Valdivia; así lo indican las interpretaciones más coherentes e informadas.

La conservación de los elementos sustanciales de la religión y música de los mapuche durante la Colonia y la primera mitad del siglo XIX se relaciona con la independencia territorial, política y social que lograron conservar a pesar de la invasión hispana. Los españoles lograron influenciar a los indígenas del *Wallmapu* y a su vez los mapuche decidieron incorporar a su manera aspectos de la sociedad hispano-criolla. Sin embargo, los agentes coloniales no lograron producir la conversión que esperaban. La ocupación militar de la Araucanía por parte del Estado chileno supuso otra condición territorial, social y moral. A pesar del avasallador y violento proceso de chilenización, la sociedad mapuche logró conservar importantes elementos identitarios. Esta resistencia cultural, en la que las *machi* fueron protagonistas, convivió con el colonialismo y sus respectivas implicancias políticas, sociales y culturales. La música mapuche es un lugar donde estos desarrollos paralelos se hacen evidentes, pues no sucedió lo mismo con sus expresiones sonoro-musicales en la comunidad reduccional que en los centros urbanos. La llamada música tradicional dialoga con las nuevas expresiones urbanas, pero ambas poseen sus propios rasgos y lógicas que permiten afirmar que se trata de campos donde el cambio musical opera de modos diferentes. Este capítulo se ha centrado en la música tradicional y la práctica musical de las *machi*.

³²² Dada la escasa información con la que contamos de los siglos anteriores al XX, prefiero no arriesgar hipótesis sobre los cambios y persistencias en la organización de alturas o los patrones rítmicos empleados en el pasado por la sociedad mapuche.

La revisión retrospectiva revela una de las características constantes de la sociedad mapuche y de sus especialistas rituales: a lo largo de varios siglos han incorporado los elementos que les eran funcionales, lo cual sucede tanto con su ritualidad como con su música. El nuevo contexto -el multiculturalismo neoliberal- obliga a las *machi* a responder a nuevas influencias y violencias. Su tradición negocia constantemente con el colonialismo, el racismo, la criminalización, las instituciones y el movimiento político. En este contexto de cambios es demasiado poco lo que aquellas imágenes congeladas de especialistas junto a su *kultrung* nos dicen sobre su acción ritual y sus vidas. Las representaciones estáticas ocultan una heterogeneidad de prácticas ceremoniales y sonoras, así como adaptaciones y contingencias. Espero poder mostrar parte de este dinámico escenario a través de la experiencia de la *machi* Mercedes.

CAPÍTULO 2
PRÁCTICA RITUAL Y COTIDIANIDAD

CAPÍTULO 2

PRÁCTICA RITUAL Y COTIDIANIDAD: PRESENCIA Y AUSENCIA DE LA MÚSICA EN LA ACTIVIDAD DE LA *MACHI*

Introducción

Durante febrero de 2018, la *machi* Mercedes realizó dos ceremonias extensas con importante presencia sonora: un *ulutun*, en casa de una conocida, y un *ngillatun* en su hogar, alrededor de su *rewe*. En febrero del siguiente año llevó a cabo los mismos ritos. Me sorprendió que en marzo de 2018 y 2019 no presencié ningún ritual de estas proporciones oficiado por ella. Desde luego, lo anterior no ocurre en toda la sociedad mapuche. De hecho, en marzo de 2019 pude participar en ceremonias masivas gracias a la invitación de mis otros colaboradores y es sabido que hasta ese mes suelen practicarse *ngillatun* y que incluso estos pueden extenderse hasta abril.

Más allá del desconcierto que me produjo el contraste en el nivel de actividad ritual entre los meses de febrero y marzo, lo significativo para efectos de la presente tesis son las preguntas que esta situación suscita: ¿a qué se debe esta práctica ritual desigual? ¿es una particularidad de la *machi* Mercedes? ¿obedece a un momento determinado de su vida? ¿qué ocurre durante el resto de los meses del año? ¿qué sucede con los rituales y procedimientos terapéuticos de menores proporciones? Y, finalmente, ¿cómo determina esta situación ritual la práctica musical de la especialista?

El ritual mapuche más importante, el *ngillatun*, se realiza entre los meses de diciembre y marzo. Algunos amplían este periodo a octubre y abril. Otras ceremonias de mediana o larga duración, en las que la música ocupa un papel importante, son el *ulutun*, el *datun* (o *machitun*) y el *eluwün*. Estos tres rituales se desarrollan cuando son necesarios; el primero en casos de enfermedad leve, el segundo ante trastornos más graves en los que el *ulutun* no es suficiente y el tercero cuando acontece alguna muerte.³²³ Por lo tanto, es natural que la *machi* Mercedes haya celebrado su *ngillatun* en el mes de febrero, es decir, en la fecha acostumbrada. Los *ulutun* que desarrolló tanto en febrero de 2018 como de 2019 tuvieron lugar en las fechas acordadas entre la *machi* y sus pacientes.

³²³ El *ngillatun* en ocasiones entra en esta lógica. En casos de eventos climáticos adversos o movimientos telúricos dramáticos esta relevante ceremonia puede desarrollarse fuera del lapso antes señalado.

En realidad, no es algo demasiado extraño que Mercedes no haya realizado rituales extensos durante marzo. ¿Por qué mi sorpresa ante estos meses de ausencia ceremonial y por tanto musical? Mi asombro inicial probablemente se deba a la difundida representación, en la academia y en la sociedad chilena, de que la *machi* siempre está inmersa en complejos ritos junto a su *kultrung*. Esta representación, además de ser exótica, es inverosímil. Nadie podría soportar semejante nivel de fatiga física y psicológica.

El foco de los estudios sobre la ritualidad mapuche ha estado puesto en dos ceremonias masivas: el *machitun* y el *ngillatun*. Observar estos rituales ilumina solo parte del complejo mundo mapuche y opaca las prácticas diarias. El énfasis en las ceremonias más espectaculares y numerosas no solo ignora las acciones “ritualizadas” cotidianas, sino la propia cotidianidad. Lo anterior alimenta otra representación de las especialistas mapuche: su supuesta exclusiva dedicación vital a las labores chamánicas y de curandera. Desde luego, dicha idea está también alejada de la realidad. Las *machi* son mujeres (u hombres) mapuche con todo lo que ello significa: son miembros de su comunidad, son hijas, madres, esposas, abuelas, que habitan mundos (el espiritual y el material, el mapuche y el chileno), que gozan y sufren, que experimentan dichas y violencias.

A lo largo del presente capítulo intentaré distanciarme de las dos representaciones esbozadas en los párrafos anteriores: la ritualidad exagerada y la “mistificación” de la vida diaria de las especialistas. Esta crítica la realizaré a través de una serie de descripciones etnográficas de la cotidianidad y actividad ritual de la *machi* Mercedes. Me ocuparé tanto de los rituales terapéuticos como de los propiciatorios y de la presencia y la ausencia de la música en ellos. Con respecto a lo musical, la hipótesis que sostendré es que la representación del uso de la música en la actividad de la *machi* ha sido exagerada, lo que, por supuesto, no le resta importancia, pero sí la acota. A través de la descripción de la cotidianidad de Mercedes, de acciones ritualizadas y de rituales, presentaré una reflexión proporcionada de la presencia (o ausencia) de la música en estas prácticas, así como un somero análisis sobre sus usos y funciones que será profundizado en el cuarto capítulo.³²⁴

³²⁴ Soy consciente de la clásica distinción entre “uso” (distintas formas en que la música es empleada) y “función” (razones y propósitos de este uso) propuesta por Alan Merriam, “Usos y funciones”, trad. de María Santacecilia, en *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, ed. de Francisco Cruces (Madrid: Editorial Trotta, 2001), 275–96. También conozco la crítica al autor de Josep Martí relacionada con la confusión que observa entre el segundo término (función) y el de “finalidad”. Según Martí, función es una categoría *etic* que refiere al papel de determinado elemento de la cultura en el sistema sociocultural, mientras que finalidad “pertenece a las categorías de tipo *emic* e implica siempre conocimiento y volición”.

Uno de los recursos más utilizados para estructurar textos etnográficos y tema clásico de la antropología,³²⁵ el ritual ha sido considerado una ventana privilegiada para acceder a las creencias religiosas o significados culturales de un grupo humano. Ya sea que se lo entienda como “texto” o como “drama”, ambas analogías suponen la existencia de “algo”, de un significado contenido en el ritual que puede ser decodificado, interpretado.³²⁶ Así, a través del estudio de algunas ceremonias, investigadores han intentado descifrar los elementos cosmogónicos del mundo mapuche y han propuesto sistemas clasificatorios basados en oposiciones complementarias.³²⁷

La tendencia mayoritaria de las últimas décadas en las diversas disciplinas interesadas en el estudio de las religiones es la de considerar al ritual como una dimensión presente en toda actividad humana. Características como la repetición, la habitualidad, la formalidad o la función comunicativa sirven para considerar a una gran cantidad de comportamientos (tal vez, “ritualizados”) como rituales (los juegos, el deporte, el trabajo, el drama, el humor, el cortejo, la danza, la música, entre otros).³²⁸ Algo similar ocurre con la *performance*: si se la entiende como objeto/proceso de análisis, se tratará de “diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros”; si la consideramos un enfoque metodológico, el abanico de posibilidades aumenta, “la obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual” pueden ser entendidas como *performance*.³²⁹ Desde esta aproximación, que se refiere al objeto y al método, los rituales más complejos protagonizados por *machi* y los actos cotidianos repetitivos de una mujer mapuche rural, como llamar a sus aves cada mañana para darles de comer, serían indistintamente *performances*.³³⁰ Y tanto el *machiluwün*, ceremonia de iniciación de una nueva *machi*, como el acto de pedir permiso a un laurel (*triwe*), a través de una breve oración para desprender una rama que será utilizada con fines terapéuticos, serían rituales. Como Catherine Bell observa, que todo

Más adelante empleo dicho término según la definición de Martí. Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (Sant Cugat del Valles: Deriva Editorial, 2000), 65.

³²⁵ Marcus y Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*.

³²⁶ Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, 37–46.

³²⁷ Louis Faron, *Antipaiñamko*; Grebe, “Presencia del dualismo”.

³²⁸ Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, 69–74.

³²⁹ Diana Taylor, “Actos de Transferencia”, en *¿Qué son los estudios de performance?*, ed. de Diana Taylor y Marcos Steuernagel (Duke University Press, 2015), <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espagnol>.

³³⁰ Esto no supone necesariamente un problema metodológico para los estudios de la *performance*, pero sí implica dificultades si se busca distinguir entre prácticas sociales.

sea una “cuestión ritual” lleva el tema a proporciones difíciles de organizar y los rituales dejan de ser una actividad diferenciada de otros comportamientos sociales.³³¹

El modo de entender la acción ritual que adopto en este capítulo se distancia de los enfoques que ven al rito como figuración -a través de diversas analogías: texto, drama, cápsula- de significados culturales, creencias religiosas o cosmovisiones. Asimismo, me alejo de aquellas aproximaciones que dificultan la diferenciación de las prácticas, como puede ser la propuesta de comprender “la música *como* ritual y el ritual *como* música”.³³² Mi interés es establecer claramente qué prácticas son consideradas rituales y en cuáles de ellas se usa la música. Esto implica identificar qué acciones no son ritos y en cuáles no se emplea la música. El marco que seguiré es el desarrollado por Bell. Esta autora propone atender a las circunstancias particulares y a las estrategias culturales que al mismo tiempo generan y diferencian a las actividades entre sí; al cómo y por qué los sujetos actúan dando un estatus privilegiado a ciertas actividades por sobre otras. Utiliza el término “ritualización” para referirse a un modo de actuar, a estrategias culturalmente específicas, que permiten distinguir -y privilegiar- cierto tipo de actividades de otras generalmente más cotidianas. El grado de diferenciación entre el ritual y otras prácticas puede ser mayor o menor según la tradición que se considere. Es decir, la ritualización es culturalmente específica, estratégica y contextual. Este marco desplaza el foco de los discursos teóricos sobre el ritual, que se basan en la oposición pensamiento/acción, a la práctica humana, que puede ser caracterizada y tiene su propia lógica.³³³

Lo anterior no impide a la autora proponer en un trabajo posterior categorías (basadas en taxonomías prototípicas propuestas por investigadores anteriores y en ningún caso cerradas ni fijas) para clasificar la actividad ritual. Además, propone ciertas características (formalismo, tradicionalismo, invariancia disciplinada, reglas, simbolismo sacro y *performance*) propias de los rituales que, sin embargo, pueden ser observadas en otras prácticas sociales.³³⁴ En síntesis, la obra de Bell permite atender al ritual como acción humana y diferenciar esta actividad de las acciones “ritualizadas” (de este modo denominaré a las prácticas con características rituales) y cotidianas-instrumentales. Así,

³³¹ Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, 73–74.

³³² “... music as ritual and ritual as music...”. Steven M. Friedson, *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), 12.

³³³ Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*.

³³⁴ Catherine Bell, *Ritual: Perspective and Dimensions*, ed. rev. (New York: Oxford University Press, 2009). Su clasificación de la acción ritual considera seis categorías; estas son: ritos de pasaje; conmemorativos y según calendario; de intercambio y comunión; de aflicción; festín, ayuno y festivales; y políticos (ibíd., 93–137).

a lo largo del capítulo describiré el uso -y, de modo, superficial algunas funciones- de la música en las prácticas ritualizadas y en las ceremonias en las que participa la *machi*.

2.1. Trabajo *en el campo*:³³⁵ cotidianidad y prácticas ritualizadas

Las jornadas de trabajo con Mercedes en su campo en la localidad de Millelche o en su terreno cercano a Curacautín, que recuperó hace un par de años a través de la CONADI, me resultaban extenuantes. Estas eran diversas: mantener su huerta y hierbas medicinales, levantar o reparar cercos, preparar estacas, cortar leña, talar árboles (cuya madera luego sería utilizada para vigas), desmalezar con azadón o con fuego controlado, construir cobertizos para que los animales se protegieran de la lluvia, entre otras actividades. La mayoría de los días que pasé con ella consistieron en realizar este tipo de tareas. Los primeros meses me preguntaba con cierta preocupación si mi observación participante - ¡y vaya que lo era! - en estas actividades rurales serviría para el propósito de mi etnografía centrada en las prácticas musicales de una *machi*. Frente a este panorama vi dos opciones: obviar las actividades rurales diarias de Mercedes y considerarlas un epifenómeno o, por el contrario, incluir su cotidiano en mi relato.

La cotidianidad de las *machi* no ha sido un tema central en la literatura antropológica. Algunos trabajos mencionan dicha dimensión,³³⁶ pero esta no suele ocupar un lugar importante en las etnografías; solo he encontrado un texto en el que el ámbito cotidiano es considerado explícitamente junto con otros campos de la vida de las especialistas como el familiar, sexual, medicinal y político, en una indagación sobre la relación de estas esferas con los conceptos mapuche de feminidad y las normas de género.³³⁷ Sin embargo, el énfasis de las investigaciones ha estado puesto en sus rituales,

³³⁵ Roy Wagner titula una de las secciones de su libro “El trabajo de campo es trabajo en el campo”. Roy Wagner, *La invención de la cultura*, trad. de Pedro Pitarch (Madrid: Nola Editores, 2019), 91-96. Su título y el mío tienen intenciones diferentes. El interés del antropólogo es llamar la atención sobre el trabajo etnográfico, sobre las características de esta actividad y cómo era vista por los *daribi*. En cambio, en mi caso es un juego de palabras: con “campo” hago alusión a la zona rural y al trabajo cotidiano que este implica y en el que colaboré con Mercedes.

³³⁶ Sonia Montecino, *Sueño con menguante. Biografía de una machi* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999); Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”. Comentario aparte merece el último libro (y biblia chamánica) publicado por Bacigalupo. En este la autora narra de un modo poco habitual la historia de una *machi*, así como el de la especialista de quien heredó su espíritu. Son múltiples las dimensiones (entre ellas, la cotidiana) y los tiempos que la autora desarrolla en su texto. Bacigalupo, *Thunder Shaman*.

³³⁷ Ana Mariella Bacigalupo, “Las mujeres machi en el siglo XX-XXI: ¿Personificación de la tradición o desafío a las normas de género?”, en *Historia de las mujeres en Chile*, ed. de Ana María Stuvén y Joaquín Fernandois (Santiago de Chile: Taurus, 2014), 433-502.

su relación con la cosmovisión, procedimientos terapéuticos, elementos que utiliza en su actividad chamánica (hierbas medicinales, narrativas chamánicas, el *kultrung*), así como en su iniciación y en la tradición y cambios en su rol. La mayoría de estos temas, aun cuando han sido estudiados desde perspectivas diversas, son aspectos que diferencian a la *machi* de los especialistas médicos occidentales y de las concepciones modernas de la enfermedad. Es decir, estos trabajos han contribuido a la construcción de la alteridad de la *machi*. Desde mi punto de vista, presentar su cotidiano resta exotismo a su figura y acerca a las especialistas a la complejidad del mundo material. Por otro lado, que el énfasis de los estudios sobre las *machi* esté principalmente puesto en su acción ritual puede generar dos impresiones que conducen a equívocos: (1) que la especialista la mayoría del tiempo está realizando extensos rituales y (2) que, puesto que en estos se emplea música, lo ritual sonoro reviste una importante y muy significativa presencia en la vida de las *machi*. Sin embargo, la cotidianidad y práctica ritual de Mercedes estaban alejadas de estas dos impresiones.

2.1.1. Cotidianidad

Mercedes vive junto a su esposo en una casa autoconstruida en el sector conocido como Millelche, a unos 5 km. al oeste de Quepe y a poco más de media hora en transporte público desde el sector sur de Temuco. Este era el tiempo que me tomaba llegar a su hogar desde la casa donde yo vivía en la capital de la Región de la Araucanía. Las varias veces por semana que la visitaba durante los casi once meses que duró mi trabajo de campo, me permitieron conocer y compartir su vida rutinaria y su práctica ritual.

Un día de la señora Mercedes comienza no demasiado temprano por la mañana. Luego de levantarse, suelta a sus ovejas, chanchos y gansos. Alimenta a sus aves, yegua y cerdos. El resto de la mañana ve algo de televisión mientras realiza tareas domésticas o toma mate y desayuna con alguna de sus hijas. Posteriormente, llega el momento de preparar el almuerzo. El número de comensales siempre varía dependiendo de cuántas de sus hijas coman con ella o de la llegada de alguna visita esperada o inopinada. La tarde la suele dedicar a tareas propias del campo como buscar leña, reparar cercos, lavar lana, hacer estacas, entre otras. Su descanso vespertino ocasional consiste en ver televisión y tomar mate. Cuando comienza a oscurecer, encierra a sus animales. Ya caída la noche hila lana (en los meses fríos) o realiza otras tareas que pueden desarrollarse dentro de casa, mientras ve televisión o recibe la visita de sus hijas y nietos.

Esta rutina era interrumpida la mayoría de las veces, ya fuera por visitas de familiares, amigos y vecinos o por la llegada de algún paciente en horarios indeterminados, inclusive bien temprano por la mañana o a altas horas de la noche. También eran frecuentes sus salidas fuera de casa por motivos diversos: viajes a Temuco para realizar compras o trámites, visitas a su terreno cerca de Curacautín; o porque la iban a buscar para realizar algún “remedio”, es decir, un procedimiento o ritual terapéutico, que podía durar un par de horas, toda una tarde, todo un día, o bien comenzar en horas vespertinas y finalizar al mediodía de la siguiente jornada.

Calculo que en promedio atiende a tres personas diariamente. Es decir, algunos días era alta la afluencia de público en los que la visitaban ocho, hasta diez personas en busca de su ayuda y durante otras jornadas no llegaba ningún paciente hasta su casa. La mayoría de estas atenciones consistía en un diagnóstico, que incluía algunas acciones curativas tales como oraciones, aspersiones de agua o masajes con hierbas medicinales. Otra práctica en teoría frecuente es el *pillantun*, que corresponde a las oraciones y cantos frente al *rewe* temprano por la mañana. Estas acciones ritualizadas las describiré en el siguiente subapartado.

Me interesa reflexionar aquí sobre cómo su rol y actividad de *machi* y su cotidiano se relacionan; sobre cómo se encuentran, solapan e interrumpen estas dos dimensiones en el devenir de Mercedes. Tanto desde el punto de vista de los pensamientos, como desde el de las emociones y prácticas, diría que la *machi* es todo el tiempo *machi* y al mismo tiempo siempre es madre, abuela, dueña de casa... Sus identidades, discursos y comportamientos, al igual que los de todos, son múltiples; solo que esta multiplicidad es tal vez mayor para el caso de una *machi*.³³⁸ Aunque suele enfatizarse la diferencia de las especialistas con otras mujeres mapuche, muchos las ven “como la representante de lo femenino, como el símbolo de la mujer mapuche”.³³⁹ Según Bacigalupo, “las familias, la sexualidad y la vida doméstica de las *machi* son secundarias en comparación con su trabajo medicinal y espiritual”; al mismo tiempo, las *machi* son influyentes en las esferas social y política en sus comunidades y transgreden ciertas normas sociales patrilineales.³⁴⁰ A pesar del aparente solapamiento de su cotidianidad por su rol de especialista, sus sentimientos y cuidados tanto hacia sus familiares como hacia los

³³⁸ En el tercer y cuarto capítulo discuto esta multiplicidad y las concepciones de “individuo” (o “persona”) para el caso mapuche y de la *machi*.

³³⁹ Bacigalupo, “Las mujeres machi”, 433.

³⁴⁰ *Ibíd.*

espíritus (de *machi*, *ngen*, entre otros³⁴¹) con los que se relaciona son permanentes. Como Mercedes expresara en un taller: “soy madre [...] Soy abuela, dueña de casa, agricultora, *lawentuchefe* [especialista en hierbas medicinales], *püñeñelchefe* [partera]”, todo simultáneamente.³⁴²

A pesar de la aceptación de la variedad de roles propios de su vida familiar, de su especificidad de mujer y de *machi*,³⁴³ Mercedes veía, en ocasiones, sus compromisos chamánicos como una interrupción de su cotidiano. Varias veces me decía: “no tengo tiempo ni para barrer mi casa”. En una ocasión su hija mayor compartió conmigo algunos recuerdos de infancia en los que ella y sus hermanas se quedaban desayunando solas, porque su madre debía retirarse para acompañar a alguna familia que solicitaba la ayuda de la *machi*. “Olvídate en los cumpleaños”, agregó.³⁴⁴ Durante mi trabajo de campo, sucedió una situación similar, que no generó el impacto que el recuerdo de la breve ausencia de una madre puede suscitar. Una tarde de sábado, en julio de 2019, durante la sobremesa posterior a la comida de despedida antes de regresar a España luego de mi segunda estadía de trabajo de campo, Mercedes se retiró discretamente de la sala para atender a una pareja que requería de su auxilio. El resto de los comensales continuamos compartiendo. Transcurrida una media hora, Mercedes regresó y se reintegró a la despedida con normalidad, luego de haber atendido a sus pacientes.

Como muestra la situación anterior, la *machi* intentaba que sus compromisos chamánicos no afectaran sus deberes familiares y planes personales, cuando esto era posible. También existían ocasiones en las que parecía priorizar sus proyectos particulares por sobre sus responsabilidades como especialista ritual. Los fines de semana solía destinarlos a trabajar en sus tierras próximas a Curacautín junto a su esposo y, ocasionalmente, otros familiares. La cantidad de hectáreas recuperadas demandaban mucho trabajo. Como ellos no contaban con el capital del que suelen disponer grandes agricultores, ganaderos o latifundistas, la adecuación y mantención de su nuevo terreno dependían de lo que pudieran avanzar con sus propias manos y las mínimas cantidades de dinero que les fuera posible destinar a la compra de materiales; precariedad, por cierto,

³⁴¹ Menciono algunos de los espíritus con los que las *machi* suelen relacionarse, solo a modo de ejemplo. Como señala Course, “los intentos por catalogar y categorizar definitivamente tales entidades están destinados al fracaso, ya que los relatos mapuche acerca de lo sobrenatural se caracterizan por su ambigüedad, una ambigüedad que a la vez es reflejo de la ambigüedad fundamental de las entidades en cuestión”. Course, *Mapuche ñi mongen*, 77.

³⁴² Mercedes Antilef, taller en Universidad de Los Lagos (Puerto Montt), 29 de abril de 2019.

³⁴³ Algunos de los primeros trabajos sobre mujeres mapuche, en su especificidad, son: Sonia Montecino, *Mujeres de la tierra* (Santiago: CEM-PEMCI, 1984); Montecino y Conejeros, *Mujeres mapuches*.

³⁴⁴ Nota de campo, lunes 25 de febrero de 2019.

que es compartida por muchas familias mapuche. La *machi* solía trabajar junto a su marido los sábados y domingos, ya que estos eran los días de descanso de él. Debido a lo anterior, indicaba a las personas que la llamaban (a su teléfono móvil) o visitaban para preguntar cuándo podía atenderlas, que los fines de semana no sería posible porque estaba fuera de casa. Sin embargo, los sábados y domingos que no viajaba hasta su nuevo terreno, ya sea porque llovía demasiado, por algún compromiso familiar o para dedicar ese fin de semana a descansar, acostumbraba a atender a aquellos que llegaban hasta su casa con este propósito.

Así como el rol de *machi* no es opcional, la ética de Mercedes la obliga a asistir a quienes lo requieren interrumpiendo su rutina. Cuando no podía atender solía indicar a los interesados que volvieran más tarde u otro día. Al parecer, con el mismo principio trabajan otras especialistas mapuche. Una de las intercesoras cercanas a Isabel, me explicaría ella en una entrevista, no podía rechazar a ninguno de sus pacientes.³⁴⁵ A pesar de la heterogeneidad de prácticas y éticas de las *machi*, es probable que este aspecto sea compartido por la mayoría de las especialistas.

Las preocupaciones y prácticas chamánicas y cotidianas conviven a veces con cierta fluidez en la vida de Mercedes. En otras ocasiones estas dimensiones entran en conflicto. Existe la percepción de que ser *machi* no es nada sencillo ni deseado, a pesar de que actualmente exista un creciente interés en algunas familias mapuche por contar con una especialista, ya sea por prestigio o por reafirmación de su identidad. “Ser *machi* es la hediondez más grande que hay”, me diría en numerosas ocasiones Mercedes, expresando con esta frase lo problemático y afanoso del rol de *machi*. La ardua vida de las especialistas se relaciona con las discriminaciones, exigencias sociales y espirituales que experimentan. Sin duda, la cotidianidad de las *machi* es dificultosa, tanto para ellas como para sus cercanos, pero existe.

2.1.2. Prácticas ritualizadas

En su cotidiano, las *machi* realizan una serie de prácticas que, si bien no son rituales, son igual de significativas en lo que respecta al respeto del *admapu* y la buena convivencia con sus espíritus tutelares y otras entidades.³⁴⁶ Gran parte de estos cuidados

³⁴⁵ Isabel, entrevista, 7 de marzo de 2018.

³⁴⁶ Como señalan algunos autores, *admapu* (o ‘*AzMapu*’) puede ser interpretado de dos modos. Yo lo utilizo aquí con el segundo significado que indican los investigadores: “conjunto de normas y reglas que

no se restringen a las especialistas rituales. Todo mapuche debería respetar a los *ngen*,³⁴⁷ honrar a sus antepasados y cuidarse de las entidades negativas. La relación exclusiva de las *machi* con seres no humanos es la interacción con sus espíritus tutelares -o espíritu tutelar- heredados de otras especialistas fallecidas. Además, si bien otros mapuche no especialistas se relacionan con espíritus (sean *ngen* o antepasados) y deidades, la diferencia en este tipo de socialidad para el caso de las *machi* es que ellas gozan de cierto dominio sobre dichas entidades; son maestras en este tipo de interacciones.

Todas las prácticas que describiré en este apartado suponen algún tipo de interacción con espíritus. En algunas de ellas pueden observarse ciertas características señaladas por Bell para acciones similares al ritual. Como se verá, varias de estas acciones están dotadas de cierto formalismo, son sin duda legitimadas por la tradición (constante evocación del pasado), son repetidas más o menos siempre del mismo modo, se realizan según reglas que deben cumplirse, tienen un carácter performativo (son una experiencia multimodal y constituyen un marco donde la cosmovisión es reproducida)³⁴⁸ y todas apelan a deidades y/o espíritus, aunque no en todos los casos mediante símbolos. Creo que la más relevante de estas características es la interacción con seres no humanos; es esta condición la que motiva (o hace necesarias) la formalidad, la reiteración, la tradicionalización, las reglas y la performatividad de las prácticas ritualizadas.

Desde mi punto de vista, estas prácticas ritualizadas no son aún (eventos) rituales fundamentalmente, porque conservan cierta cotidianidad y, por lo tanto, no alcanzan, en

determinan las relaciones que el hombre establece con otros individuos y con el entorno natural”. Miguel Melin Pehuen et al., *AzMapu. Una aproximación al sistema normativo mapuche desde el rakizum y el derecho propio* (Territorio mapuche: Instituto Nacional de Derechos Humanos y la Unión Europea, 2016), 22.

³⁴⁷ Entidades “dueñas” de plantas, animales, lugares, entre otros. Según Grebe, la definición de *ngen* compartida por los mapuche sería: “espíritus dueños de la naturaleza silvestre, cuya misión es cuidar, proteger, resguardar, controlar y velar por el equilibrio, continuidad, bienestar y preservación de los elementos a su cargo”. María Ester Grebe, “El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche”, *Revista Chilena de Antropología* 12 (1993): 51. Aunque la propuesta de la autora es sin duda acertada, considero pertinente sumar algunas consideraciones de Course que dotan de mayor complejidad a la naturaleza de las entidades animistas mapuche: “Me es poco claro si el *ngen* para cada fenómeno es múltiple o singular. En algunos casos la gente diría que cada árbol en particular tiene su propio *ngen*, mientras en otros que hay un solo *ngen* para todos los árboles de ese tipo. Otra confusión radica en si el *ngen* era realmente distinto al objeto del cual era dueño. Mas, todas estas dudas eran irrelevantes para mis amigos, quienes se enfocaban, en vez de esto, en la necesidad de tratar a todos los *ngen*, y consecuentemente todos los aspectos del mundo natural, con respeto”. Course, *Mapuche ñi mongen*, 76.

³⁴⁸ Soy consciente de las diferencias propuestas entre los términos “performativo” y “performático”. Para una distinción operativa entre estos conceptos véase: Úrsula Pilar San Cristóbal Opazo, “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018): 207–31. En este caso adhiero al sentido que Bell asigna a la “dimensión performativa”: “el ‘hacer’ en público, autoconsciente y deliberado, de acciones altamente simbólicas”. Bell, *Ritual: Perspective and Dimensions*, 159–60.

la sociedad mapuche, el grado de distinción ni de privilegio con el que cuentan rituales como el *ulutun*, *datun* o *ngillatun*. El considerar que toda acción social es un ritual está estrechamente ligado con la idea esencialista de que para los mapuche todo acto tiene una dimensión espiritual, que toda práctica tiene un trasfondo sagrado. Esta idea es impensable en la sociedad mapuche moderna y dudo que en tiempos prehispánicos fuera de este modo. Igualmente, ingenuo sería negar las numerosas interacciones con seres no humanos tanto cotidianas como ceremoniales. Todo mapuche, al igual que los miembros de otras sociedades, produce y reproduce diversos tipos de prácticas sociales: instrumentales, ritualizadas y rituales.³⁴⁹ El grado de frecuencia de un tipo de actividad o de otro depende de las trayectorias personales y del contexto social y político. Desde luego, una *machi* interactúa con los *ngen* y practica rituales con mayor frecuencia que un estudiante universitario mapuche de Santiago, por dar dos ejemplos. Precisamente, uno de los intereses del presente capítulo es distinguir entre la práctica instrumental, la cotidiana ritualizada (cuya función es dialogar y negociar con los seres no humanos del mundo mapuche) y la ritual de Mercedes y ampliar esta distinción a las *machi*. Un segundo objetivo es identificar la presencia (y en algunos casos, la ausencia) de la música en los últimos dos tipos de actividad social (prácticas ritualizadas y rituales).

Considero prácticas ritualizadas a aquellas que, sin alcanzar la distinción privilegiada de las ceremonias mapuche, poseen una o más de las características señaladas por Bell para las acciones similares al ritual.³⁵⁰ Como ya señalé, sostengo que el rasgo preponderante de este tipo de acciones es la finalidad de interactuar con seres no humanos, constituyéndose en momentos de negociaciones cotidianas con el mundo espiritual.³⁵¹ No obstante, existe otro tipo de interacciones entre personas mapuche y seres animistas que resultan más esquivas, que escapan a la categorización propuesta por Bell y que en mayor o menor grado ocurren bajo estados de conciencia no habituales.

La instancia por excelencia donde el o los espíritus de la *machi* se expresan es durante el *küymi* o *küymín*, cuya traducción más cercana podría ser “trance”. Este estado suele ocurrir durante ciertos rituales, por lo que el *küymi* puede ser considerado como una

³⁴⁹ Desde luego, es posible establecer otras categorizaciones para las prácticas sociales. Menciono estas tres (instrumentales, ritualizadas y rituales), ya que son una tipificación funcional al argumento del presente capítulo.

³⁵⁰ Bell, *Ritual: Perspective and Dimensions*, 138–69.

³⁵¹ Gilbert Rouget utiliza el adjetivo “ritualizado/a” en un sentido contrario al propuesto aquí. Para el etnomusicólogo francés la “crisis ritualizada” o la “posesión ritualizada” son aquellas que suceden durante el ritual. Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, trad. de Brunhilde Biebuyck (Chicago: The University of Chicago Press, 1985).

de las estrategias de ritualización que diferencia ciertas prácticas (ceremonias) de otras. Sin embargo, existen circunstancias mucho más cotidianas y menos espectaculares, a través de las que la *machi* interactúa con sus espíritus chamánicos heredados. Una de ellas son los *peuma* (sueños). Esta vivencia en ningún caso es experimentada solo por las especialistas. Por el contrario, es “una de las experiencias más comunes e importantes para la vida del mapuche”.³⁵² En el caso de la *machi*, son el primer indicio de su llamado espiritual, primer síntoma del *machi kutran* (enfermedad de *machi*).³⁵³ Además de ser tal vez el medio más común de comunicación con sus espíritus chamánicos, la *machi* recibe a través de ellos indicaciones literales o que requieren de algún grado de interpretación sobre cómo tratar a la gente, con qué hierbas medicarlos o cómo resolver tal o cual disyuntiva.

Mercedes en varias ocasiones soñaba con -el espíritu de- su madre que le indicaba que debía tocar su *kultrung*. En otra oportunidad recibió la indicación de que debía remplazar el color rosado en su vestimenta tradicional por el azul. Un *peuma* consistió en que debía construir dos *kultrung* con un trozo de álamo cerca de la entrada de su casa. Y eso era casi exactamente lo que -aseveró- haría más adelante: construir un *kultrung* de esta madera. Luego de varias noches sin poder dormir debido a una desavenencia durante un *ngillatun* con un *longko* de una comunidad cercana, soñó que debía ir a la casa de esta autoridad a conversar con él. Es lo que hizo al día siguiente. Un último ejemplo, más exótico por su espectacularidad y rasgo aparentemente premonitorio: en un *peuma* vio como una noche el suelo de su cocina se partía en dos, lo que produjo una grieta profunda y una gran polvareda. A los pocos días ocurriría el terremoto de 2010, la madrugada del 27 de febrero.

Otros sueños requerían ser descifrados. Sin embargo, nunca entendí la lógica detrás de las interpretaciones.³⁵⁴ Por ejemplo, cuando Mercedes soñó con un equipo de fútbol femenino y ollas con carne, *peuma* que para la *machi* indicaba que pronto habría un funeral. O cuando soñó con un hombre con manta café y sombrero que la acompañaba mientras ella sacaba unos troncos de un río en su terreno cerca de Curacautín. Posteriormente, ella realizaría un *datun* en este campo y varias de las participantes, mujeres jóvenes chilenas, colaborarían con ella en la limpieza del camino de entrada al

³⁵² Ana Mariella Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 52.

³⁵³ *Ibid.*, 53; Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 117–18.

³⁵⁴ Sobre funciones e interpretación de los *peuma*, véase Lydia Nakashima Degarrod, “El carácter progresivo de la teoría de los sueños mapuche”, *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 2 (1986): 185–99; Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 115–18.

terreno. Según Mercedes, esto es lo que el sueño le indicaba: no fue un hombre con manta quien le ayudó, pero sí recibió el apoyo anunciado.

Algunas de las relaciones que establecía me resultaban incomprensibles. La interpretación de uno de los *peuma* que me comentó en más de una ocasión llamó especialmente mi atención. Hace un par de años, Mercedes experimentaba cierto grado de frustración, debido a que consideraba que sus pacientes no valoraban su trabajo como *machi*. Otro de sus criterios éticos es no cobrar dinero a quienes atiende, sugiriendo un aporte voluntario a determinar por la persona, independientemente de que su atención haya consistido en una oración, masaje, sahumero, *ulutun* o *datun*.³⁵⁵ Esto agravaba su decepción y se preguntaba si estableciendo tarifas de atención la gente apreciaría sus “remedios”. La respuesta a esta disyuntiva (comenzar a cobrar o mantener el criterio anterior) se le presentaría en un *peuma*. Una noche soñó con una mujer vieja que cruzaba un pequeño bosque cercano a su casa. La anciana, que cargaba un saco en su espalda, caminaba hacia donde estaba la *machi*. Al llegar muy cerca de ella, la mujer depositó con fuerza el saco en el suelo y comenzó a hollar el contenido de este con notable molestia. Mercedes notó que el saco contenía hierbas medicinales (*lawen*) y que con sus pisadas la anciana las destrozaba mientras le decía: “¿Qué vai’ a cobrar? ¿¡Qué vai’ a cobrar!?”. Para la *machi*, el gesto agresivo de la mujer hacia el *lawen* y su pregunta significaban que los “remedios” no le pertenecían y, por lo tanto, no debía cobrar. Esta interpretación siempre me fue difícil de entender. Me parecía que la acción de la anciana podía ser comprendida de otro modo que la condujera a la decisión opuesta: la mujer pisoteó el *lawen* hasta dañarlo, porque ese es el modo en que sus pacientes valoran su trabajo; por ende, debería comenzar a cobrar. Igualmente, me parece que la pregunta de la anciana podría, dependiendo como se leyese, apoyar cualquiera de las dos interpretaciones. Nunca logré descifrar, ni tampoco fue el objetivo de mi etnografía, las lógicas subyacentes al modo en que Mercedes interpretaba estos sueños alegóricos. Probablemente, los procesos a través de los cuales comprendía estas experiencias eran más bien corporeizados, por lo que su complejidad no es posible explicarla solo a través de mecanismos racionales. Lo importante es que su interpretación del *peuma* se tradujo en la decisión que tomó: continuar con su regla de no cobrar a sus pacientes.

Los *peuma* ocurren mientras se duerme, pero las indicaciones, directas o que requieren algún grado de interpretación, dadas allí por los espíritus determinan la práctica

³⁵⁵ Un criterio similar de otra *machi* (Francisca Kolipi) puede leerse en Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 85.

social desplegada en vigilia. Como estos ocurren en un contexto onírico, carecen de formalidad, reiteración, reglas, apelaciones conscientes a la tradición y performatividad (ya que esta es deliberada, autoconsciente). Sin duda, en este ambiente menos estructurado la dimensión espiritual se presenta con mayor facilidad a través de presencias evidentes (el espíritu de la madre de Mercedes) o de símbolos (*kultrung*, *lawen*). Considero que los *peuma* no se constituyen en una acción ritualizada, pero de lo que no cabe duda es que esta sustantiva experiencia del mundo mapuche *determina* la práctica.

Otras circunstancias de interacción con espíritus que no constituyen prácticas ritualizadas, pero sí las determinan, son el *perimontun* y el *trafetun* (o *trafentun*). El primero es una visión en vigilia de seres no humanos, que a veces es interpretada como negativa,³⁵⁶ pero que en el caso de la *machi* puede tener connotaciones positivas, mientras que el segundo corresponde al encuentro con un *wekufü*; ambas experiencias pueden producir trastornos que requerirán de la atención de la *machi*.³⁵⁷ Estas interacciones accidentales contrastan con las prácticas ritualizadas en las que la especialista deliberadamente negocia con espíritus y otras entidades. No obstante, la importancia de los sueños, visiones y estados de trance, según Bacigalupo, es que en estas experiencias la *machi* -o su espíritu- adquiere poder y conocimiento de entidades benignas (aunque siempre existe el riesgo de ser dañada por entidades malignas), ya sea compartiendo su persona con otros seres, viajando a otros mundos o experimentando multitemporalidades.³⁵⁸

Las prácticas ritualizadas de las *machi* son numerosas. Pude conocer algunas de ellas de mano de Mercedes y de otras tengo noticia ya sea por las conversaciones y entrevistas con mis colaboradores o por las menciones en la literatura. Estas incluyen sahumeros, el acto de “pedir permiso” a los *ngen* con distintos propósitos, masajes, diversas formas de diagnosticar, ingesta u otros modos de introducir hierbas medicinales

³⁵⁶ Sobre la ambigüedad de los *perimontun* de *machi*, véase Ana Mariella Bacigalupo, “Identidad, espacio y dualidad en los *perimontun* de machis mapuches”, *Scripta Ethnologica* 18 (1996): 37–63. Al leer el borrador de este capítulo, Isabel remarcó que el *perimontun* no es necesariamente negativo y que incluso puede poseer un carácter positivo no solo para la *machi*. Llegó a definir esta experiencia como “un regalo divino”. Isabel, conversación, 18 de febrero de 2020.

³⁵⁷ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 53–55; Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 113–14 y 118–20. Para Oyarce el *perimontun* “es una fuerza espiritual/física/social vivida como una experiencia extraordinaria o una posesión involuntaria”, que se manifiesta en los miembros de ciertas familias o en “personas con personalidades especiales, en paisajes singulares y en momentos específicos (principalmente mujeres adolescentes en espacios rurales salvajes)”. Oyarce, “Healing Systems of the Mapuche People in Chile”, en *Global Psychologies: Mental Health and the Global South*, ed. de Suman Fernando y Roy Moodley (London: Palgrave Macmillan, 2018), 202.

³⁵⁸ Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 68–95.

en el cuerpo de la persona afectada, toques del *kultrung* y cantos. La mayoría de estas prácticas poseen una evidente función terapéutica. Algunas pueden considerarse pasos previos a acciones posteriores. Muchas de ellas pueden ser ejecutadas por separado o como parte de un ritual. Y la mayoría de ellas prescinden de música.

Los modos de diagnosticar de las *machi* son diversos. Bacigalupo identifica tres formas principales: a través de la observación de la orina de la persona enferma (*willentun*), de sus ropas (*pewuntun*) y la forma más arcaica (con referencias desde el siglo XVII), el diagnóstico en trance durante un ritual de curación (*pewuntun-saahatun*). La autora señala que el tercer método es poco frecuente en la actualidad. Sostiene que el *willentun* y el *pewuntun* aparecen en el siglo XIX junto con la adopción de la noción hipocrática de los humores corporales por parte de la sociedad mapuche. Afirma que el modo más frecuente de diagnóstico es la observación de una muestra de orina del enfermo, ya que este es sencillo, breve y permite la atención eficiente de varias personas; en cambio, el *pewuntun*, al igual que el *pewuntun-saahatun*, requieren que la *machi* ore, cante, ejecute el *kultrung* y experimente el *küymi*.³⁵⁹

Mis colaboradores me ofrecieron otras versiones. Según Juan Ñanculef el diagnóstico se denomina *pelotun*, “que es para ver qué tiene una persona”.³⁶⁰ Señala que son tres los métodos: la observación de la orina, de las ropas usadas o de la fotografía del carné del paciente.³⁶¹ Más adelante precisó que las ropas deben ser blancas o celestes y que la *machi* necesita entrar en un breve trance para lograr observar la enfermedad en cualquiera de los tres métodos.³⁶² Isabel coincide en que la denominación del acto de diagnosticar es *pelotun*.³⁶³ Mercedes utiliza una forma de diagnóstico similar al *willentun*, pero en lugar de observar una muestra de orina, examina un huevo (vertido en un vaso de agua) que la persona previamente lava y mantiene durante aproximadamente media hora en su pecho, al lado del corazón. Asimismo, sabe cómo diagnosticar a través de la orina o de una fotografía del paciente, pero prefiere el que señalo, ya que la persona afectada también puede ver con mayor claridad la enfermedad o trastorno representado en el huevo de gallina. Mercedes denomina *pewuntun* a esta acción de diagnosticar, ya sea a través de la observación de una muestra de orina, de una fotografía del paciente, o de un huevo.³⁶⁴

³⁵⁹ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 68–74.

³⁶⁰ Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

³⁶¹ Juan Ñanculef, conversación, 15 de diciembre de 2018.

³⁶² Juan Ñanculef, conversación, 13 de enero de 2019.

³⁶³ Isabel, conversación, 17 de diciembre de 2018.

³⁶⁴ Citarella et. al. coinciden con este uso genérico de la voz “*pewuntun*”, aunque los autores utilizan la transliteración ‘*pewtuwin*’, que traducen al español como “adivinar”. Así, identifican las técnicas de

Su práctica de diagnóstico es más o menos la que sigue:³⁶⁵ luego de que la persona lava y conserva sobre su pecho el huevo de gallina durante media hora aproximadamente (debe girarlo para que todas las partes de este entren en contacto con el paciente), la *machi* ora frente a uno de sus *rewe* y solicita ayuda a *Chaw Dios (Chaw Ngünechen)* para determinar correctamente cuál es el mal que padece la persona. El paciente está sentado justo frente al altar, al lado de la *machi*, y el familiar o los familiares que lo acompañan observan el procedimiento desde cerca. Luego de esta apelación a la deidad, Mercedes estudia con detenimiento el huevo de gallina vertido en el vaso de agua (la persona debe depositar su aliento dentro de este tres veces). A los pocos minutos, dialoga con la persona y le pregunta sobre sus dolencias y conflictos, los cuales observa en el vaso. Eventualmente, le consulta si antes de visitarla acudió donde un médico y cuáles fueron sus indicaciones. Asimismo, le pregunta sobre sus sueños.³⁶⁶ A través de esta conversación, la *machi* confirma su diagnóstico y determina qué prácticas terapéuticas o rituales deben emplearse. En algunos casos, complementa la acción diagnóstica con friegas con hierbas y agua en la cabeza, cara y torso de la persona (que continúa sentada frente al *rewe*), mientras reza y, ocasionalmente, asperja agua.³⁶⁷ Suele indicarle las hierbas medicinales que deberá beber, infusión que ella misma prepara. Sugiere que tanto el pago del diagnóstico como el del *lawen* sean determinados por el propio paciente. Este deja el dinero en uno de los escalones del *rewe* y la *machi* lo retira trascurridas algunas horas. Es frecuente que recomiende realizar un sahumero en la casa del paciente el que puede ser realizado por él mismo o por la *machi*.

El sahumero es otra acción ritualizada frecuente en la que no se usa la música y que, desde mi punto de vista, no constituye un ritual. Pude participar en dos sahumeros junto a Mercedes, aunque presencié esta práctica en más ocasiones como parte del ritual llamado *ulutun*, al que dedicaré algunas páginas más adelante. Cuando es realizado como técnica aislada, el sahumero se desarrolla en la casa del paciente y suele durar pocas

diagnóstico señaladas por Bacigalupo (a través del trance ritual, por medio de la orina –‘*pewtuwiün willeneo*’- y por medio de la ropa –‘*pewtuwiün tukunmeo*’) a las que suman el ‘*pewtuwiün kemün*’ (a través de la saliva) y la observación de una fotografía, método ya mencionado por mis colaboradores. Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 122–24.

³⁶⁵ La descripción del modo en que Mercedes diagnostica y de los pasos posteriores está basada en mi observación y nuestras conversaciones durante el trabajo de campo.

³⁶⁶ Parte de lo descrito puede verse en el cortometraje Paulina George et al., *Documental machi*, filmado el 24 de agosto de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=YwBkz_z_ajY&t=4s. En este la *machi* Mercedes explica y realiza un *pewuntun*. El diagnóstico lo hace en una sala y no frente a uno de sus *rewe* antiguos, que es donde actualmente desarrolla esta práctica ritualizada.

³⁶⁷ La aspersión que realizan las *machi* y otros especialistas rituales mapuche consiste en rociar expulsando el líquido desde la boca con energía y produciendo que este se esparza por el aire en gotas menudas.

horas. En dos oportunidades acompañé a la *machi* coincidentemente al mismo hogar para atender a un joven que había sido afectado por un *trafetun*. La familia debe conseguir diversos tipos de *lawen*, aguardiente y los inciensos indicados previamente por la especialista.³⁶⁸ Luego de las conversaciones y atenciones de cortesía, la *machi* dispone los inciensos en un plato en forma de cruz, solicita al paciente que tome asiento en una silla que mira hacia el este a través del umbral de una puerta abierta. Mercedes, justo en el limen, ora mientras sostiene en sus manos un vaso con agua, otro con aguardiente y un cuchillo. A continuación, friega al joven (cara, brazos, torso y piernas) con la mezcla de hierbas, agua y aguardiente que su madre preparó en una fuente. Arroja el incienso a un brasero. Todas estas acciones las acompaña con su rezo, por supuesto, en *mapudungun*. Posteriormente, cubre algunas de las brasas con el *lawen* que utilizó en la friega y pide al paciente que se ponga de pie arriba de ellas y que se cubra con una manta blanca. Indica a la madre que rocíe gotas de aguardiente en las esquinas de la casa y al padre que se pasee con unas brasas humeantes por todas las habitaciones. Para finalizar, todos los participantes compartimos una comida y conversamos sobre el trastorno del paciente, cómo se sintió durante el sahumero y sobre temas cotidianos.

Una práctica ritualizada, menos extensa que el *pewuntun* y el sahumero, son los masajes realizados con aceites o *lawen* y en ocasiones acompañados con gestos de expulsión. Asimismo, mis colaboradores me informaron de la aplicación por parte de las *machi* de remedios por vía nasal y anal.³⁶⁹ Otra acción ritualizada bastante común es la de pedir permiso a través de una breve oración y, en ocasiones, dejando algo a cambio (una moneda, semillas, entre otros) a los espíritus en circunstancias variadas: al ingresar a un lugar ajeno, “porque cada sitio tiene su *ngen*, su dueño... en el estero, en el monte, en lo que sea”,³⁷⁰ al beber o recoger agua de un río, al cortar un árbol o arrancar ramas que luego serán utilizadas como *lawen*, por nombrar algunas situaciones. El objetivo de este acto es claro: no perturbar a las entidades dueñas de los árboles, ríos o lugares. No

³⁶⁸ Mercedes prescribía a sus pacientes comprar los inciensos en una tienda en el centro de Temuco especializada en productos de este tipo. Solía indicar la compra de variados sahumeros, a los que durante la ceremonia agregaba azúcar. Sé por mis colaboradores que otras *machi* continúan utilizando raíces u hojas que ellas mismas recolectan. Como señala Bacigalupo, “aunque el propósito del sahumero siempre es el mismo, cada *machi* tiene su propia receta”. Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 79.

³⁶⁹ Otro procedimiento son los de eliminación (*rapitun*), principalmente a través de infusiones vomitivas. Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 122.

³⁷⁰ Mercedes Antilef, entrevista, 25 de marzo de 2019. En esa ocasión me explicó que en los centros urbanos igualmente debe realizarse esta práctica ritualizada: “si llegan a estar en una población [barrio popular], muchas veces en las poblaciones se sienten cosas, la gente siente, presiente ¿Por qué? Porque ese campo ha estado mucho tiempo solo, de repente pasan violaciones, matan, hacen cuestiones. Entonces ahí está la maldad... Igual hay que pedir permiso”.

solicitar su autorización es considerado un agravio y puede que la persona enferme o que le suceda otra circunstancia desafortunada. La ofensa deberá ser subsanada con otra práctica ritualizada y la enfermedad requerirá de la acción de la *machi* u otro especialista.

A pesar de sus finalidades diversas, en la mayoría de los casos terapéuticos, todas las prácticas ritualizadas descritas implican algún grado de interacción con seres no humanos; ya sea para solicitar su permiso, su ayuda, negociar con ellos o expulsarlos, cuando son entidades negativas. En todas ellas se utilizan objetos simbólicos (el *rewe*, cuchillo, aguardiente) y funcionales (hierbas medicinales, aceites); son legitimadas a través de un pasado ancestral (aunque los diagnósticos a través de humores o el uso de inciensos en lugar de raíces sean incorporaciones relativamente recientes); su formalidad resulta evidente en -por ejemplo- el empleo de un discurso en mapudungun con una estructura más o menos definida; y cuentan con reglas evidentes como lo es el dirigirse hacia el este. En algunas de ellas su dimensión performativa es clara por la implicación de diversos sentidos: si bien no hay música, el sonido está presente a través de la oración de la *machi*; el lugar es invadido por los olores del *lawen* o de los inciensos; también el tacto forma parte de la experiencia a través de friegas o masajes. Esta multimodalidad, sumada a la formalidad, tradicionalización y presencia de símbolos, genera un marco que permite interacciones diarias con las deidades y espíritus separadas de las actividades cotidianas instrumentales. Por último, y siguiendo las categorías esbozadas por Bell para las acciones similares al ritual, la reiteración de todas estas prácticas dependerá de cuándo sea necesario realizarlas y su modo de ejecución goza de cierta flexibilidad, por lo que, para el caso mapuche, esta característica señalada por la autora (la invariancia disciplinada) no resulta del todo útil.

Otro rasgo común a todas las acciones descritas es su duración no demasiado extensa. Algunas son francamente breves, como el acto de pedir permiso a los *ngen*, mientras las más dilatadas rondan la hora. El sahumero puede ser más prolongado, porque en ocasiones la *machi* debe desplazarse a la casa de la persona donde es atendida con cortesía. Pero si se resta el tiempo de viaje, saludos, conversaciones y comidas, el sahumero propiamente dicho no tarda más de una hora. Es importante discutir este rasgo, la duración de las prácticas ritualizadas, ya que considero que la prolongación es una de las estrategias que diferencian los rituales mapuche de las acciones que acabo de analizar. Como en pocos de los procedimientos ritualizados se emplea la música, podría suponerse que el uso del canto y la ejecución instrumental son otra estrategia de distinción. Sin

embargo, existe una práctica en la que sí se emplea la música con frecuencia: el *pillantun*, canto matutino que comento en el siguiente apartado.

2.1.3. *Pillantun*

Poco antes de rayar el día sale la *machi* de su casa y se para al pie de su rehue. Allí toca su caja y canta. Oración oficial o *pillantun* se llaman esas rogativas. Rezan así...

Pascual Coña, *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*

Es el 5 de mayo de 2019, son aproximadamente las siete de la mañana. Me despierto con los ruidos que Mercedes y su esposo hacen al levantarse. Él sale de la habitación y se encuentra conmigo en la sala; tuve que dormir allí, en el otro dormitorio descansó la hija menor de la *machi* junto con su niño. Me levanto rápidamente y tomo la grabadora. Acompaño al marido de Mercedes a encender el fuego en el cobertizo justo delante de la pequeña cabaña. Vemos cómo amanece desde su campo (próximo a Curacautín). Sale la *machi* y se sienta en un pequeño tronco alrededor del fuego. Lleva su vestimenta tradicional. Comienza a calentar su *kultrung*. No demasiado cerca de la llama, golpea su tambor con la baqueta girándolo para que la membrana se caliente parejamente. Me pide que traiga un par de sillas y que una de ellas la coloque en dirección a la salida del sol, hacia el este. Luego me solicita un vaso de agua. Vierto un pequeño chorro del líquido en su mano para humedecer el cuero del *kultrung*. Ella lo había mojado anteriormente, pero hacía falta un poco más de agua. Continúa calentando su tambor. Minutos más tarde, acomoda la silla que mira hacia el este. De pie y mirando en la misma dirección, ora mientras arroja agua desde el vaso y asperja un par de veces.

*Chaw Dios, müleymi elchen kuse, elchen
fücha.*

Eymi mi ko mu tüfa ngellipumeken.

*Eymi wenu kuse, wenu fücha mekey ñi
ngellipun...*

Padre Dios, estás, anciana *elchen*, anciano
elchen.

Con tu agua estoy acá haciendo *ngellipun*

Tú anciana celestial, anciano celestial estoy
haciendo mi *ngellipun*...³⁷¹

³⁷¹ Todas las traducciones del mapudungun al español las debo a Gerardo Chandía Millanao, a quien agradezco encarecidamente su colaboración. También debo agradecer a Jaqueline Caniguan sus atentas revisiones.

Finalizada la oración, toma asiento y tañe su *kultrung*. En la figura 2.1 presento una posible y sencilla transcripción del ritmo percutado por Mercedes al comienzo de cada canto (patrón 1). Este consiste en cuatro grupos de valores isócronos (corcheas en la transcripción) separados por una breve pausa. Acentúa la primera corchea de cada grupo. El número de golpes por agrupación varía. Por ejemplo, para el *ül* (canto o canción) al que ahora hago referencia, en el primer grupo percutió trece corcheas, en el segundo doce y nueve tanto en el tercero como en el cuarto. Luego percute y repite uno de sus ritmos característicos, el que denomino patrón 2, que consiste en la subdivisión ternaria del pulso, cuyo primer valor acentúa (figura 2.2); y canta:

<i>Müleymi, may, müleymi</i>	Estás, sí, estás
<i>lif wenu küse nay, lif wenu fücha nay,</i>	anciana del cielo claro, anciano del cielo
<i>lif wenu fücha nay, lif wenu kuse nay,</i>	claro, anciano del cielo claro, anciana del
<i>pi-pingepan, pi-pingepan tüfachi nga mapu</i>	cielo claro, estoy diciendo acá, estoy
<i>mew,</i>	diciendo en este suelo,
<i>eymi nga mi mapu, eymi nga mi lelfün,</i>	tu tierra es, tu campo es,
<i>pi-pingepan, pi-pingepan</i>	estoy diciendo acá, estoy diciendo acá,
<i>müleymi kay müleymi</i>	estás, también estás
<i>müleymi kay müleymi</i>	estás, también estás
<i>machi püllü wenu,</i>	espíritu de machi celestial,
<i>machi püllü kimün,</i>	sabiduría de machi celestial,
<i>machi püllü ngül'am</i>	consejo del espíritu del machi,
<i>gül'amtungadungumutuaiñ ka</i>	pues nos aconsejarás,
<i>pi-pingen nga, pi-pingen nga</i>	estoy diciendo, estoy diciendo,
<i>tüfachi nga liwen,</i>	en esta mañana,
<i>tüfachi nga liwen...</i>	en esta mañana...

Luego de un par de estrofas, finaliza el primer *ül*. El término de cada canto consiste en la ejecución de otro ritmo (patrón 4) compuesto por dos subpatrones (subpatrón 4.1 y subpatrón 4.2), cada uno de los cuales es en teoría repetido un número par de veces (figura 2.3).³⁷² La *machi* se acerca al fuego y calienta nuevamente su

³⁷² En una sesión posterior escuchamos con Mercedes una grabación del patrón 4 e intentamos determinar cuantas veces repetía cada subpatrón. No logramos definir con precisión el número de reiteraciones, pero la *machi* se refirió a que estas deben ser cuatro o seis. En todo caso, durante nuestra conversación Mercedes estaba más interesada en explicar el propósito del ritmo con el que finaliza sus cantos (cuestión que discuto

kultrung. Una vez que la membrana está lo suficientemente tensa, Mercedes vuelve a la silla que mira hacia la salida del sol y comienza el segundo canto. Mientras la *machi* canta, su esposo se preocupa de conservar el fuego encendido y pone agua a calentar para el desayuno. Ella regresa a la fogata para tensar el cuero del timbal. Canta por tercera vez, siempre mirando hacia el este. Nuevamente calienta su *kultrung* mientras conversamos sobre nuestros sueños de la noche anterior y coordinamos los trabajos de la jornada. Regresa a la silla para ejecutar el cuarto y último *ül*. En este caso, percute y repite otro ritmo mientras canta, que puede ser transcrito como una corchea acentuada y una negra (patrón 3, figura 2.4). A continuación de este canto, realiza una oración y arroja un poco de agua a la tierra.

♩ = 200 (valor de referencia)



Figura 2.1. Patrón 1.

♩ = 60 (valor de referencia)

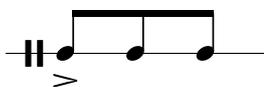


Figura 2.2. Patrón 2.

♩ = 88 (valor de referencia)

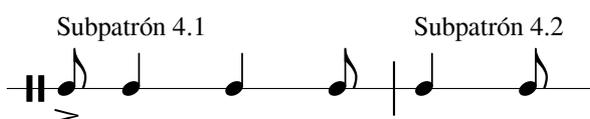


Figura 2.3. Patrón 4 y sus divisiones (subpatrón 4.1 y 4.2).

♩ = 106 (valor de referencia)



Figura 2.4. Patrón 3.

en el cuarto capítulo) y no tanto en la característica formal que comento. Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

Así finaliza el *pillantun*, nombre dado a las oraciones y cantos matutinos, me explica Mercedes. La *machi* Hortensia lo definió como orar y tocar el *kultrung* por la mañana.³⁷³ Varios de mis conocidos y amigos *mapuche* y chilenos de La Araucanía, me señalaron que este rezo y canto al amanecer debía ser ejecutado por la especialista todos los días. Isabel me indicó que una amiga especialista efectivamente lo realizaba a diario, pero en el caso de otra *machi* dependía de la enfermedad que esta se disponía a tratar, es decir, ciertos trastornos requerían de esa preparación especial que consistía en cantar al alba -y sin *kultrung*- junto con las hierbas medicinales que utilizaría.³⁷⁴ En ocasiones Mercedes me contó que se había levantado temprano por la mañana (a las cinco de la madrugada) a orar y tocar su *kultrung* motivada por un sueño en el que otros *machi* le indicaban que debía hacerlo.³⁷⁵ En otras oportunidades me comentó que a pesar del *peuma* no había hecho *pillantun* porque estaba demasiado cansada. Una de sus amigas no-mapuche recordaba momentos en la vida de la *machi* en los que atravesaba por una situación personal complicada, donde frecuentemente oraba y cantaba al amanecer. También rememoraba los reclamos de la *machi* por no poder realizar *pillantun*, ya que era posible que al hacerlo despertara a sus nietos más pequeños. Si bien la representación popular es la de la *machi* orando y tocando su *kultrung* a primeras horas de la mañana todos los días, en el caso de Mercedes esto no era así.³⁷⁶ Es cierto que no viví con ella durante mi trabajo de campo, aunque varias noches me alojé en su casa en Millelche y sobre todo en su terreno próximo a Curacautín, y que, por lo tanto, fueron muchos los amaneceres en los que no pude observar sus prácticas. Sin embargo, a partir de nuestras conversaciones (en las que era habitual que me comentara qué había hecho al levantarse) y de la observación de las primeras horas de la mañana que pudimos compartir, me permito afirmar que el discurso popular sobre los cantos matutinos de las especialistas no es real en el caso de la *machi* con la que yo trabajé. Es más, el *pillantun* que describo al comienzo de este apartado fue el único que pude presenciar durante mi estadía en el terreno.

La supuesta frecuencia diaria del *pillantun* contrasta no solo con el cotidiano de Mercedes, sino también con la escasa presencia de esta práctica en la literatura

³⁷³ Hortensia Pilquiman, entrevista, 20 de febrero de 2018.

³⁷⁴ Isabel, entrevista, 7 de marzo de 2018.

³⁷⁵ Mercedes Antilef, conversación, 25 de marzo de 2019.

³⁷⁶ Por otro lado, según Isabel el canto matutino puede ser sin *kultrung*. Isabel, entrevista, 7 de marzo de 2018. La *machi* Hortensia señaló que algunas especialistas pueden acompañarse con *wada*. Hortensia Pilquiman, entrevista, 20 de febrero de 2018.

especializada. Las menciones son pocas y breves y el concepto no siempre se refiere a la misma acción. En *Pillantun. Estudio de etno-organología patagónica y pampeana*, Pérez Bugallo afirma que los mapuche (el autor trabajó en el lado argentino) utilizan esta voz de modo genérico para referirse a la “acción de ejecutar sus instrumentos musicales”.³⁷⁷ Foerster observa en Guevara el uso de *pillantun* para referirse al *ngillatun*.³⁷⁸ Alonqueo lo define como “canción-oración de la machi”.³⁷⁹ Curaqueo lo menciona como un ritual de súplica en su descripción de una ceremonia fúnebre.³⁸⁰ Para Diego Tapia, el *pillantun* es una canción-oración de la *machi* dirigida al pillán.³⁸¹ Bacigalupo menciona la ejecución del *kultrung* “antes de rayar el sol” la mañana del día que se realizará un *machitun*,³⁸² o el canto muy temprano en la mañana de una *machi* luego de un sueño,³⁸³ sin embargo, no los denomina *pillantun*. Otros autores proporcionan una explicación más cercana a lo que he descrito. Por ejemplo, Tibor Gutiérrez señala que consiste en un “rito simple y solitario ejecutado por la machi, muy de madrugada, generalmente antes de la salida del sol, con motivo de una ceremonia especial”. En él realiza cantos acompañados por oraciones y el *kultrung*.³⁸⁴ José Velásquez señala que es un canto-oración interpretado por la *machi* generalmente en las mañanas.³⁸⁵ Asimismo, el relato de Pascual Coña que sirve de epígrafe para este apartado es bastante próximo a la descripción que presento.³⁸⁶ En definitiva, el panorama es correctamente sintetizado por Canio y Pozo, quienes señalan que el *pillantun* (o ‘*pillañtun*’) solo aparece en diccionarios o en breves comentarios -a diferencia del *tayil*, al cual han sido dedicadas extensas observaciones- y concluyen que son necesarias descripciones densas de este “estilo” (así lo denominan los autores).³⁸⁷

³⁷⁷ Pérez Bugallo, *Pillantun*, 13.

³⁷⁸ Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*, 52.

³⁷⁹ Martín Alonqueo P., *Mapuche: ayer-hoy* (Padre las Casas: Editorial San Francisco, 1985), 78.

³⁸⁰ Domingo Curaqueo, “Creencias religiosas mapuche. Revisión crítica de interpretaciones vigentes”, *Revista Chilena de Antropología* 8 (1989): 27–33.

³⁸¹ Diego Félix Tapia Carmagnani, “El newen la fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi” (tesis de magíster, Universidad de Chile, 2007), 496.

³⁸² Ana Mariella Bacigalupo, “Imanes de diversidad y consenso: La cosmovisión mapuche a través de tres machis”, *AISTHESIS* 28 (1995): 130.

³⁸³ Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 68–69.

³⁸⁴ Tibor Gutiérrez, “El machitún: rito mapuche de acción terapéutica ancestral” (comunicación, Colegio Chileno de Antropología, 1985), 122.

³⁸⁵ Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 255.

³⁸⁶ Pascual Coña, *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*, 10.^a ed. (Santiago de Chile: Pehuén, 2017), 346.

³⁸⁷ Canio Llanquino y Pozo Menares, “Regina y Juan Salva”.

Grebe señala: el “*pillantún* -ritual simple de la *machi* frente a su *rewe*- es un paradigma de la ejecución solista del *kultrún* como acompañante del canto chamánico”.³⁸⁸ Es, en efecto, la única práctica musical solitaria de la *machi* de la que se tiene noticia. En todo caso, sin compañía de otros seres humanos, ya que sabemos que en toda acción ritualizada la especialista interactúa con seres no humanos (que, desde su punto de vista, están presentes) y ocasionalmente puede acompañarla alguna ayudante. El *pillantun* es, además, la práctica ritualizada con música más frecuente de las *machi* y, por tanto -y no estoy siendo redundante- la práctica musical de *machi* más común. La periodicidad del *pillantun* varía de una especialista a otra. Determinar sus implicancias y funciones requiere de nuevos testimonios y datos etnográficos.

2.2. Dos rituales terapéuticos con música: *ulutun* y *datun*

El conjunto de prácticas descritas en el primer apartado es frecuente, cotidiano. Otras acciones no gozan de la misma habitualidad, requieren de un trabajo preparatorio mayor, su extensión supera el par de horas, la dirección de un especialista es indispensable y la presencia musical tiene un lugar privilegiado. Me refiero a los rituales. El resto de este capítulo estará dedicado a algunos de ellos. Los rasgos que he esbozado -su carácter ocasional, preparación, extensión, liderazgo indispensable de un especialista y el uso prominente de la música- son, desde mi punto de vista, algunas de las acciones que diferencian en la sociedad mapuche a los rituales de las prácticas comunes; pueden considerarse, en otras palabras, estrategias de ritualización. Esta distinción no es solo importante para el estudio de la práctica ritual: es igualmente relevante para el estudio de la música mapuche, ya que, como se verá, los eventos rituales son ocasiones sonoramente abundantes, pero que carecen de descripciones etnográficas (musicales) exhaustivas.

Como ya he señalado, son dos las ceremonias que han recibido mayor atención en los estudios históricos y etnográficos: *ngillatun* y *datun*. A pesar de la predilección por estos rituales, salvo contadas excepciones es poca la información musical detallada de la que disponemos. Por otro lado, el foco en estos importantes ritos ha oscurecido no solo nuestro conocimiento sobre la práctica ritual cotidiana, sino también acerca de otras ceremonias. Dedico las siguientes páginas a la descripción detallada (lo que incluye, desde luego, la dimensión musical) de dos rituales terapéuticos: *datun* y *ulutun*. Bell

³⁸⁸ María Ester Grebe, “El kultrún mapuche”, 23.

incluye los rituales de sanación dentro de los ritos de aflicción, categoría que la autora toma de Victor Turner, pero que expande para considerar bajo esta taxonomía a las ceremonias que “persiguen rectificar una circunstancia que ha sido perturbada; ellas sanan, exorcizan, protegen y purifican”.³⁸⁹ El *ulutun* y *datun* pueden ser incluidos en este grupo, aunque prefiero denominarlos rituales terapéuticos, ya que con esta categoría se especifica su función de sanación y al mismo tiempo se incluyen otros importantes propósitos de estos rituales como pueden ser la prevención y la profundización en el diagnóstico.³⁹⁰

Las ceremonias que describiré no son las únicas en las que participa la *machi*. Otros dos rituales relevantes en la práctica ritual de las especialistas son el *machiluwün* (ceremonia de iniciación) y el *ngeikurrewen* (ritual de renovación, que se lleva a cabo generalmente cada cuatro años).³⁹¹ Mercedes denomina *rewetun* a la renovación de los elementos que rodean su *rewe* (ramas de árboles y plantas medicinales, coligües y banderas), el que realiza anualmente durante el segundo día de su *ngillatun*, y *ngeikurrewen* al remplazo de su altar completo cada cuatro años.³⁹² Según Juan Ñanculef, el cambio de la “vestimenta” del *rewe* se denomina ‘*karütunrewe*’ y, si bien el *ngeikurrewen* es en rigor la ceremonia de iniciación, también se emplea este nombre para las de renovación, aunque la gente suele referirse a estas como “baile de *machi*”.³⁹³ Durante mi trabajo de campo no pude participar en los rituales mencionados, por lo que no podré aportar nuevos datos etnográficos ni musicales. Sin embargo, pude observar los

³⁸⁹ “... attempt to rectify a state of affairs that has been disturbed or disordered; they heal, exorcise, protect, and purify”. Bell, *Ritual: Perspective and Dimensions*, 115.

³⁹⁰ En su definición de ceremonias de sanación (*healing ceremonies*), Marina Roseman incluye la prevención, pero no la profundización en el diagnóstico. Véase Marina Roseman, “A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine”, en *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, ed. de Benjamin Koen (Oxford: Oxford University Press, 2011), 22.

³⁹¹ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 89–95. Para la descripción y análisis de un *machiluwün* por la misma autora, véase Bacigalupo, “Relaciones de género ritual: parentesco, matrimonio, dominio y modalidades de condición de persona para los chamanes mapuche”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n.º 18 (2010): 61–64. Para descripciones anteriores de estas ceremonias, véanse: Euljio Robles Rodríguez, “Machiluhun. Iniciación de machis”, *Revista de Folklore Chileno* 4 (1912): 155–70; Alfred Métraux, “El chamanismo araucano”, en *Religión y magias indígenas de América del Sur*, trad. de Miguel Rivera Dorado (Madrid: Aguilar, 1967), 167–79. Y para comentarios sobre la música en estos rituales pueden consultarse: Isamitt, “Machiluwün”; Grebe, “El kultrún mapuche”, 30; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 170–73.

³⁹² Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2010. Otra denominación para la instalación o cambio del *rewe* es *anümrewe*. Hortensia Pilquiman, entrevista, 20 de febrero de 2018; Isabel, entrevista, 25 de junio de 2019. Ñanculef señala que el *rewe* puede ser remplazado eventualmente en un lapso superior a los cuatro años o incluso, frente a casos excepcionales como la enfermedad de una *machi*, en menos tiempo. Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”.

³⁹³ Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

rewetun que Mercedes realizó en sus ceremonias propiciatorias y que describo en el apartado dedicado al *ngillatun* más adelante, en el que además me refiero al *wetripantü*.³⁹⁴

2.2.1. *Ulutun*³⁹⁵

Este fue el ritual terapéutico que en más ocasiones pude presenciar durante mi trabajo de campo. Asistí a cuatro de estas ceremonias realizadas por la *machi* Mercedes y además acompañé a la familia con la que vivía a un ritual de este tipo. Pude grabar en audio (y en una oportunidad en video) parcial o totalmente los *ulutun* en los que participé con Mercedes (desde luego, siempre con su autorización) y el permiso del paciente y su familia. El registro audiovisual y las notas de campo me permiten desarrollar una descripción detallada de esta ceremonia y de sus aspectos musicales. Aquí lo sonoro será referido de un modo general. En la segunda parte del cuarto capítulo, como he aclarado anteriormente, me dedicaré al análisis del rol de las técnicas sonoras en la ceremonia.

El *ulutun*, ceremonia terapéutica para trastornos menores en la que suele emplearse música, es también utilizado como procedimiento previo a rituales más complejos y es mucho más frecuente que el *datun*, tal vez por su foco en enfermedades más leves o pasajeras³⁹⁶ o bien por la preferencia de los pacientes frente a rituales más costosos.³⁹⁷ Quienes han descrito este ritual³⁹⁸ (Grebe,³⁹⁹ Bacigalupo,⁴⁰⁰ Citarella et. al.⁴⁰¹, Ñanculef⁴⁰²) coinciden en que en este la *machi* emplea oraciones, frotaciones con hierbas medicinales, el canto e instrumentos musicales (Citarella et. al. mencionan, además, el uso de sahumeros; Ñanculef señala que eventualmente la *machi* puede

³⁹⁴ Algunos autores proponen otras acepciones para la voz *rewetun*. Según Augusta este término refiere a la “acción de curar al enfermo” o a “la curación del enfermo bajo un *rewe*”. Félix José de Augusta, *Diccionario mapudungún-español / español-mapudungún*, ed. de Belén Villena Araya (Temuco: Ediciones de la Universidad Católica de Temuco, 2017), 189. Course señala que el término puede ser empleado para denominar al *ngillatun*. Course, “The Birth of the Word”, 4.

³⁹⁵ He decidido emplear la presente grafía (*ulutun*), ya que es la que más figura en la literatura. Otra opción igualmente válida es *ulutu*. Mercedes me sugirió otra posibilidad: ‘*ulutün*’. Sin embargo, esta transliteración no es coherente con el grafemario que empleo.

³⁹⁶ María Ester Grebe, “El *ulutun*”.

³⁹⁷ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 88.

³⁹⁸ Alonqueo se refiere al *ulutun* (‘*ül.uthun*’) como oraciones de sanación simple o canciones de curación. Aunque no hace alusión a si este consiste en una ceremonia o ritual y, por lo tanto, no entrega información sobre su estructura o estrategias características, en los comentarios a los cantos transcritos y traducidos menciona que la *machi* se acompaña con cascabel y señala algunos cambios de ritmo y el uso de otras técnicas como la aspersión. Alonqueo P., *Instituciones religiosas*, 61–82.

³⁹⁹ Grebe, “El *ulutun*”.

⁴⁰⁰ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 87–89.

⁴⁰¹ Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 147–50.

⁴⁰² Ñanculef Huaiquinao, “Las *machi*: rol y vida”.

alcanzar un trance breve), y difieren en la estructura macro: la primera, Grebe, indica que el ritual consta de dos sesiones, comienza al atardecer y continua al amanecer del día siguiente;⁴⁰³ Bacigalupo señala que la ceremonia puede durar entre dos y cinco horas, ya sea durante el día o por la noche; para Citarella et. al., el ritual consiste en cantos precedidos por aspersiones de agua, al parecer, solo en una jornada; y Ñanculef indica que la ceremonia está conformada por cuatro oraciones largas. Grebe se refiere vagamente al lugar donde el ritual debe realizarse (en la casa del paciente), mientras que Bacigalupo aclara que puede desarrollarse tanto en el hogar del enfermo como en el de la *machi*. La segunda autora proporciona aún más datos que revelan la heterogeneidad de las estrategias internas del ritual: algunas especialistas no utilizan instrumentos musicales (no específica si tampoco el canto) y solo emplean rezos y frotaciones con *lawen*. Además, observa que el empleo del *kultrung* y/o la *kaskawilla* o la *wada* (Grebe indica como opcional el uso del *kultrung* y/o la *kaskawilla*, mientras Citarella et. al. indican que se emplean el timbal y los cascabeles y Ñanculef solo hace mención al *kultrung*) dependen de quien sea el enfermo y del tipo de malestar.⁴⁰⁴ Probablemente -es una sospecha- el uso o no de determinado instrumento musical (*kultrung*, *kaskawilla*, *wada*) se relacione también con las estrategias empleadas por la especialista con quien determinada *machi* se formó.⁴⁰⁵

Todos los *ulutun* en los que participé con Mercedes contaron con la siguiente estructura a nivel macro: dos grandes secciones, ambas con aproximadamente las mismas características. Los rituales trascurrieron más o menos del siguiente modo: la familia de la persona afectada va a buscar a la *machi* a su casa y la lleva hasta el hogar del paciente. Con el inicio del atardecer -luego de los saludos respectivos, conversación y comida- comienzan los preparativos de la ceremonia. Estos consisten en deshojar las hierbas medicinales que la familia del paciente previamente buscó según las indicaciones dadas por la *machi* (Mercedes solía solicitar dos sacos de hierbas que luego serían deshojados), tender en el suelo algunas mantas y cueros sobre las cuales la persona se recuesta, encender el fuego para comenzar a calentar el *kultrung*, y, en los casos en que las

⁴⁰³ En una publicación anterior Grebe presenta un esquema frecuente de esta ceremonia: comienza y finaliza con recitaciones y en su desarrollo se ejecutan cuatro canciones (cada una conformada por dos partes) y se realizan masajes. La autora agrega que se observan variaciones regionales, locales e individuales. Grebe, "Presencia del dualismo", 63.

⁴⁰⁴ Velásquez también dedica algunos breves comentarios a la música en esta ceremonia. Velásquez Arce, "Patrimonio musical mapuche", 254-55.

⁴⁰⁵ La *machi* Hortensia no utiliza *kultrung* en sus *ulutun*, pero sí la *wada* o la *kaskawilla*. En el *machitun* (*datun*) suma el timbal. Hortensia Pilquiman, entrevista, 20 de febrero de 2019.

secciones finalizan con un sahumero, la preparación de este en un plato de cocina. Una vez que las hojas estaban listas eran mezcladas en una fuente con agua y aguardiente. En tres de los *ulutun* la *machi* me pidió que calentara el *kultrung*, función que generalmente cumple una de sus ayudantes, pero que en las ocasiones en las que yo estuve no pudieron participar.

Una vez dispuestos los preparativos, comienza el ritual. La *machi* Mercedes mirando hacia el este ora mientras sostiene en su mano derecha un cuchillo y *llaf-llaf* (ramillete de hierbas medicinales) y en la izquierda un vaso de agua o aguardiente. Este primer rezo puede incluir aspersiones que la *machi* realiza rociando agua o aguardiente desde su boca. La persona se recuesta en los cueros y mantas dispuestos para este fin boca arriba con la cabeza hacia el este. La *machi* toma asiento en un banco al lado izquierdo del paciente y a su derecha se sienta la madre de la persona, quien en sus manos sostiene *llaf-llaf*. Mientras pronuncia oraciones, Mercedes friega las partes descubiertas del cuerpo del enfermo (hombros, brazos, piernas), comenzando por la cabeza y terminando en los pies. Finalizada la oración y el primer masaje, solicita el *kultrung*. Con su mano izquierda sostiene el timbal y lo apoya sobre su pecho izquierdo. Con la mano derecha sujeta la baqueta y *kaskawilla*. Ejecuta el patrón 1 y continúa con el patrón 2 (suele acompañar su primer *ül* con este ritmo, luego lo alterna con el patrón 3). Comienza su canto.

Finaliza el primer *ül* y la *machi* entrega el *kultrung* para nuevamente calentarlo. Solicita al paciente que gire para quedar boca abajo. Masajea con el preparado de hierbas medicinales esta vez la parte dorsal del cuerpo de la persona desde la cabeza hasta los pies. Nuevamente las friegas son acompañadas por los rezos de la *machi*. Le entrego el *kultrung* cuando lo solicita y ejecuta su segundo canto. Finalizado este *ül*, la especialista puede o no realizar una oración y refregar con *lawen* al paciente. Esto depende de la persona tratada. Lo mismo entre el tercer y cuarto canto. Lo que sí es una característica invariable en los *ulutun* de Mercedes es la ejecución de cuatro *ül* para luego finalizar la primera sección o, en ciertos casos, realizar un sahumero. Si este no se produce, al terminar la *machi* el cuarto canto, indica al paciente que rápidamente se ponga de pie y sacuda las hojas que aún tiene en su cuerpo. Estas son recogidas por los familiares en algún recipiente para que, una vez finalizado el ritual completo, sean arrojadas a alguna corriente de agua (río o estero).

En los casos en que se desarrolla el sahumero, este consiste en que luego de que la persona se sacude el *lawen* de su cuerpo y este es amontonado en el suelo, la *machi* solicita algunas brasas para colocarlas en el centro de la pila de hierbas medicinales.

Luego vierte los inciensos, previamente dispuestos en un plato, sobre el carbón, lo que produce el sahumero -la humareda- propiamente dicho. Las brasas calientes son cubiertas por *lawen*. Velozmente, el paciente se coloca de pie con las piernas abiertas justo sobre el montón de hierbas, carbón e inciensos, y su cabeza es cubierta con una manta blanca. Se mantiene en esa posición durante algunos minutos. Para finalizar, los familiares y la persona tratada recorren su hogar arrojando gotas de aguardiente en los rincones, golpeando las paredes con *llaf-llaf* y paseándose con un brasero con el sahumero por todos los espacios de la casa, con la clara intención de expulsar a las entidades negativas causantes del trastorno.

Una vez finalizada la primera sección, la familia invita a la *machi* y a su ayudante a cenar. Durante la comida, la especialista dialoga con los presentes sobre sus impresiones del ritual. Pregunta a la persona si se siente mejor y qué percibió durante la ceremonia o hace notar ciertos detalles (algún viento, sonidos en la casa, entre otros) que para ella significaron la manifestación de la entidad negativa. Si bien la cena es una pausa y un descanso, la conversación que sostienen la *machi*, la paciente y algún familiar cercano (por ejemplo, la madre) es también una práctica terapéutica. A través de esta charla, la especialista conoce nuevos detalles de la vida de la persona y de su enfermedad, elementos valiosos para la segunda sección del *ulutun*. La plática puede extenderse hasta tarde. Mercedes acostumbra a dormir solo un par de horas las noches de ceremonia.

La segunda sección comienza poco después de la salida del sol. Se repiten los mismos preparativos de la noche anterior: deshojar el *lawen* y mezclarlo con agua y aguardiente, preparar el lugar donde la persona se recuesta, alistar el sahumero, prender el fuego para calentar el *kultrung*. Las acciones rituales que siguen son idénticas y en el mismo orden que en la primera sección: una oración hacia el este sosteniendo los objetos ya señalados en sus manos (cuchillo, *llaf-llaf* y vaso de agua o aguardiente), friega con hierbas medicinales al paciente que está recostado, canto acompañada de su *kultrung* y de la *kaskawilla*, masajes en la parte dorsal del cuerpo de la persona, segundo canto, oraciones y masajes, tercer canto, cuarto canto, sahumero y rogativa final.⁴⁰⁶ Posteriormente, compartimos un abundante desayuno. La buena y correcta atención a la *machi* es indispensable. En las conversaciones que siguen se aclaran los pasos posteriores

⁴⁰⁶ Al igual que en la primera sección de la ceremonia, no realizó el sahumero luego de finalizado el cuarto *ül* en todos los casos.

y los cuidados a los que debe atenerse la paciente.⁴⁰⁷ Nuevamente me parece evidente la función terapéutica del diálogo durante la sobremesa. Un caso puede ilustrar especialmente este punto: apenas finalizado un *ulutun* en un pueblo cercano a Temuco, la *machi* contaba anécdotas de su vida. Estas derivarían en historias de las mujeres presentes sobre complicadas relaciones con hombres. Mercedes había compartido conmigo antes de ir hasta el lugar de la ceremonia su sospecha de que el trastorno de la persona se debía a un problema con su marido. Aunque en reiteradas ocasiones la *machi* le había preguntado directamente si tenía algún problema con su esposo, ella lo había negado. No fue hasta la conversación luego del ritual cuando la paciente estalló en llanto y reconoció que la relación con su marido la afectaba y deprimía. Desde luego, los “diálogos terapéuticos” no son parte del evento ritual, una serie de estrategias demarcan claramente los límites temporales de la ceremonia. Sin embargo, las conversaciones que señalo son parte de un proceso global de sanación del que forman parte los procedimientos, rituales y espacios de diálogo.

No describiré el *ulutun* al que asistí con la familia de Isabel por cuestiones éticas (no solicité el permiso de los asistentes para incluirla en mi etnografía, aunque mi participación en la ceremonia sin duda forma parte de mi experiencia de campo). Solo me limitaré a mencionar que este era similar en cuanto a las estrategias y elementos utilizados en los rituales de la *machi* Mercedes, pero diferente en cuanto a los modos en que estas eran materializadas y en el número de repeticiones de algunas prácticas. La heterogeneidad de estilos en el *ulutun* que Bacigalupo esboza⁴⁰⁸ puede observarse al comparar los modos de acción ritual entre diferentes especialistas y en las variaciones dentro de un mismo ritual ejecutado por la misma *machi* con pacientes diversos. Como ya mencioné, Mercedes en algunos casos finalizaba las secciones del *ulutun* con sahumeros y en otros no. En ocasiones realizaba mayor o menor cantidad de friegas con *lawen* entre los cantos. Durante una oportunidad observé que al final de la ceremonia indicó a la paciente que bebiera un preparado de hierbas, procedimiento que solo observé en uno de los *ulutun*.

Hasta ahora solo he indicado, a través de la descripción etnográfica, que Mercedes usa música en el *ulutun*. A lo que agregaría, basado en las etnografías y relatos de otros

⁴⁰⁷ Citarella y et. al. mencionan las siguientes indicaciones para los cuidados posteriores al ritual: tratamiento herbolario, cambios conductuales y, ocasionalmente, la recomendación de una ceremonia más compleja. Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 150.

⁴⁰⁸ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 88.

autores, que la mayoría de las *machi* utilizan música en este ritual, no obstante existan casos de especialistas que solo emplean oraciones y friegas con hierbas medicinales. Así, las expresiones musicales utilizadas por la *machi* son el canto y la ejecución de instrumentos percutidos. Tanto el número de *ül* como las melodías utilizadas varían según la especialista. Mercedes siempre ejecuta cuatro cantos en ambas secciones de la ceremonia (ocho en total). La temática de los *ül* hace referencia a las entidades tutelares y a narrativas relacionadas con la enfermedad y curación del paciente. Los instrumentos utilizados son el *kultrung*, la *kaskawilla* y/o la *wada*. Los ritmos ejecutados varían según la especialista, aunque es probable que los de subdivisión ternaria del pulso sean los más usados; esta posibilidad requiere de otras investigaciones al respecto para ser confirmada. La formación instrumental más común al parecer es el *kultrung* acompañado por la *kaskawilla*. Esta última se sostiene junto con la baqueta. Sin embargo, en algunos casos se reemplaza la *kaskawilla* por la *wada* o se utiliza solo uno de estos idiófonos en reemplazo del timbal. Es decir, en los casos de *ulutun* en los que la música es empleada, la *machi* siempre canta acompañada por uno o dos instrumentos de percusión.

Para Grebe el *ulutun* es un rito terapéutico-musical. Identifica connotaciones y funciones de la música en este rito. Afirma que se le atribuyen connotaciones benéficas, que se la considera (junto a otros elementos como el lenguaje poético, actos y gestos rituales) un medio de comunicación entre el mundo terrenal y extraterrenal. Identifica tres funciones para la música: profiláctica, terapéutica y diagnóstica.⁴⁰⁹ Para Citarella et. al., a través de esta ceremonia se busca expulsar a los *wekufü* (*'weküfü'*) del cuerpo del enfermo y del ambiente. Este es el propósito de las invocaciones, remedios “contra” o sahumeros, del canto, pero sobre todo del sonido del *kultrung*, “ya que al tocarlo la especialista danza recorriendo toda la habitación y lo orienta hacia el techo, el suelo, los cuatro puntos cardinales y el cuerpo del enfermo, como si incensara o purificara el ambiente por medio del sonido”.⁴¹⁰ Bacigalupo reconoce que este ritual se emplea para ahuyentar el “mal” y que además presenta efectos medicinales. La autora explica que *ulutun* procede de las palabras *ül* (canto) y *tun* (ceremonia), “donde la palabra dicha o ‘puesta’ encima del cuerpo del enfermo tiene un efecto terapéutico”.⁴¹¹

La música parece cumplir un rol fundamental en este ritual. Desde luego, su efecto exorcizante y vigorizador es complementado con las friegas con hierbas medicinales y,

⁴⁰⁹ Grebe Vicuña, “El *ulutun*”.

⁴¹⁰ Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 148.

⁴¹¹ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 87.

eventualmente, sahumerios. Es indudable la función terapéutica de la música en la ceremonia. Sin embargo, esta no es exclusiva, ya que las técnicas sonoras actúan junto con otros importantes métodos como son las friegas con *lawen*, la narrativa de sanación (expuesta en las oraciones y cantos de la *machi*) y, eventualmente, el sahumerio y la ingesta de bebidas en base a hierbas medicinales. Asimismo, otra técnica sonora es significativa en el desarrollo y éxito del ritual: la oración. En el cuarto capítulo profundizaré en el papel del sonido y su relación con la narrativa de sanación durante el *ulutun*.

2.2.2. *Datun (machitun)*

Si para el caso del *ulutun* participé en suficientes rituales que me permitieron desarrollar en el apartado anterior una descripción más o menos exhaustiva basada en mis observaciones, notas de campo y grabaciones, la etnografía del *datun* me resultó más esquiva y heterogénea. Asistí a tres de estos rituales y solo uno de ellos fue oficiado por la *machi* Mercedes. Si bien en el resto de *machitun* (dos ceremonias, cada una oficiada por una especialista diferente) participé gracias a la invitación de mis otros colaboradores, no mencionaré nombres ni detallaré demasiados elementos por compromisos éticos. Solo me referiré a aspectos generales que me permitirán puntualizar algunas reflexiones relacionadas con esta ceremonia y funcionales a esta tesis. A diferencia del *ulutun*, la literatura sobre el *datun*, más conocido como *machitun*,⁴¹² es cuantiosa. Además de los abundantes testimonios y descripciones exhaustivas, existen documentales que han registrado partes del ritual.⁴¹³ Este desnivel etnográfico llama la atención si consideramos que es bastante más frecuente la ceremonia de curación simple. Creo que esta disparidad

⁴¹² Aunque el nombre más popular de la ceremonia es *machitun*, esta voz tiene además un significado más extenso. Juan Ñanculef me explicó que “se llama *machitun* cualquier ceremonia en donde participa una *machi*”, es decir tanto el *pelontun*, como el *ulutun* y el *datun* son *machitun*. Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018. Lo mismo afirma en uno de sus trabajos: “Toda acción ritual hecha por una Machi recibe el nombre de ‘Machitun’”. Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”. Según Velásquez, “el vocablo *machitun* hace alusión a distintas situaciones ceremoniales que buscan sanar a una persona tanto física como psíquica o espiritualmente...”. Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 167. Ambos autores, emplean la voz *datun* para referirse a la ceremonia compleja de sanación. Mercedes igualmente empleaba este término, por lo que en general utilizo *datun* para referirme al ritual cuyas características quedarán claras en el presente apartado. En ocasiones utilizo *machitun*, ya sea debido a que el autor al que hago referencia utiliza dicha palabra, para evitar ser demasiado redundante o en los casos en que me refiero a representaciones o estereotipos de la academia o de la sociedad chilena, ámbitos en los que suele emplearse el nombre popularizado.

⁴¹³ *Vida entre dos mundos*, dirigido por Ana María Oyarce (Chile: Videosur, 1994); *Mapuche kutran: medicina tradicional en la Araucanía (Chile)*, dirigido por Manuel Gedda y Gilberto Ortiz (Chile: UC TV, 2000), <https://www.youtube.com/watch?v=gSakZ9NDbwI>.

se relaciona con la tendencia en los estudios sobre cosmología mapuche de atender a lo más dramático. También podría deberse a que, como señala Bacigalupo, es posible que el *ulutun* sea una innovación relativamente reciente, aunque señala que para otros mapuche esta ceremonia siempre existió.⁴¹⁴

Ya en Rosales (1674) y Pineda y Bascuñan (1673) encontramos los primeros datos de este rito.⁴¹⁵ También contamos con una completa descripción del ritual, así como el texto de oraciones y cantos, de principios del siglo XIX en la autobiografía de Coña.⁴¹⁶ Bacigalupo señala que la ceremonia conserva la misma estructura general descrita en el siglo XVII, pero en la actualidad el ritual solo se emplea en caso de trastornos graves y se han añadido nuevos elementos (el uso del caballo, cuchillos o armas de fuego) con diversos significados. “El *machitun* es una verdadera guerra espiritual contra el mal y lo foráneo”.⁴¹⁷ Esta autora nos entrega probablemente la descripción más detallada de cómo esta ceremonia se realiza en la actualidad, fruto de un prolongado trabajo etnográfico.⁴¹⁸ La antropóloga presenta una narración basada en los nueve *machitun* en que participó hasta la fecha de publicación de su libro, pero advierte que existen variaciones relacionadas con las particularidades de la *machi*, de la enfermedad y del paciente. Este ritual comienza en la noche y puede realizarse en la casa de la *machi* o del enfermo.

Al atardecer, se acuesta al enfermo sobre un cuero de oveja o colchón con su cabeza hacia el Este donde se planta una rama de *foye* o canelo. Se colocan dos cuchillos filudos detrás de la cabeza o en el pecho del enfermo para exorcizar el mal. La *machi* usa un *trarilonko* ... y *trapelakucha* para protegerla contra el mal durante el ritual. Se planta una rama de *triwe* o *maqui* al pie de la cama del enfermo. La *machi* se sienta en un banco mirando hacia el Este, casi siempre a través de la puerta de la casa que está orientada en esa

⁴¹⁴ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 87.

⁴¹⁵ Pérez de Arce reconstruye esta ceremonia a partir de los escritos de Rosales, Pineda y Bascuñan, Molina y Gómez de Vidaurre. Pérez de Arce, *Música mapuche*, 114–17.

⁴¹⁶ Pascual Coña, *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*, 10.^a ed. (Santiago de Chile: Pehuén, 2017), 348–66. Para otras discusiones y/o descripciones exhaustivas de esta ceremonia véanse, por ejemplo, Euljio Robles Rodríguez, “Costumbre i creencias araucanas: un machitun”, *Revista de Folklore Chileno* (1907): 3–14; Isamitt, “El machitun”; Métraux, “El chamanismo araucano”, 190–95; Grebe, “El kultrún mapuche”; René San Martín M., “Machitun: una ceremonia mapuche”, en *Estudios antropológicos sobre los mapuche de Chile sur-central*, ed. de Tom D. Dillehay (Temuco: Pontificia Universidad Católica de Chile, Sede Reginal Temuco, 1976), 170–209; Alonqueo P., *Instituciones religiosas*, 160–73; Sonia Montecino A., *Mujeres de la tierra*; Gutiérrez, “El Machitún”; Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*; Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 147–72; Bacigalupo, *La voz del kultrun*; Tapia Carmagnani, “El newen”, 56–61; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 113–17.

⁴¹⁷ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 82.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, 81–87.

dirección. Todos los elementos simbólicos del ritual están organizados en grupos de cuatro y todos los movimientos se repiten cuatro veces.⁴¹⁹

La especialista requiere de la ayuda de un *dungunmachife*, quien dialoga con la *machi* en trance y traduce e interpreta el mensaje al resto de los participantes. Además, necesita de otro ayudante (*llefu*), que caliente el *kultrung*, lo ejecute cuando ella esté en trance y favorezca la salida del *küymi*. La *machi* experimenta su estado de conciencia habitual y en otros momentos el trance. Además del *kultrung* se utilizan cuatro *kaskawilla*, cada una con un sonido diferente.⁴²⁰ La intercesora puede ejecutar entre cuatro y ocho canciones para luego frotar al enfermo con hierbas medicinales previamente trituradas y mezcladas con aguardiente (si se exorciza) o agua (si es solo curación) en una fuente de laurel. Cuando realiza esta acción la *llefu* o el *dungunmachife* ejecutan el *kultrung*.

Cuando la *machi* toca el *kultrun* en posición baja sobre el cuerpo del enfermo para “medicinar”, la *llefu* friega el cuerpo del enfermo con hierbas medicinales. Las hierbas también “conversan” entre sí y combinan sus facultades para mejorar al enfermo cada una aportando con lo que “él” o “ella” puede mejorar al enfermo...⁴²¹

Cuatro amigos o parientes hombres entrechocan cañas de colihue y gritan con el objetivo de espantar a los *wekufü*. La *machi* con su *kultrung*, la *llefu* con elementos “contra” (una mezcla de aguardiente, ají, azufre, sal y agua que asperja, además de *foye llaf-llaf*) y los hombres, que golpean las paredes, techo y piso con sus cañas, y otros implementos (látigos, hachas y guadañas) y responden los gritos de la *machi*, dan cuatro vueltas dentro de la casa y fuera de ella. Su objetivo es exorcizar, a través de estas acciones violentas, la casa de *wekufü*.

Luego la *machi* vuelve a tocar el *kultrun* al lado del enfermo entrando en estado de *kuymin* y el tono del *machitun* cambia. La *machi* se vuelve más suave y suplica a su espíritu de *machi* (*fileu*) y las fuerzas de las cuatro personas contenidas en *Ngünechen* manifestadas en la luna (*kuyen*), en las estrellas y en el lucero del amanecer (*wanglen*). El *dungunmachife* ayuda a la *machi* asperjando agua hacia el cielo sobre la cabeza de la

⁴¹⁹ *Ibid.*, 83.

⁴²⁰ *Ibid.*, 83–84.

⁴²¹ *Ibid.*, 84.

machi para que mantenga sus pensamientos en el cielo y a veces toca el *kultrun* nuevamente. El le pide a la *machi* que diagnostique la enfermedad del enfermo y el tratamiento a seguir. Por último la *machi* sale afuera y reza frente a dos cañas de coligüe que le sirven de *rewe*. El *dungunmachife* nuevamente asperja agua en el cielo sobre la cabeza de la *machi*, esta vez para hacerla volver a un estado normal de conciencia mientras la *machi* entierra su cabeza entre dos *triwe iaf-iaf* para calmarse.⁴²²

Así finaliza la primera parte. En la cena el *dungunmachife* comparte con la *machi* y los participantes el mensaje que su espíritu comunicó durante el ritual y que ella no recuerda. Las conversaciones en la comida son sobre la enfermedad, posibles culpables y el futuro tratamiento. Con la salida de *wüñelfe* (estrella del amanecer, entre las cuatro y cinco de la madrugada) se repite todo lo realizado la noche anterior, lo que permite profundizar el diagnóstico. Posteriormente, los participantes consumen un desayuno abundante. La *machi* entrega a la enferma medicinas para las siguientes semanas.⁴²³

Los tres *datun* en los que participé coinciden a grandes rasgos con la estructura y características descritas por Bacigalupo. No obstante, en dos de ellos ocurrieron algunas peculiaridades que se explican por la condición de sus participantes. Un *machitun*, me explicó posteriormente Juan Ñanculef, fue un *datun-ngillatuinma*. Es decir, además de contar con los elementos y desarrollo señalado por Bacigalupo, en este ritual se incluyeron prolongadas oraciones, ya que la persona afectada era una *machi*. La segunda particularidad también se debió a que la paciente era una especialista: la *machi* tratante en el momento del *küymi*, luego de dar su mensaje, bailó con el *ñañkañ* (quien baila con la *machi*). La danza fue protagonizada por la especialista; ella daba saltos girando levemente hacia izquierda y derecha, mientras un hombre (el *ñañkañ*), vestido con una manta y con un *trarilongko* (con el que sujeta hojas de laurel o canelo en su frente), la sigue donde ella va con movimientos similares tratando de estar siempre frente a la *machi*. Otra peculiaridad consistió en que la paciente, al ser especialista, también se levantó en trance y luego de dialogar con su *dungunmachife* bailó con su propio *ñañkañ*. Es decir, eran dos los bailarines y dos los *dungunmachife*. Por lo tanto, durante la cena (luego de la primera sección) y desayuno (luego de la segunda parte) cada *machi* recibió de su intérprete lo que su espíritu durante el trance le indicó. Con asombro y confusión -en realidad, estas eran sensaciones más y, probablemente, no del resto de los participantes-

⁴²² *Ibid.*, 85.

⁴²³ *Ibid.*, 85–87.

hicimos el esfuerzo de atender simultáneamente a los dos *dungunmachife* mientras esperábamos la comida. El otro *datun* peculiar en el que participé lo ofició Mercedes y la paciente fue una de sus *machil*. Solo la *machi*, la aprendiz y un pariente de ella eran mapuche. El resto de los participantes éramos *wingka* y era la primera vez que participábamos en un *machitun*. Por otro lado, de los tres mapuche que asistieron, solo la *machi* poseía el dominio ritual requerido. Que la mayoría de los participantes no supiéramos como actuar, que careciéramos del “sentido del ritual” (*sense of ritual*) requerido,⁴²⁴ implicó que la ceremonia no pudiera desarrollarse con la fluidez y energía necesarias.

Además del fin terapéutico de esta ceremonia de curación compleja a través de la (re)presentación de una batalla espiritual contra los *wekufü*, Bacigalupo señala que el ritual es también una contienda contra lo externo: “combaten los efectos nocivos de la cultura dominante chilena con el reforzamiento de su propia identidad y tradiciones frente a lo foráneo”.⁴²⁵ En ambas funciones, la terapéutica y la social-identitaria, lo sonoro participa de modo ostensible. Los procedimientos observados en otras prácticas ritualizadas de las *machi* y en el ritual *ulutun* son dramatizados en el *datun*. La especialista en *kiiymi* ejecuta su *kultrung* con movimientos desmesurados, incluso puede hasta lanzar su timbal a un costado. Ya no es solo ella la encargada de “musicalizar” la ceremonia: requiere el apoyo de los sonidos producidos a través de *pifüllka*, *trutruka*, *kefapan* y los golpes del coligües y otros objetos. Todo este conjunto sonoro produce en momentos de la ceremonia un gran y enérgico estruendo al que ninguno de los presentes (humanos y no humanos) resulta indiferente.

2.3. La *machi* en su “rol sacerdotal”: *ngillatun* y *wetripantü*

En el último apartado de este capítulo me referiré a ceremonias cuya finalidad no es la terapéutica. Tanto el *ngillatun* como el *wetripantü* cumplen con otro tipo de funciones, como pueden ser la de reforzar la pertenencia al grupo, la identidad colectiva, las alianzas, entre otras. Desde luego, existen notorias diferencias entre ambos rituales relacionadas con el momento en que se realizan, el número de participantes o los mecanismos de tradicionalización; distinciones que serán analizadas en este apartado. Por

⁴²⁴ Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, 67–168.

⁴²⁵ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 82.

otro lado, una de las características compartidas por ambas ceremonias es la creciente participación de la *machi* como oficiante.

El rol sacerdotal de la *machi* (en cuanto a oradora) en el *ngillatun* ha sido observado en algunas zonas por Bacigalupo, quien lo atribuye, entre otros factores, a la influencia cristiana y considera que es un fenómeno relativamente reciente.⁴²⁶ Asimismo, Dillehay señala la faceta sacerdotal de las especialistas, aunque, encuentra referencias de este rol ya en Pineda y Bascuñan.⁴²⁷ Discutiré las propuestas de estos y otros autores más adelante. Por lo pronto, es importante señalar que, a diferencia del *ngillatun*, poco o nada se ha escrito sobre el papel como oradora de la *machi* en el *wetripantü*, lo que en realidad no es extraño considerando los escasos trabajos que existen hasta la fecha sobre esta ceremonia.

Además de discutir las características, funciones y rol de la *machi* en el *wetripantü* y *ngillatun* -a través de mis datos etnográficos y la revisión bibliográfica-, dedicaré este apartado a describir el papel de la música en estos rituales enfatizando la *performance* musical de la especialista. Será interesante observar las prácticas musicales de Mercedes en ceremonias cuya finalidad no es, en principio, la de sanar y contrastarlas con las analizadas arriba. En un primer nivel descriptivo (y analítico), veremos que no hay grandes diferencias entre las prácticas musicales básicas empleadas por la *machi* (toques de *kultrung*, *kaskawilla* y cantos) en *ulutun* y *datun* con las empleadas en *ngillatun* y *wetripantü*, aunque sí pueden observarse cambios relacionados con el contexto y los propósitos de las ceremonias.

2.3.1. *Ngillatun* (y *rewetun*)

El *ngillatun* es el ritual más importante de la sociedad mapuche y,⁴²⁸ por consiguiente, el más estudiado por antropólogos e historiadores, entre otros.⁴²⁹ Llama la atención que, a pesar de la numerosa literatura dedicada a esta ceremonia, pocos trabajos

⁴²⁶ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”.

⁴²⁷ Dillehay, “Traslapando el mundo social”, 202–7.

⁴²⁸ Durante su lectura del borrador de este capítulo, Isabel señaló que no estaba de acuerdo en emplear la categoría ritual para referirse al *ngillatun*. Le parecía que dicho concepto no hacía justicia a su complejidad. Agregó que “complejo ritual” podría ser más adecuado. Isabel, conversación, 18 de febrero de 2020.

⁴²⁹ Según Bacigalupo, *ngillatun* “puede referirse a cualquier tipo de rogativa, ya sea individual o colectiva, aunque en la actualidad se la usa más comúnmente al hablarse de rituales colectivos de fertilidad agrícola”. Ana Mariella Bacigalupo, “Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas mapuche por la totalidad”, *Revista de Antropología* 17 (2003): 56n8. Por otro lado, *ngillatu* se emplea para referirse al acto de orar, de rogar. Volveré sobre este concepto en el cuarto capítulo.

etnográficos aporten datos exhaustivos sobre la música en este rito.⁴³⁰ Por lo anterior, me parece pertinente contribuir al estudio sobre las prácticas musicales en el *ngillatun* a través de algunas de mis observaciones durante mi trabajo de campo. Como he advertido anteriormente, me centraré en las prácticas musicales de la *machi* Mercedes, pero no me restringiré solo a su experiencia sonora.

Antes de comenzar mi etnografía sobre esta ceremonia, es necesario discutir algunas de las tesis que se han propuesto sobre el ritual. Según Titiev, en el *ngillatun* se mezclan diversos elementos de la cultura mapuche (religiosos, conocimientos de las *machi*, “juegos de *hockey*”, costumbres) y la ceremonia es “concebida para agradecer los favores recibidos o pedir ayuda en períodos de tensión”.⁴³¹ Faron afirma que el *ngillatun* es “el complejo ritual más elaborado actualmente en existencia”.⁴³² Algunos de sus aspectos han sido olvidados a lo largo de la historia y otros han sido incorporados desde el periodo reduccional. Además, observa variantes regionales.⁴³³ Sostiene que su calendarización no es exacta, aunque reconoce que suele realizarse en primavera o en otoño luego de las cosechas. Si bien admite que en siglos anteriores figuraban entre los propósitos de la ceremonia pedir a las deidades éxito en la guerra o la protección ante desastres como las plagas, Faron señala que en la actualidad (recordemos que el antropólogo realizó su etnografía hacia mediados del siglo pasado) “la única preocupación [de esta ceremonia] es la fertilidad de la tierra y el bienestar general de la congregación”.⁴³⁴ Pero el aspecto principal del ‘*ñillatun*’ es el de ofrecer alimentos a ‘*ñenechen*’, al panteón y a los espíritus de los antepasados. Es decir, es un ritual propiciatorio asociado a la agricultura. A pesar de lo anterior, observa pequeños *ngillatun* familiares, cuyos propósitos serían múltiples y distintos al agrícola, rasgo que correspondería a una persistencia anterior al proceso reduccional.⁴³⁵ Por último, es

⁴³⁰ González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”; Ramón Cayumil Calfiqueo, “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, 2001), 119–21; Molina, “La función del universo sonoro”; Jaime Hernández Ojeda, *La música mapuche-williche*; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 118–28; Irma Ruiz, “Las ‘versiones’ del caso mapuche: historias de ayer y de hoy”, en *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. de Albert Recasens y Christian Spencer Espinosa (Madrid: SEACEX y AKAL, 2010), 47–55; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 165–67.

⁴³¹ “... *designed to give thanks for favors received or to ask for help in times of stress*”. Mischa Titiev, *Araucanian Culture in Transition* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1951), 128. En su monografía describe dos *ngillatun*, véase *ibíd.*, 128–141.

⁴³² Faron, *Antüpaiñamko*, 87.

⁴³³ *Ibíd.*

⁴³⁴ *Ibíd.*, 88. Una descripción general del *ngillatun* puede leerse de las pp. 88–195.

⁴³⁵ *Ibíd.*

importante mencionar otra dimensión del *ngillatun* estudiada por Faron: la relación de este ritual con la estructura y composición de grupos mapuche. Así, el autor identifica la existencia de lo que llama congregaciones rituales, conformadas por varias reducciones (que implican -y superan- linajes dominantes y subordinados, vínculos maritales y rituales, así como cercanía geográfica) o segmentos de estas que interactúan de diversos modos en la organización y realización de distintos *ngillatun*.⁴³⁶

Posteriormente Milan Stuchlik analiza una ceremonia propiciatoria celebrada hacia finales de 1968 y complementa la descripción con sus observaciones de otros dos rituales del mismo tipo. Los intereses del autor son identificar los mecanismos de toma de decisiones y de reclutamiento de los participantes en el *ngillatun*. Critica el modelo congregacional propuesto por Faron y propone uno distinto: unseudogrupo extenso conformado por grupos egocéntricos yuxtapuestos (distintas comunidades) y relacionados por motivos bastantes más heterogéneos que las alianzas matrimoniales.⁴³⁷ Respecto a los objetivos generales de la ceremonia, el autor coincide con las finalidades propuestas por la mayoría de la literatura: “esencialmente, se trata de una fiesta de ofrenda ceremonial de dos días para congraciarse con las fuerzas sobrenaturales, que se realiza ya sea con fines generales... o en circunstancias difíciles...”.⁴³⁸ Por su parte, Alonqueo señala tres motivos para la realización de la ceremonia, que implican el uso de diferentes signos (implementos, colores) y su desarrollo en distintos momentos: por temporales, por sequía y el ‘*kamarrikún*’ (rogativa de agradecimiento, luego de las cosechas).⁴³⁹

Otras interpretaciones coinciden en los objetivos propiciatorios de esta ceremonia y se ocupan de su relación con el mito. Es el caso de Foerster, quien, además de destacar la importancia del sacrificio, en tanto nexos de lo profano con lo sagrado a través de una víctima, y revisar el sistema de significaciones,⁴⁴⁰ afirma que con el *ngillatun* “se reactualiza el mito y el vínculo con los dioses”.⁴⁴¹ Y da un paso más al señalar que

⁴³⁶ *Ibid.*, 100–126.

⁴³⁷ Milán Stuchlik, *La vida en mediería. Mecanismos de reclutamiento social de los mapuches*, trad. de Fresia Salinas (Santiago de Chile: Soles Ediciones, 1989), 171–82.

⁴³⁸ *Ibid.*, 171.

⁴³⁹ Alonqueo P., *Instituciones religiosas*, 23–24. El capítulo que el autor dedica al *ngillatun* incluye observaciones sobre el pintado de los participantes, altar y “*ngullathuwe*” (lugar donde se realiza la ceremonia), tipos de “*ngillathun*”, preparación y organización previa, desarrollo del ritual, así como los textos de oraciones en mapudungun y español (*ibid.*, 21–57).

⁴⁴⁰ Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*, 97–98.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 98.

el mito del *tren-tren* y *kai-kai* es el argumento simbólico del rito del *nguillatún* ... El rito reactualiza el mito como única posibilidad de alcanzar un equilibrio cósmico: evita así la amenaza quemante del sol (sequía) o de las aguas celestes (lluvias interminables) o terrestres (maremotos). Mito y rito explicitan así la responsabilidad cósmica de los hombres. De allí la urgencia de celebrar los *nguillatún*.⁴⁴²

Mi aproximación a la ceremonia es muy distinta a la de Foerster.⁴⁴³ Mientras el autor relaciona el ritual con el mito y, por lo tanto, contrapone estos dos elementos (mito/rito), el marco que adopto -el propuesto por Bell- se distancia de los constructos teóricos basados en al menos dos patrones: la oposición pensamiento/acción (mito/rito) y la idea de que en la ejecución ceremonial se reintegran estos opuestos. El enfoque que sigo se preocupa de la unidad de la *práctica* ritual. Por otro lado, me resulta difícil asimilar que el argumento de (todos) los *ngillatun* sea el mito de *tren-tren* y *kai-kai* (serpiente de la tierra y del mar, respectivamente). Esta vinculación entre uno de los mitos más relevantes y el ritual más importante de la sociedad mapuche me parece un esfuerzo estructural -y de generalización- forzado. Considero que los argumentos y esquemas presentes en esta práctica ritual son más variopintos de lo que algunas perspectivas antropológicas han querido ver.

He comentado solo algunas descripciones y análisis del *ngillatun*. Desde luego, existen muchas más.⁴⁴⁴ Me permito incluir aquí un último y breve comentario a una referencia general sobre la ceremonia: las investigaciones de Juan Ñanculef. El investigador y *kimche* ha asistido a una cantidad impresionante de ceremonias propiciatorias. Sintetiza sus experiencias y reflexiones en su libro *Tayiñ mapuche kimün*, en el que relaciona el ritual con diversos aspectos de la cosmología mapuche y describe sus elementos y estructura. Dada la vasta y diversa práctica ceremonial de Ñanculef, en

⁴⁴² *Ibíd.*, 99.

⁴⁴³ Para otras interpretaciones estructuralistas del *ngillatun*, véanse Hans Gundermann Kröll, “Interpretación estructural de una danza ritual mapuche”, *Revista Chungará* 14 (1985): 115–30; Gundermann Kröll, “El sacrificio en el ritual mapuche: un intento analítico”, *Revista Chungará* 15 (1985): 169–95; Rofl Foerster y Hans Gundermann Kröll, “Religiosidad mapuche contemporánea: elementos introductorios”, en *Etnografías. Sociedades chilenas contemporáneas y su ideología*, ed. de Jorge Hidalgo L. et. al. (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello).

⁴⁴⁴ Véanse, por ejemplo, Tomás Guevara, *Psicología del pueblo araucano* (Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1908), 303–8; Tomás Guevara, *Las últimas familias*, 260–61; Coña, *Lonco Pascual Coña*, 368–91; Oscar Barreto, *Fenomenología de la religiosidad mapuche* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1996), 58–74; Bacigalupo, “Rituales de género”, 56–63; Bacigalupo, “El rol sacerdotal”; José Bengoa, “Memoria y rito: el *ngillatun* y el *we tripantü* entre los mapuche”, en *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, ed. de José Bengoa (Santiago de Chile: Catalonia, 2012), 195–214; Course, “The Birth of the Word”; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 160–63.

su revisión el autor considera las variaciones locales que ha observado a lo largo de los años, pluralidad que no se ve reflejada en todos los trabajos sobre esta ceremonia.⁴⁴⁵

Discutiré otro asunto, para luego pasar a mi etnografía: el rol de la *machi* en el *ngillatun*, tema al que ya hice referencia en la introducción a este apartado. Titiev señala que no existe acuerdo a este respecto en escritos tempranos, pero afirma que durante los *ngillatun* que pudo presenciar en Cholchol la *machi* jugó un papel clave.⁴⁴⁶ Aunque Faron indica que la invitación de las especialistas no es lo más común, reconoce que se subentiende que estas pueden officiar la ceremonia, que en otros casos son excluidas de participar en el ritual, que se les puede considerar huéspedes especiales cuando participan como espectadoras o que bien promueven el rito en caso de jefaturas débiles.⁴⁴⁷ Señala que en los *ngillatun* siempre hay una cabeza masculina, que idealmente es el líder de la reducción anfitrión, pero en el caso de que ninguno de los jefes de comunidad esté en condiciones de officiar la ceremonia, puede invitarse a un officiante de otro grupo congregacional. Independiente de lo anterior, se denomina *ngillatufe* (*ñillatufe*) a todo aquel que cumpla con el rol sacerdotal. En este escenario, la *machi* complementa al *ngillatufe*, sobre todo en los casos en que el officiante no cuenta con la experiencia suficiente en la conducción ritual.⁴⁴⁸ Afirma que “si la *machi* es llamada para que officie y lleve a cabo la mayor parte del procedimiento ritual, la ceremonia se torna shamánica en lugar de sacerdotal”, lo que se traduce en la mayor espectacularidad –teatralidad, si se quiere- del rito (la especialista puede ser poseída por sus espíritus tutelares o atacada por entidades negativas). Y concluye que la presencia de la *machi* en el *ngillatun* “está en proporción a la pérdida de conocimientos rituales y la disminución en el número de *ñillatufes* competentes dentro de la tierra de los mapuches. Las *machi* han obtenido importancia dentro de los ritos de fertilidad sólo por omisión”.⁴⁴⁹

Al parecer, los *ngillatun* en los que Stuchlik participó fueron officiados por una *machi*, pero el autor no desarrolla una discusión sobre su rol en la ceremonia.⁴⁵⁰ Alonqueo

⁴⁴⁵ Ñanculef Huaiquinao, *Tayin mapuche kimün*, 161–207.

⁴⁴⁶ Titiev, *Araucanian Culture in Transition*, 130.

⁴⁴⁷ Faron, *Antüpaiñamko*, 89.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 95–99. El autor observa la participación parcial –en algunos casos si, en otros no- de la *machi* en el *ngillatun* ya en los textos de Augusta, Moesbach y Guevara que, recordemos, fueron escritos a finales del siglo XIX y principios del XX.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 98. El autor afirma que la –o una- diferencia entre la *machi* y el *ngillatufe* es que la primera recibe pago por su actuación en el *ngillatun*, mientras que el segundo no (99). Sin embargo, Bacigalupo señala que “las machis son pagadas por officiar cuando vienen de otras comunidades, no cuando participan en su propia comunidad”. Desde luego, es necesario recordar que el trabajo etnográfico de la autora es por los menos tres décadas posterior al de Faron. Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 63.

⁴⁵⁰ Stuchlik, *La vida en mediería*, 171–82.

en su descripción de la ceremonia señala en reiteradas ocasiones el protagonismo del ‘lonko-ngenddungú’ (jefe del *ngillatun*) y del *ngenpin*, mientras que las menciones a la *machi* son pocas y esta parece ocupar un lugar discreto ejecutando el *kultrung* junto con otros tañedores.⁴⁵¹ Foerster señala que el proceso de remplazo del *nguillatufe* por la *machi* se generalizó durante las décadas posteriores en las que Faron realizó sus etnografías (década de 1950). Asimismo, relaciona este proceso con un cambio en la religiosidad mapuche: el vínculo directo con *Ngünechen* gana terreno frente a la apelación a los antepasados de la comunidad.⁴⁵² Las investigaciones de Dillehay son especialmente esclarecedoras respecto a la situación del papel de la especialista en el *ngillatun* en décadas más recientes. El autor señala que en la mayoría de las áreas donde hay *machi*, estas tienen un rol protagónico en el ámbito ritual -así como en la interpretación y redefinición de la tradición- y otros “ceremoniantes” (‘ñenpin’ y *ngillatufe*) un lugar secundario; es en las zonas altas donde *longko* y *ngillatufe* remplazan a la *machi*. A pesar de que Dillehay propone la existencia de un chamanismo sacerdotal para el caso de las especialistas, reconoce que algunas de ellas actúan exclusivamente como sanadoras.⁴⁵³

El análisis más completo sobre el papel sacerdotal de la *machi* en el *ngillatun* lo ofrece Bacigalupo. Como señalé anteriormente, la autora afirma que este rol de la especialista es relativamente reciente, siendo sus actividades más antiguas la sanación espiritual y la curación a través de hierbas.⁴⁵⁴ Bacigalupo señala que el *ngenpin* o *ngillatufe* es aquel que “sabe orar”,⁴⁵⁵ y observa en él una forma básica de sacerdocio según el modelo propuesto por Winkelman. Este tipo de rol se observa en sociedades agrícolas en las que el líder religioso es a la vez el referente sociopolítico. Es importante señalar este comentario de Bacigalupo, ya que, desde luego, el papel sacerdotal en la sociedad mapuche (ya sea ejecutado por el *ngenpin*, *ngillatufe* o *machi*) no es equivalente al del sacerdote católico, que consistiría en una forma desarrollada de sacerdocio propio de sociedades estatales políticamente integradas y en las que el especialista realiza una actividad de tiempo completo. En cambio, el pueblo mapuche fue -y es- siempre descentralizado (por otro lado, en la actualidad, la actividad de los *ngenpin* no está

⁴⁵¹ Alonqueo P., *Instituciones religiosas*, 21–57.

⁴⁵² Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*, 116–18.

⁴⁵³ Dillehay, “Traslapando el mundo social”, 202–7.

⁴⁵⁴ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”.

⁴⁵⁵ La autora utiliza con mayor frecuencia el término *ngenpin* (encuentra menciones ya en textos del siglo XVII) en lugar de *ngillatufe*. No tengo claro el motivo, pero tal vez se deba a que era la voz más utilizada por sus colaboradores. Si fuera esta la razón, coincidiría con mi experiencia: en mi trabajo de campo creo haber escuchado más el uso de *ngenpin* que de *ngillatufe*.

subordinada, ni nada parecido, al Estado chileno) y la actividad sacerdotal de los especialistas es adicional a su trabajo ordinario. Este modo de entender el sacerdocio permite a la autora aclarar que el rol sacerdotal de la *machi* en el *ngillatun* lo es solo en cuanto esta realiza oraciones propiciatorias durante la ceremonia.⁴⁵⁶

Bacigalupo identifica varios procesos que contribuyen a la proliferación del papel sacerdotal de la especialista: la pérdida de conocimiento tradicional del *ngenpin* (que en algunos casos lleva a su desaparición), la influencia del rol sacerdotal católico y la asociación de las *machi* (mujeres) con la fertilidad (y, por tanto, con la agricultura). Las *machi*-sacerdote aumentan en las zonas cercanas a Temuco, que corresponde a una de las áreas mapuche más “aculturadas”; poseen un importante rol tanto curativo como sacerdotal en la costa centro-sur; asimismo, la autora identifica zonas de transición (entre Freire y Villarrica); otras en las que las especialistas se dedican a la práctica curativa y el *ngenpin* es quien preside el *ngillatun* (precordillera de Chosdoi); y otras donde no hay *machi* (alto Biobío). Los roles curativo y sacerdotal son claramente diferenciados y la especialista actúa como sacerdote ocasionalmente.⁴⁵⁷ En síntesis, “la *machi*-sacerdote mantiene elementos propios del rol de chamán-curandera, adopta otros que son propios del sacerdote y otros que son tomados del rol tradicional del *ngenpin*”.⁴⁵⁸ Asimismo, Ñanculef es consciente de las variaciones regionales en cuanto a la participación de la *machi* en el *ngillatun*. Señala que las oraciones en algunos lugares son realizadas por el *longko*, en otros por el *ngenpin* y en otros por la *machi*.⁴⁵⁹

Es evidente el aumento del protagonismo de la *machi* en el *ngillatun*; así lo demuestran las observaciones en la literatura etnográfica y mi experiencia en el campo. Creo que en las últimas décadas el crecimiento de su participación en esta ceremonia se debe sobre todo al fortalecimiento de su figura como compensación del debilitamiento de otros especialistas como el *ngenpin*, *ngillatufe* o *longko*. Este proceso, ya señalado por varios de los autores mencionados, no se restringe a la mayor presencia de la especialista en el *ngillatun*: puede constatarse igualmente en su influencia creciente en la esfera política, aspecto que ha sido discutido por Dillehay y Bacigalupo y que será uno de los temas del tercer capítulo. Cómo se desarrolle este proceso es difícil saberlo. Lo cierto es que asistimos en la actualidad a un aumento en el número de *machi*, pero no así de

⁴⁵⁶ Bacigalupo, “El rol sacerdotal”, 55–58.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 91.

⁴⁵⁹ Ñanculef Huaiquinao, *Tayñ mapuche kimün*, 198 y 202–203; Juan Ñanculef, entrevista, 3 de julio de 2019.

ngenpin. Sugiero que el crecimiento exponencial del orgullo por la identidad mapuche, en el marco del proceso de descolonización, y la consecuente necesidad de referencias que dominen el espacio ritual está siendo resuelta sobre todo a través del surgimiento de nuevas especialistas -y de la diversificación de su campo de acción-, pero no de otros roles rituales.

A pesar del crecimiento del protagonismo de las *machi* en el *ngillatun*, pude constatar las diferencias regionales señaladas por Dillehay, Bacigalupo y Ñanculef. Gracias a la invitación de mis colaboradores, asistí a varias de estas ceremonias. Como en la mayoría de ellas participé en calidad de acompañante y no tuve la oportunidad de preguntar a los responsables del ritual si me autorizaban a mencionar elementos de las ceremonias en mi investigación etnográfica, solo me referiré a la zona en que estos fueron realizados y si en ellos oficiaron *machi* o no. En los dos *ngillatun* en zona *pewenche* (zona cordillerana al este de Temuco), que yo sepa, no participaron especialistas en la rogativa; el *kamarikun lafkenche* al que asistí (costa centro de la Araucanía) fue dirigido por el *longko* de una de las comunidades; en la ceremonia realizada al sur de Padre Las Casas ofició un *wentru machi* y una *machi*; el *ngillatun* realizado en un descampado a unas dos horas al sur de Temuco fue dirigido por dos *ngenpin* (hombres) y dos *mujeres* que al parecer (fue la opinión de mi colaborador) eran especialistas. Por último, los rituales propiciatorios que la *machi* Mercedes realizaba alrededor de su *rewe* en su casa eran plenamente organizados y oficiados por ella.

Los *ngillatun* de Mercedes son particulares. Los describiré y analizaré desde la perspectiva de la práctica ritual y empleo de la música y reservaré otras aproximaciones a los dos capítulos posteriores. He podido participar en tres de los *ngillatun* organizados por Mercedes: en febrero (segundo fin de semana) de 2018, 2019 y 2020. La primera peculiaridad de los rituales propiciatorios de la *machi* es que estos los realiza en su casa alrededor de su *rewe*. Podría considerarse un *ngillatun* familiar. Comenzó a celebrarlo hace más de doce años junto a sus cercanos y a otras dos o tres familias de su comunidad.⁴⁶⁰ Sabemos por Guevara y Faron de la existencia de pequeñas ceremonias propiciatorias del tipo recién señalado.⁴⁶¹ Basado en estos dos autores podría afirmar que, por lo tanto, el carácter en principio familiar del *ngillatun* de Mercedes no es un rasgo particular. Sin embargo, señalo que este elemento es peculiar por dos razones: (1) según

⁴⁶⁰ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁴⁶¹ Tomás Guevara, *Historia de la civilización de Araucanía* (Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1898), 440; Faron, *Antüpaiñamko*, 88 y 97.

Faron, “en el pequeño *ngillatun* familiar no había una *machi* oficiante, ni tampoco la hay actualmente”,⁴⁶² y (2) -este es el argumento de más peso- durante mi trabajo de campo no supe de ningún otro *ngillatun* de este tipo.

Dichas consideraciones me condujeron a reflexionar en más de una oportunidad si es que el evento de Mercedes era realmente un *ngillatun*, cuestión que discutimos en más de una oportunidad. Volvimos sobre el tema en nuestra última entrevista en la que me aclaró que su ceremonia sí es un *ngillatun*, ya que “se reúne la gente, se hace sacrificio y uno pide para [por] todas las cosas: para las siembras, para las cosechas, para la salud y para todo el mundo...”.⁴⁶³ La fundamentación de Mercedes coincide con algunos rasgos comunes a los *ngillatun* identificados por Course. El autor se refiere a la diversidad de escala, forma y contenido de esta ceremonia, pero reconoce cuatro características clave que permiten referirse a un mismo complejo ritual; estas son: (1) es un acto de agradecimiento dirigido a *Ngünechen*, (2) esta práctica comunicativa es siempre expresada por un orador especializado, (3) cuenta con sacrificio en el altar central y (4) se purifica del circuito ritual a través del *awün*, que consiste en giros alrededor del espacio ceremonial por lo general a caballo pero también a pie.⁴⁶⁴ En el *ngillatun* de Mercedes se observan tres de los cuatro rasgos mencionados: tanto las oraciones propiciatorias como de agradecimiento están dirigidas en su mayoría a *Chaw Ngünechen*, son lideradas por un especialista (la *machi* en su rol de oradora) y se realiza el sacrificio de un caballo que es presentado al *rewe*. El *awün* no lo realiza.⁴⁶⁵

Si bien el núcleo y origen de la ceremonia son sus familiares y vecinos más cercanos, progresivamente, Mercedes se ha esforzado por involucrar a su comunidad. Además, han comenzado a participar desde hace algunos años amigos y conocidos entre los que se incluyen no mapuche, a quienes ha conocido en el “encuentro intertribal” Raíces de la Tierra, que se realiza anualmente en un campo cercano a Rancagua (centro de Chile). La participación numerosa y protagónica de chilenos vinculados a expresiones chamánicas y neo-chamánicas en su *ngillatun* es otra de las particularidades de su ceremonia. Discutiré esta peculiaridad en el próximo capítulo por el tipo de procesos implicados. Por ahora, solo basta con precisar que hace tiempo que no es extraño que un

⁴⁶² Faron, *Antipaiñamko*, 97.

⁴⁶³ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁴⁶⁴ Course, “The Birth of the Word”, 4.

⁴⁶⁵ Probablemente esto se deba al espacio reducido en que se desarrolla la ceremonia. Los giros a caballo (o a pie) generalmente se realizan en la circunferencia más exterior (por detrás de las ramadas o *ken'ü*) y en momentos ingresan al *rewe*.

número reducido de *wingka* asistan como invitados a este tipo de rituales; lo peculiar es que su participación sea notoria -protagónica- como lo es en este caso. Por último, es importante para la descripción etnográfica señalar otra singularidad: Mercedes desarrolla durante su *ngillatun* (el segundo día) la renovación de las ramas y banderas que revisten su *rewe*, acto al que denomina *rewetun*. Este elemento supone la realización de varias prácticas rituales que no se observan en otras ceremonias propiciatorias.

Su *ngillatun*, al igual que los descritos en la mayoría de la literatura, dura dos días y puede dividirse en cuatro partes, cada una de las cuales presenta más o menos las mismas características y que a su vez pueden distribuirse en cuatro fragmentos (o fracciones).⁴⁶⁶ Cada sección consiste en oraciones y desplazamientos frente (siempre en el lado oeste, mirando hacia el este) y alrededor del *rewe*.⁴⁶⁷ La primera sección (fragmento) tiene lugar la mañana del día uno (sábado), la segunda por la tarde, la tercera la mañana del segundo día (domingo) y la cuarta la tarde del mismo día. La ceremonia comienza el sábado temprano por la mañana. Luego de la llegada de los participantes (algunos ya estamos allí desde el viernes), los saludos y el desayuno, Mercedes inicia el ritual con oraciones y aspersiones frente a su *rewe*, acompañada de sus ayudantes y el resto del grupo. Ella y las mujeres en primera fila recogen sus *kultrung* y ejecutan guiadas por la *machi* el patrón 1, que se repite cuatro veces, para luego continuar con el patrón 3.⁴⁶⁸ Algunos hombres acompañan con la *pifüllka*. Pasados unos minutos, Mercedes comienza a cantar. Esta fracción de la primera parte finaliza cuando la especialista y sus ayudantes percuten el patrón 4 y el resto de los participantes hacemos *kefapan*.⁴⁶⁹ Finalizado este fragmento, las mujeres que ejecutan el *kultrung* calientan las membranas al sol o bien en un fuego cercano. Esta acción se realiza en los descansos entre cada fracción. Tanto el patrón 1 como el 4 no se escuchan con la misma nitidez que cuando son ejecutados solo por la *machi* en otros rituales o prácticas. Dado el número de ejecutantes de timbal, con habilidades interpretativas dispares, el resultado es un enérgico

⁴⁶⁶ Se recomienda revisar el anexo 8 en el que puede verse una selección de momentos del *ngillatun* de 2019. Aunque el video es una síntesis de solo veintitrés minutos, se intenta presentar extractos de las distintas etapas de la ceremonia de modo secuencial.

⁴⁶⁷ Durante toda la ceremonia, el *rewe* debe mantenerse rodeado de ofrendas consistentes en alimentos y bebidas tradicionales.

⁴⁶⁸ En el *ngillatun* de 2019 hubo algunas diferencias entre una de sus ayudantes y la *machi* sobre el modo de comenzar el rito. En la sección 3.1.3. del tercer capítulo, “Flexibilidad ritual y discrepancias” analizo algunas discrepancias ceremoniales.

⁴⁶⁹ Por lo que pude notar, los patrones rítmicos son conocidos de antemano por algunas de las acompañantes y otras, quienes participaban por primera vez, tuvieron que aprenderlos en el momento.

bloque sonoro que, a pesar de las “imprecisiones” rítmicas, cumple con su propósito de señalar el inicio o final de los fragmentos ceremoniales.

Como Faron indica, cuando un *ngillatun* está oficiado por una *machi* este adquiere características chamánicas.⁴⁷⁰ Es lo que observo en la ceremonia. El segundo fragmento de la primera sección continua cuando la especialista sentada frente a su *rewe* es masajeadada con abundante *lawen* por una ayudante, mientras ora. El resto de los participantes acompaña con el sonido de *kultrung*, *kaskawilla*, *pifüllka* y *kefapan*.⁴⁷¹ Luego la *machi* se levanta y saluda a su *rewe*. Ejecuta nuevamente el patrón 3 junto con el resto de las mujeres en primera fila y canta. Mercedes me indicó en una de nuestras conversaciones que la cantidad de ayudantes que la acompañan percutiendo el *kultrung* puede variar siempre y cuando el número total de ejecutantes del timbal sea par y nunca más de doce.⁴⁷² Detrás de la *machi* y sus ayudantes se ubica el resto de los participantes en filas sucesivas. Durante la primera jornada somos unos treinta participantes.

Mercedes continúa ejecutando su *kultrung*. Por momentos canta. Es difícil escucharla, ya que es acompañada por varios *kultrung*, además de toques de *kaskawilla*, *pifüllka*, *trutruka* y eventuales *kefapan*. La *machi* dirige todos los aspectos de la rogativa: los instrumentos musicales deben respetar los ritmos que ella marca y todos los participantes imitamos sus desplazamientos. Comienza por trasladarse hacia atrás, alejándose del *rewe*, y luego hacia adelante. Luego se desplaza al costado derecho, regresa al centro (frente al altar) y avanza hacia la izquierda. Tanto los movimientos laterales como los avances y retrocesos se repiten cuatro veces. Llega el momento de rodear al *rewe*, siempre en dirección contraria a las manecillas del reloj (movimiento cosmogónico para el mundo mapuche). Damos cuatro vueltas y entre cada una de ellas se realizan los movimientos descritos arriba y en ocasiones la *machi* baila con su *machil*. La segunda fracción de la primera parte finaliza, como es de costumbre, cuando Mercedes percute el patrón 4 y sus ayudantes la siguen.

El tercer y cuarto fragmento de la primera sección comparten elementos con las partes recién descritas: comienzan con el patrón 1, finalizan con el de “término” (patrón 4), las ayudantes de la *machi* siguen a la especialista ejecutando sus *kultrung*, el resto de los participantes acompañan con *pifüllka*, *kefapan* y agitando *llaf-llaf* y nos desplazamos hacia atrás y adelante, lateralmente y giramos cuatro veces (desde luego, siempre en

⁴⁷⁰ Faron, *Antipaiñamko*, 98.

⁴⁷¹ Un extracto de este procedimiento puede verse en anexo 8, 1min-1min 20s.

⁴⁷² Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2019.

referencia al *rewe*); mientras canta Mercedes alterna sus dos patrones rítmicos característicos: el patrón 2 y el 3. A continuación, realizamos el *chaliwün*, acción que consiste en que los anfitriones se ubican en una hilera para que sean saludados por los invitados. Antes de los saludos afectuosos, algunos “dueños de casa” dan la bienvenida y la *machi* solicita a los invitados y nuevos asistentes que digan algunas palabras de presentación.⁴⁷³ Finalizado el *chaliwün*, nos preparamos para compartir el almuerzo. Hasta aquí la primera sección.

Varias de las prácticas rituales descritas son comunes en ceremonias como el *ngillatun* y en pequeñas rogativas. Una excepción fueron las frotaciones con hierbas medicinales a la *machi* al comienzo del ritual, práctica que -de acuerdo con Faron- puede considerarse chamánica. Por otro lado, en el *ngillatun* de febrero de 2019 la *machi* realizó otra acción de estas características. Antes de señalar en qué consistió, es necesaria una aclaración. Lo común es que las especialistas cuenten con su *rewe*, el que suele estar en el lugar donde viven. Ya mencioné que generalmente cada cuatro años la *machi* reemplaza su altar por uno nuevo a través de una ceremonia llamada *ngeikurrewen*. No obstante, si bien Mercedes renueva su *rewe* cada cuatro años, no remueve los antiguos altares de su lugar, sino que conserva los antiguos y coloca el nuevo relativamente cerca del anterior. No sé exactamente desde cuándo la *machi* realiza esta práctica, pero en su casa pueden observarse tres *rewe*. En marzo de 2019, Juan Ñanculef visitó junto con su hijo a Mercedes un día en que yo la acompañaba. El *kimche* se sorprendió de esta costumbre inusual que -al menos él- no había visto en otras *machi*. Hecho este largo paréntesis puedo explicar en qué consistió la práctica chamánica que Mercedes dirigió durante la primera parte de su *ngillatun* en febrero de 2019: entre los giros alrededor de su actual *rewe*, nos desplazamos a saludar a uno de los antiguos, frente al que acostumbra a realizar el *pewuntun*. Este “saludo al *rewe*” -así le llamó Mercedes- duró unos minutos y luego continuamos con los giros y desplazamientos en su altar principal.

Durante el almuerzo, la mayoría de los participantes compartimos mesa (bastante larga para dar cabida a más de treinta personas) y solo un par de familias se instalaron con mesas aparte. Esta disposición durante la comida puede ser vista como otra característica de este *ngillatun* más familiar que comunitario. En las ceremonias organizadas por comunidades, las distintas familias pertenecientes a los grupos implicados en la organización del ritual disponen de una ramada (*ken'ü*), espacio de

⁴⁷³ Véase anexo 8, 2min 25s-3min 30s.

algunos metros techado generalmente con ramas sostenidas por troncos y varillas, en el que comen y atienden a sus invitados; cada familia se ocupa de llevar la carne y resto de alimentos para los dos días. En el *ngillatun* de la *machi* Mercedes, la mayoría de los asistentes nos alimentamos del caballo que ella compró y sacrificó con la ayuda de algunos vecinos y amigos el viernes anterior a la ceremonia; los otros alimentos también son dispuestos por ella o donados por algunos de los participantes. Debido a que el ritual es realizado en su casa, ella y su familia deben atender a los asistentes; de lo contrario, estarían cayendo en una falta de respeto y transgrediendo el *admapu*.

Terminado el almuerzo y luego de un tiempo de descanso, comienza la segunda parte de la ceremonia. Esta consiste por lo general, al igual que la primera, en cuatro fragmentos (aunque el 2019 fueron solo dos) en los que se realizan desplazamientos laterales y frontales delante del *rewe* y (cuatro) vueltas a su alrededor. Todo lo anterior es dirigido por la *machi*, quien ejecuta su *kultrung* y en ocasiones canta. Asimismo, el inicio y el final de cada fracción son indicados por ella a través del patrón 1 y 4 respectivamente. Alterna sus ritmos característicos (patrón 2 y 3). Los participantes la seguimos, ya sea a través del *kultrung* y *kaskawilla* (sus ayudantes), *pifüllka*, *trutruka* (se incorpora por la tarde), *kefapan*, *pürun* (danza) o agitando los *llaf-llaf*.

Finalizada esta parte se realiza el *choyke pürun*, probablemente el baile mapuche más popular.⁴⁷⁴ Esta danza consiste en que cuatro hombres (este número puede variar) caracterizados cada uno de ellos como un avestruz (*choyke*) imitan al ave sobre todo a través de movimientos de la cabeza y las piernas. Estos giran -nuevamente- cuatro veces alrededor del *rewe* en la dirección cosmogónica. Otro sujeto representa (en un sentido teatral) la acción de golpear a los *choyke* con una varilla para que estos comiencen el baile y lo finalicen. Pero lo cierto es que quien señala el comienzo y término de cada baile es la -o las- ejecutante/s del *kultrung*. La *machi* y sus ayudantes continúan tocando el timbal durante esta danza, pero con algunas variantes que interesa señalar: (1) la posición para ejecutarlo es sentada y con el *kultrung* sujetado con las piernas y apoyado parcialmente en el suelo; (2) se utilizan dos baquetas, una de ellas suele corresponder a la acolchada, pero esta se gira para golpear con la parte descubierta y el segundo percutor está igualmente sin ningún tipo de forro; y (3) el patrón rítmico es diferente a los descritos anteriormente, aunque también corresponde a un ritmo de división ternaria del pulso (figura 2.5). El toque de “llamado” percutido por los *kultrung* es similar a un redoble

⁴⁷⁴ Véase anexo 8, 7min 25s-7min 50”.

puesto que es ejecutado con ambas baquetas. El toque de “término” es parecido al de “llamado”. Ambos patrones son percutidos cuatro veces por el conjunto de los timbales. *Pifüllka*, *trutruka* y *kaskawilla* pueden acompañar a los *kultrung*, pero, como ha sido señalado numerosas veces, es el timbal el que define el ritmo a seguir, así como el comienzo y término de la pieza. Para finalizar con las rogativas del primer día de *ngillatun*, la *machi* y sus ayudantes se levantan, elevan y agitan el *kultrung* sujetado al revés (es decir, lo sostiene desde el lado más ancho, el de la membrana) frente al *rewe* cuatro veces, el resto de los participantes vociferamos enérgicos *kefafan*. Así finaliza la segunda parte y primera jornada. Los participantes somos invitados a comer; algunos nos quedamos y otros van a sus casas para regresar mañana temprano.



Figura 2.5. Patrón *choyke pürun*. El ritmo transcrito corresponde al que ejecuta Mercedes. En ambos golpes con la baqueta derecha esta se deja rebotar produciendo un breve redoble (dicho efecto es señalado con la raya oblicua sobre las corcheas).

Es domingo. Después de desayunar comienza la tercera sección; llegan más participantes.⁴⁷⁵ Nuevamente, Mercedes sentada es masajeadada con *lawen* por sus ayudantes, algunas tocan *kultrung* cerca de ella.⁴⁷⁶ Una vez que la *machi* se incorpora con su timbal, el conjunto reproduce la “musicalidad” descrita más arriba: la especialista define el ritmo a través de la alternancia de dos patrones, varias mujeres (número par) la acompañan con sus *kultrung* y (algunas) *kaskawilla*, el resto se suma con *pifüllka*, *trutruka* o *kefafan*, todos hacemos *pürun*. Además, un hombre y una mujer jóvenes cargarán dos banderas amarradas cada una a un coligüe durante la ceremonia. Lo que sigue debería ser muy similar a la primera y segunda parte, pero fue -al menos en el *ngillatun* de 2019- en esta sección durante la que realizamos la mayor cantidad de prácticas poco usuales en una ceremonia propiciatoria comunitaria. Para empezar,

⁴⁷⁵ Cálculo que en 2019 durante el segundo día asistieron entre cincuenta y sesenta personas; la segunda jornada de 2020, unas ochenta.

⁴⁷⁶ Véase anexo 8, 8min 26s-8min 50s.

renovamos las ramas y banderas que rodean al *rewe*. Primero soltamos las antiguas, las retiramos y apoyamos en un árbol cercano al lugar de la ceremonia. A continuación, giramos con las ramas y banderas nuevas siempre cuatro veces, en sentido contrario a las manecillas del reloj y alrededor del *rewe*. Amarramos las ramas y banderas al altar. Todas estas acciones corresponden al *rewetun*, propiamente dicho. La masa sonora acompaña en todo momento.⁴⁷⁷

El siguiente acontecimiento es otro rasgo chamánico: el momento en que la *machi* escala su *rewe* y se mantiene algún tiempo sobre él en *küymi*. Este es episodio dramático, en cuanto todo el colectivo intenta de algún modo dar energía a la especialista para que ascienda a la cúspide del *axis mundi* y alcance el trance: otras *machi* y ayudantes tocan con más intensidad los *kultrung* y *kaskawilla*, otras le arrojan más agua con ramas o asperjan con mayor frecuencia, los músicos aumentan la intensidad, el resto del grupo grita reiterados y enérgicos *kefapan*. La *machi* asciende poco a poco su altar reposando y tambaleándose en cada peldaño hasta llegar a la plataforma superior de su *rewe*. Ya arriba baila y sujeta y mueve las nuevas banderas de su *axis mundi*. Pide su *kultrung*. Se suma al ritmo del grupo con enérgicos golpes a su timbal y sosteniendo su *kaskawilla* en la mano derecha. Pasados unos minutos, acerca su *kultrung* a su cara (sobre su hombro izquierdo, muy cerca de su oído) y percute reiterados golpes isócronos (que he representado con corcheas, patrón 6, figura 2.6). El toque es suave, pero por momentos realiza un breve *crescendo* (que alcanza tal vez un *mf*) para retomar la baja intensidad de los golpes súbitamente. El momento en que aumenta la intensidad es variable, va acompañado de un leve *accelerando* y de los movimientos hacia los lados del torso, brazos y cabeza de la *machi* en trance (durante todo el *küymi* realiza este movimiento, solo que en estos momentos es más acentuado).

El grupo se queda en silencio, solo las percusiones acompañan imitando discretamente el ritmo que interpreta la *machi* poseída. Habla su espíritu. Saluda a los presentes y el grupo responde: “¡*Mari mari, machi!*”. El *püllü* (espíritu) transmite su mensaje acompañado de la percusión del timbal. Lamentablemente, no hay *dungunmachife* que dialogue con el espíritu y memorice con atención lo que tiene que decir. Sus palabras no son recordadas. Transcurridos varios minutos, la especialista cambia súbitamente al patrón 3 y canta. Poco a poco, el grupo se incorpora al nuevo momento sonoro, son reanudados los toques de los instrumentos y los *kefapan*. La *machi*

⁴⁷⁷ Véase anexo 8, 9min 7s-11min.

comienza a descender deteniéndose y tambaleándose en cada peldaño mientras se afirma en la nueva “vestimenta” del *rewe*. El grupo acompaña su descenso con un ritmo más pausado. La especialista se reincorpora al *pürun* ya debajo de su altar.⁴⁷⁸



Figura 2.6. Patrón 6.

A continuación, todo el grupo lleva las antiguas ramas y banderas hasta un bosque dentro del terreno de la *machi*. Esta procesión es encabezada por los *kultrung* y acompañada con los sonidos del resto de instrumentos y *kefafa*n. Luego de depositar el viejo revestimiento del *rewe* y arrojarle agua y *muday* (chicha de trigo, maíz u otras semillas), regresamos al altar para realizar algunos giros a su alrededor. La música y *pürun* terminan cuando la *machi* ejecuta el patrón 4. Luego ora frente a su altar, mientras el grupo acompaña en silencio. Finaliza la tercera parte del *ngillatun*, se presenta la comida (dando cuatro vueltas con los alimentos alrededor del *rewe*) y nos dirigimos a almorzar.⁴⁷⁹ Esta vez algunas de las familias que se han integrado el segundo día comparten en su mesa propia, aunque nuevamente la mayoría de los participantes comemos en la mesa encabezada por la *machi*. La cuarta y última parte de la ceremonia transcurre sin las singularidades de la sección anterior: consiste en oraciones, desplazamientos y vueltas al *rewe*, acompañados, desde luego y cuando corresponde, por el conjunto sonoro mencionado anteriormente. Le sigue el *choyke pürun*, cuyo desarrollo es idéntico al descrito para el primer día. Para finalizar, la *machi* y otras autoridades dicen algunas palabras públicamente y todos los presentes saludamos al *rewe*, idealmente, en mapudungun y con *kefafa*n en grupos de cuatro personas.⁴⁸⁰ Compartimos la última comida y poco a poco la gente se retira de la casa de Mercedes.

Tres elementos destacan de los *ngillatun* de la *machi* desde la perspectiva de la práctica ritual: su connotación más familiar que comunitaria, la realización simultánea (la

⁴⁷⁸ Véase anexo 8, 11min 42s-16min 20s.

⁴⁷⁹ Véase anexo 8, 16min 21s-18min 25s. Otra práctica que realiza en la primera parte del segundo día es la presentación ante el *rewe* de sus animales tutelares, con los que la *machi* y algunos ayudantes giran alrededor del altar cuatro veces. Esta acción, la “presentación” ante el centro ceremonial de ciertos animales, es común en los *ngillatun*. En el caso que describo, al ser un ritual oficiado por una especialista, esta práctica adquiere una connotación chamánica.

⁴⁸⁰ Véase anexo 8, 18min 38s-23min 32s.

mañana del segundo día) del *rewetun* y su carácter chamánico, cuya máxima expresión es el ascenso al *rewe* y posterior *küymi*. Por lo anterior, el propósito de la música en el ritual descrito no se restringe solo a su motivación propiciatoria, sino que también se relaciona con su intención chamánica. Así, resulta evidente el empleo de la música para contribuir a que la especialista sea poseída por su espíritu de *machi*. Desde luego, no es solo el aspecto sonoro (*kultrung* y demás instrumentos, *kefafa*) el que contribuye a la generación del trance: la especialista también es estimulada, a través de aspersiones, frases enfáticas (la palabra), desplazamientos por el espacio y la ayuda del grupo. Todos estos elementos colaboran conjuntamente para que la *machi* logre experimentar el *küymi*. Otro factor decisivo es la propia maestría ritual de la especialista, su relación con seres no humanos y su habilidad de experimentar estados alterados de conciencia. Me refiero tanto a su conocimiento del mundo espiritual como a su flexibilidad ontológica. La habilidad de la *machi* implica el control de las circunstancias que facilitan la posesión y el posterior descontrol, ya que una vez que su personalidad es remplazada por el *püllü* es este el que asume el dominio del cuerpo y acciones de la especialista. Sin embargo, los modos en que Mercedes se refiere a esta experiencia no dejan de ser paradójales y dan la impresión de que el logro o no del *küymi* durante la ceremonia no depende de ella. Temprano en la mañana del segundo día del *ngillatun* en 2019 una de sus amigas *wingka* preguntó a la *machi* si subiría el *rewe*, lo que implicaba que tal vez experimentara el trance. Mercedes respondió: “no sé, uno no se manda solo”.⁴⁸¹ En el cuarto capítulo volveré a referirme al *küymi* (experiencia compleja y paradójal) y a sus implicancias sonoras.

Una de las prácticas chamánicas del *ngillatun* de Mercedes, el *küymi*, implica un papel de la música poco habitual en la ceremonia propiciatoria: colaborar en la consecución de la posesión. Un propósito de la dimensión sonora propio de este rito colectivo puede ser contribuir a la integración social, *función* en la que desde luego la música forma parte junto a la práctica ritual en general. Igualmente pueden identificarse *usos* precisos, tales como invitar a los participantes a comenzar con la rogativa, acción que en la ceremonia de Mercedes ella misma ejecutaba a través de su *kultrung*. En otros rituales pueden utilizarse otros instrumentos con este fin, como por ejemplo el *kullkull*.

⁴⁸¹ Mercedes Antilef, conversación, 10 de febrero de 2019.

Podrían considerarse dos *finalidades* de lo sonoro en el *ngillatun*.⁴⁸² Creo que los participantes en el ritual materializan a través de la música y de otros elementos (la oración, *kefafan*, la danza, el sacrificio animal, la abundancia de alimentos, ofrendas, entre otros), por un lado, sus agradecimientos y peticiones a las deidades y antepasados y, por otro, al exorcismo comunitario. Este último consistiría en el acto de expulsar de la comunidad (tanto de los espacios que esta ocupa, es decir, no solo del *ngillatuwe*, como del cuerpo de sus miembros) entidades negativas que puedan perjudicar la salud de los participantes, la agricultura u otras actividades económicas y cotidianas.⁴⁸³

Por último, quisiera sintetizar cuáles son los instrumentos utilizados en los *ngillatun* de Mercedes y compararlos con los empleados en otras ceremonias propiciatorias. En los rituales de la *machi* que acabo de describir los instrumentos utilizados fueron el *kultrung*, la *kaskawilla*, la *pifüllka* y la *trutruka*. Se suman al conjunto sonoro el canto de la *machi* y los reiterados *kefafan*. He podido observar el uso de parte del grupo instrumental señalado en otras ceremonias propiciatorias, pero existen variaciones que paso a comentar. No observé el uso de la *kaskawilla* en todos los casos. En otras ceremonias se emplean otros aerófonos además de la *trutruka* y *pifüllka*: el *ñolkin*, la corneta y el *kullkull*. Bacigalupo describe un *ngillatun* donde se ejecutaron *wada*, además de cantos de *machi* a *Ngüinechen*, *kaskawilla*, *pifüllka*, *trutruka*, cuernos y, por supuesto, *kultrung*.⁴⁸⁴ En los dos *ngillatun* en zona *pewenche* a los que pude asistir, algunas mujeres cantaron *tayil*. Este tipo de canto también es interpretado en ceremonias propiciatorias del *Puelmapu*, como señala Irma Ruiz.⁴⁸⁵ La etnomusicóloga argentina describe algunas prácticas musicales de la ceremonia propiciatoria que es necesario complementar. La autora señala que el canto se restringe a las mujeres y los instrumentos musicales a los hombres; con excepción del *kultrung*, que tendría su versión femenina (cuando es ejecutado con una sola baqueta y sostenido del asa de cuero) y masculina (apoyado en el suelo y percutido con dos palillos). A pesar de lo anterior, Ruiz afirma que el timbal es el único instrumento (musical) femenino. Además, señala que se emplean la

⁴⁸² Si bien no discutí con mis colaboradores las dos finalidades que propongo, considero que los mapuche que participan en el *ngillatun* son plenamente conscientes de que lo que hagan durante la ceremonia y cómo lo realicen determinará la -mala o buena- fortuna de su futuro.

⁴⁸³ Cayumil, Molina y Velásquez han propuesto variadas funciones para la música en el *ngillatun* (comunicación y conexión con seres espirituales, aportar fuerza, señalar las partes de la ceremonia, entre otras), pero su empleo de la categoría función es amplio y se confunde con usos y finalidades. Cayumil Calfiqueo, “La música mapuche”, 119-121; Molina, “La función del universo sonoro”, 118-125; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 165-167. Asimismo, Grebe emplea función de un modo opaco. Grebe, “El kultrún mapuche”, 24.

⁴⁸⁴ Ana Mariella Bacigalupo, “Rituales de género”, 56-63.

⁴⁸⁵ Ruiz, “Las ‘versiones’ del caso mapuche”, 50-52.

pifüllka, la *trutruka* y la *kaskawilla* y presenta una división de géneros vocales empleados en el ritual propiciatorio (*iül*, *tayil* y subdivisiones).⁴⁸⁶ Los modos de ejecución que la etnomusicóloga describe como diferencia según el género deben matizarse. Por un lado, especialistas mujeres igualmente interpretan el *kultrung* en el suelo y con dos baquetas (para el *choyke pürun*) y *machi* hombres lo ejecuten con solo una baqueta y de pie, cuando offician el *ngillatun*. Por otro lado, si bien es cierto que el timbal mapuche es eminentemente femenino, no es cierto que es el único: también lo son la *kaskawilla* y la *wada*.

Las diversas prácticas musicales del *ngillatun* reflejan su heterogeneidad y la del mundo mapuche. A las variaciones señaladas en el párrafo anterior pueden agregarse otras. Para el *ngillatun* (*lepun*) *williche* descrito por Hernández, el autor señala el uso de algunos de los instrumentos ya mencionados (*kultrung*, *trutruka* y corneta), otros que suelen ser empleados, pero en este caso no (es el caso de la *pifüllka*), y otros que, al menos que yo sepa, no son habituales en las ceremonias propiciatorias en otras zonas (un tambor -membranófono cilíndrico de dos cueros y bordona, percutido con dos palillos- y el *trompe*).⁴⁸⁷ En la comunidad cordillerana de Kachím, a principios de los 80' igualmente se utilizaba un tambor de doble parche, llamado 'makawa' o 'kakil-kultrun', así como el 'pinkulwe' y, al parecer, el *piloilo*.⁴⁸⁸ Bengoa señala el empleo de acordeones, guitarras "e instrumentos de origen español" en los *ngillatun* de la zona de San Juan de la Costa, que, según el autor, se debería al carácter sincrético de las ceremonias en dicha área dada la temprana presencia misional.⁴⁸⁹ Velásquez, que observó una ceremonia propiciatoria en la misma zona celebrada en contexto escolar, precisa que los instrumentos no mapuche empleados -además, de modo protagónico- son la guitarra, el bombo y el bandio (o banjo).⁴⁹⁰ Yo mismo fui testigo del uso del acordeón en un *ngillatun pewenche* al que

⁴⁸⁶ *Ibíd.*

⁴⁸⁷ Hernández Ojeda, *La música mapuche-williche*, 22–28. Llama especialmente la atención, que en el *lepun* descrito por Hernández se utilice el *trompe*, instrumento musical que, según otra investigación llevada a cabo en varias -al parecer, tres- comunidades (de las provincias de Malleco, Cautín y Valdivia y de diferentes zonas ecológicas, valle central, precordillera y cordillera de los Andes), no se emplea (al menos así era hasta principios de la década de 1980) en rituales colectivos debido -posiblemente- a su débil sonido. González Greenhill y Oyarce Pisani, "El trompe mapuche". Asimismo, es llamativo que en el *lepun* en lago Maihue no se emplee la *pifüllka*, que es uno de los instrumentos más comunes en *ngillatun*; así lo he podido comprobar en mi experiencia en el campo y es lo que concluye González en su rigurosa comparativa. González Greenhill, "Vigencias de instrumentos".

⁴⁸⁸ González Greenhill, "Vigencias de instrumentos", 16–17.

⁴⁸⁹ Bengoa, "Memoria y rito", 200n18.

⁴⁹⁰ Velásquez Arce, "Patrimonio musical mapuche", 162.

asistí; cuya ejecución, creo recordar, intentaba adecuarse al bloque sonoro producido por el conjunto de *pifüllka*.

Desde luego, dentro de esta pluralidad existen rasgos generalizados como el empleo de la *pifüllka* y la *trutruka*, aunque en algunas ceremonias prime el sonido del primer aerófono y en otras el del segundo.⁴⁹¹ Otro consenso al que, por cierto, adhiero es que el *kultrung* es el instrumento guía en el ritual: este indica el inicio, término y patrones rítmicos de cada sección del *ngillatun*. En este contexto ceremonial, el timbal no solo puede ser interpretado por la especialista: igualmente puede ejecutarlo un ‘*tayültufe*’.⁴⁹² En Quinquén (comunidad *pewenche*) es el ‘*kultruntufe*’ quien toca el *kultrung*,⁴⁹³ y en ciertas zonas del *Puelmapu* es la ‘*witakultruntufe*’, “la que porta el *kultrun*”.⁴⁹⁴ En la breve revisión que he realizado en estos párrafos he considerado principalmente las diferencias en los conjuntos instrumentales que participan en diferentes *ngillatun*. Como señalé anteriormente, se han realizado escasas etnografías musicales sobre esta ceremonia, lo cual no deja de llamar la atención si consideramos que es en este ritual mapuche donde “se practican, si no todas, la mayoría de sus expresiones musicales y coreográficas”.⁴⁹⁵ Aunque no estoy del todo de acuerdo con esta afirmación (como he señalado anteriormente, la excesiva atención a las ceremonias más dramáticas, el *ngillatun* y el *machitun*, ensombrece la relevancia de las prácticas ritualizadas cotidianas y las importantes implicancias sonoras de algunas de ellas), no cabe duda de que el ritual propiciatorio y su heterogeneidad gozan de una inabarcable diversidad musical; y no solo organológica, sino también rítmica, tímbrica, performativa y ontológica.⁴⁹⁶

⁴⁹¹ Grebe señala que en el *ngillatun* y en otras grandes ceremonias se emplean varios *kultrung*, *pifüllka*, *trutruka* y pueden agregarse cornetas y *ñolkin*. La autora denomina a este amplio conjunto la “orquesta mapuche”. Grebe, “El kultrún mapuche”, 24–25. Según Avendaño et al., en la actualidad es imprescindible el uso de la corneta en el *ngillatun*, en particular durante el *awiin*. Avendaño et al., *Aukinkoi ñi vlkantun*, 34–35.

⁴⁹² González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 15.

⁴⁹³ Nelson Martínez Berríos, “Prácticas cotidianas de ancestralización de un territorio indígena: el caso de la comunidad *pewenche* de Quinquén”, *Revista de Geografía Norte Grande* 107, n.º 62 (2015): 92.

⁴⁹⁴ Ruiz, “Las ‘versiones’ del caso mapuche”, 50.

⁴⁹⁵ González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 11–12.

⁴⁹⁶ Autores como Hernández, Molina y Pérez de Arce destacan la importancia de otros sonidos como son los *kefapan*, el entrecchoque de coligües o los sonidos del entorno natural. En el cuarto capítulo considero su atención a las expresiones sónicas mencionadas en la práctica ritual mapuche.

2.3.2. *Wetripantü*⁴⁹⁷

El *wetripantü* es, probablemente, la más mediática de las ceremonias mapuche y, sin embargo, ha sido poco atendida por la academia. Las escasas fuentes existentes sobre este ritual no lo describen con detalle, señala Silva-Zurita, quien sí desarrolla una etnografía de esta festividad.⁴⁹⁸ Asimismo, el rol ceremonial de la *machi* en este rito ha sido escasamente descrito y nada discutido. Desde mi punto de vista, la participación de la especialista en el *wetripantü* es otro indicador del (re)fortalecimiento de su figura en la sociedad mapuche, proceso asociado con la disminución de otros especialistas y el creciente *revival* de la identidad mapuche y de la causa autonomista. Esta ceremonia, ¿llamará poco la atención de los investigadores por su escaso exotismo? Y el poco interés que recibe ¿se debe a que este ritual es el más mediatizado, institucionalizado, influenciado y transformado por el Estado chileno y la modernidad? Es lo que sostengo: la antropología sobre la práctica ritual mapuche se ha centrado en dos ceremonias, el *machitun* y el *ngillatun*. Así, existe abundante literatura sobre estos dos rituales, pero escasa bibliografía acerca del *ulutun* o del *wetripantü*, por mencionar dos ejemplos.

Esta ceremonia consiste en el festejo de la llegada del nuevo año según el calendario mapuche. Es celebrada el 24 de junio o en días cercanos a esta fecha. Como señala Silva-Zurita, está bastante difundida la idea de que el *wetripantü* es un ritual ancestral que decayó hacia finales del siglo XIX y que en las últimas décadas experimenta un proceso de *revival*. Sin embargo, basado en la evidencia empírica disponible, el etnomusicólogo considera -sospecha señalada anteriormente por Bengoa⁴⁹⁹- poco probable la existencia de un antiguo ritual de celebración del año nuevo mapuche y que el incremento en el festejo del *wetripantü* a partir de la década de 1980 es “el resultado de la etnización de la fiesta de San Juan más que un *revival* de una celebración ancestral”.⁵⁰⁰ Ya sea un rito de larga data o una innovación reciente, el *wetripantü* es en

⁴⁹⁷ Es la actualidad la sociedad mapuche discute cuál es el mejor modo de denominar este ritual. Las opciones son muchas (*we tripantü*, ‘*wetripantu*’, ‘*wiñon antü*’, ‘*wüñol tripantü*’, por mencionar algunas) y se distinguen unas de otras no solo por el grafemario empleado o por el criterio según el cual se unen o separan los morfemas que conforman el término, sino además por el sentido que la expresión debe representar: para algunos no es suficiente que la voz empleada sea la simple traducción de “año nuevo”, sino que debería emplearse una denominación con otra significación, como por ejemplo “el regreso del sol”.

⁴⁹⁸ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 138–74.

⁴⁹⁹ Bengoa, “Memoria y rito”, 196 y 208-209.

⁵⁰⁰ “...the result of the ethnicisation of the Saint John’s festivity rather than a revival of an ancestral celebration”. Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 146. Este sugerente argumento lo desarrolla entre las pp. 145 y 154.

la actualidad una importante ceremonia que ha trascendido las esferas familiar y comunitaria para instalarse en espacios institucionales (colegios, universidades, servicios públicos, entre otros).⁵⁰¹ Si bien para algunos mapuche la institucionalización y masificación de esta celebración son vistas como oportunidades de reconocimiento de la distinción cultural de la sociedad indígena por parte del chileno, para otros el tránsito de esta práctica ritual de lo privado familiar y comunitario a espacios oficiales-institucionales implica disputas por el control de la festividad.⁵⁰² Es probablemente uno de los rituales con elementos tradicionales de más fácil acceso para los no mapuche. Como ya he señalado, son pocas las etnografías existentes sobre esta festividad, por lo que mis observaciones etnográficas dialogarán sobre todo con el trabajo de Silva-Zurita. Este autor describe dos *wetripantü*, aunque en el marco de su trabajo de campo pudo asistir -durante junio de 2014- a once de estas celebraciones en lugares bastante variados.⁵⁰³ Los sitios de las festividades por el año nuevo mapuche a los que yo pude asistir durante junio de 2019 fueron igual de variados: un hospital intercultural, la sede vecinal de una comunidad, la casa de la familia con la que vivía, el hogar de unos amigos de esta familia, un descampado próximo a una carretera, un liceo técnico y el campo de la dirigente de una asociación de mujeres mapuche.⁵⁰⁴

La elección de los dos *wetripantü* que Silva-Zurita describe obedece a un criterio comparativo: el primero corresponde a una celebración realizada en contexto rural tradicional, “que presenta un alto grado de ajuste con las festividades supuestamente ancestrales”, y el segundo en un contexto urbano no-tradicional, “que adapta varios elementos tradicionales”.⁵⁰⁵ La primera ceremonia fue realizada en un espacio

⁵⁰¹ Dos amigos mapuche me explicaron que el *wetripantü* tradicionalmente era una celebración familiar y que a partir de la década de 1990 comenzó a festejarse en espacios comunitarios e institucionales. Asimismo, según algunos colaboradores de Silva-Zurita ancestralmente esta celebración era un evento familiar. Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 146. Bengoa también señala el carácter familiar que esta fiesta tenía, pero no hace referencia a su antigüedad. Bengoa, “Memoria y rito”, 208. Velásquez adhiere a la intimidad que esta fiesta solía poseer, pero agrega que la ceremonia aún puede ser celebrada en el ámbito familiar. Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 164.

⁵⁰² Cayumil Calfiqueo, “La música mapuche”, 99–107. Además, el autor señala que la escuela es uno de los instrumentos implicados en los procesos de masificación y oficialización del *wetripantü*. Sobre el auge de la ceremonia en el contexto escolar, véase también Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 164–65.

⁵⁰³ El autor presenta una tabla donde puede observarse la diversidad de sitios en los que puede realizarse un *wetripantü*. Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 139.

⁵⁰⁴ Ciertas prácticas señaladas en la literatura no se observan ni en las ceremonias descritas por Silva-Zurita ni en las que yo participé durante mi trabajo de campo. Me refiero particularmente al baño que realizan los participantes al amanecer en un río o arroyo cercano. Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 164; Bengoa, “Memoria y rito”, 208–9.

⁵⁰⁵ “... that presents a high degree of alignment with the alleged ancestral festivities”; “... that adapts several traditional elements”. Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 154.

comunitario en Labranza en el que había una *ruka* y un *rewe*; participaron mapuche y no-mapuche. Comenzó temprano por la mañana, fue dirigida por una mujer (mapuche) conocedora del mapuche *kimün*. Consistió en comidas compartidas alrededor del fogón, oraciones en mapudungun y español; toques de *trutruka*, *pifüllka*, *kaskawilla*, *kullkull* y, por supuesto, *kultrung*; *kefafan* y danzas colectivas (*masatun*). Luego de la repetición del *ngellipun* y *masatun* (separado por una pausa dentro de la *ruka* -casa tradicional- donde los participantes compartieron alimentos y conversaciones) siguió el *choyke-pürun* (dos bailarines) y luego la comida principal. Para terminar, *ülkantufe* ejecutaron cantos tradicionales, a los que siguieron algunas conversaciones. La ceremonia finalizó antes del mediodía.⁵⁰⁶

El segundo *wetripantü* que el etnomusicólogo describe fue organizado por una asociación de vecinos, participaron mapuche y no-mapuche (entre ellos representantes de instituciones locales), aproximadamente ochenta personas, y se realizó en un colegio, específicamente en un salón en el que se dispuso un escenario y un *rewe* provisorio. La actividad comenzó a las cuatro de la tarde con discursos formales de profesores anfitriones. Siguió el *ngellipun* dirigido por un *longko* invitado (oraciones, *kefafan*, toques de *kultrung*, *trutruka* y luego, durante el *masatun*, *pifüllka*). Al *ngellipun* le siguió el *choyke pürun*, en el que bailaron tres estudiantes no-mapuche, acompañados y orientados por un *ülkantufe* que ejecutó el *kultrung*. Tras una breve explicación del *ülkantufe* sobre el *wetripantü*, se repitió la danza, para finalizar con las palabras de algunos representantes, la premiación de alumnos, la ejecución de canciones mapuche y no-mapuche por parte del *ülkantufe* y la comida conjunta. La ceremonia duró alrededor de dos horas.⁵⁰⁷

Antes de dialogar con algunas de las reflexiones de Silva-Zurita, describiré dos de los *wetripantü* en los que participé; a ambos asistí junto a la *machi* Mercedes en 2019. El primero de ellos aconteció el viernes 21 de junio en un centro de salud. Cerca de las diez de la mañana llega a casa de la *machi* una furgoneta del hospital a buscar a Mercedes y a sus acompañantes. Subimos al vehículo (la *machi*, dos vecinas que suelen cumplir el rol de ayudantes y yo). De camino, pasamos a buscar a una familia, conocidos de Mercedes, quienes también colaborarán en la ceremonia; es un matrimonio y su hijo adolescente; su madre suele cumplir el rol de ayudante de la *machi*. Frente al hospital hay un descampado; en este se desarrolla el ritual. Se ha preparado un *chincol foye*, que

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 154–59.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 159–66.

corresponde a ramas largas de *kül'a* (quila, arbusto), *foye*, maqui y, al parecer, *triwe* y dos banderas amarradas a largas cañas enterradas en la tierra. Este está rodeado por *metawe* (jarro de barro con asas), pocillos con trigo, maíz y otros granos y botellas plásticas con *muday*. Al oeste de dicho altar hay una fogata. La *machi* me encarga calentar su *kultrung*. Me acerco junto a sus tres ayudantes a calentar los instrumentos; cada una lleva su propio timbal. Desde allí observo el comienzo de la ceremonia. En el lado oeste (mirando hace el este) del *chincol foye*, un dirigente del hospital, un *longko* y la *machi* dicen algunas palabras de bienvenida en español. La especialista es quien dirige la ceremonia, es secundada por el *longko* y sus ayudantes la acompañan con sus *kultrung*. Luego de una oración en mapudungun, la *machi* pide su *kultrung* y sus ayudantes se acercan hasta donde está ella. La primera fila la conforman la especialista, sus ayudantes y -muy cerca- el *longko*, luego una fila de hombres, una de mujeres y así sucesivamente. Los participantes son mapuche y no mapuche; algunos de los asistentes visten ropas tradicionales. Los que las llevan -supongo, en su mayoría mapuche- se posicionan en las primeras filas; los que visten de modo “convencional” (infiero, muchos no mapuche) se ubican en las filas de atrás. Algunos presentes sostienen *pifüllka* y otros *trutruka*.

La *machi* ejecuta el enérgico patrón 1 (como de costumbre, lleva en su mano derecha la *kaskawilla*). Continúa con el patrón 3 y canta sus melodías características. Sus ayudantes intentan seguir el ritmo que ella ejecuta. Acompañan las *pifüllka* y *trutruka*. Nadie se anima a gritar *kefafa*n. Con el patrón 4 finaliza la primera parte.⁵⁰⁸ Calentamos los *kultrung*. La *machi* y el *longko* comienzan la segunda oración; él realiza aspersiones. La especialista pide su timbal. Comienza a percutirlo. Esta sección es similar a la anterior, pero la *machi* comienza ejecutando el patrón 2 y todos los participantes seguimos sus movimientos: nos trasladamos hacia los costados, hacia adelante y atrás y luego rodeamos el *chincol foye* cuatro veces. Luego del patrón 4 volvemos al fuego a calentar los timbales. En la tercera parte, nuevamente las oraciones y luego los movimientos laterales, avances y retrocesos y vueltas alrededor del altar. Los participantes nos animamos a gritar *kefafa*n en esta sección y en la anterior, después que la *machi* nos indicó que lo hiciéramos. La cuarta parte es casi idéntica a las anteriores.

Finalizado el *ngellipun*, continúa el *choyke pürun*. Como de costumbre, se realizan cuatro danzas protagonizadas por cuatro *choyke*, acompañados por el toque de los cuatro *kultrung* (la *machi* y sus tres ayudantes) y los instrumentos musicales, más los

⁵⁰⁸ Al igual que en el *ngillatun*, sus ayudantes no replican el patrón 1 ni el 4 con exactitud.

kefafan y palabras de ánimo. La *machi* solo canta en la primera danza (tal vez también en la segunda); según una de sus ayudantes esto se debió a que no recibió el apoyo requerido del grupo a través de los *kefafan*, es decir, su decisión fue contingente. La especialista y sus acompañantes tocan los *kultrung* sentadas en la posición habitual para esta danza y con dos baquetas. Luego del *choyke pürun*, la *machi* y sus ayudantes levantan los timbales -los toman al revés- para agitarlos frente al *chincol foye*, el resto hacemos *kefafan*. Posteriormente, una persona del hospital dice algunas palabras de despedida. Vamos al *misawün*, la comida compartida. Almorzamos todos los participantes en una sala cercana al hospital un plato de cazuela con carne de caballo, caballo ahumado con papa, tortilla de quinua y ensaladas; además, *muday*, *trapi* (ají) y pan. Luego de comer y tomar té y café, ya que no había mate, nos retiramos. Son aproximadamente las tres de la tarde.

El segundo *wetripantü* se celebró el domingo 23 de junio y estuvo a cargo de una organización con la que la *machi* colabora de vez en cuando. Llegamos cerca de las diez de la mañana junto a la familia de Mercedes al lugar de la ceremonia. La *machi* llega a los pocos minutos en otro vehículo junto a tres ayudantes, dos de las cuales estuvieron en el *wetripantü* del viernes recién pasado. El lugar donde este se realiza es peculiar: un descampado justo al costado este de la carretera norte-sur, muy cerca de Quepe. En este lugar hay un *chemamüll* (escultura antropomorfa de madera) alto rodeado por ramas de diversos árboles y banderas (resalta una de color negro y gran tamaño). Al sur del *chemamüll* han levantado algunas ramadas cubiertas con lonas y alfombras. Con la familia de la *machi* nos instalamos en uno de estos espacios, compartimos sopaipillas, mate y otros alimentos. El sonido del *kullkull* anuncia el comienzo de la ceremonia. Esta vez me animo a participar tocando la *pifüllka* por momentos, por lo que mojo el instrumento y voy hacia el *chemamüll* junto a uno de los hijos de Mercedes y su esposo. Reparten largos coligües y *llaf-llaf* entre los asistentes, mapuche y *wingka*. Veo que la *machi*, junto a sus tres ayudantes, calienta su *kultrung* en una fogata cercana. Nos distribuimos en filas: en primer lugar, está Mercedes con sus tres ayudantes y un *longko*, luego se suceden hileras de mujeres y de hombres.

Antes de comenzar con las oraciones, uno de los organizadores dice algunas palabras de bienvenida. Luego la *machi* explica en español la importancia de la ceremonia, agradece la asistencia de los presentes e invita a quienes quieran a acercarse al frente para orar junto a ella. Aclara que no es importante que sepan mapudungun: pueden hacerlo en castellano. Solo una mujer joven, emocionada hasta las lágrimas y aparentemente no-mapuche, se atreve a acercarse. La especialista continúa con rezos en

mapudungun y el *longko* presente la apoya. Además, realizan aspersiones. La *machi* ejecuta el patrón 1 con su *kultrung* y luego el patrón 3. Durante esta sección mantendrá dicho ritmo. Sus ayudantas la siguen con sus timbales. La especialista además canta y algunos hombres acompañan con toques de *pifüllka* y *trutruka*. El resto apoya agitando sus *llaf-llaf* y coligüe. En esta primera parte solo nos desplazamos hacia los lados. Como es habitual, Mercedes señala el final de la sección con el patrón 4, que es seguido -con imprecisiones- por sus ayudantes.

Para la segunda parte, que comienza pocos minutos después de la primera, la especialista no realiza oraciones. Esta vez, además de los movimientos laterales y avances y retrocesos, damos las cuatro vueltas alrededor del *chemamüll*. La *machi* canta y comienza con el patrón 2 y luego cambia a su segundo patrón (3) característico. Los asistentes apoyamos con toques de *pifüllka*, *trutruka* y con *kefafañ*. Como es habitual, la *machi* señala el inicio y término de la sección con golpes de *kultrung*. La tercera y cuarta sección transcurren de la misma forma. Finalizado el *ngellipun*, la *machi* asperja *muday* sobre el *chemamüll* dos veces. A continuación, se realiza el *choyke pürun*, que no es necesario describir, ya que tiene las mismas características de las danzas de este tipo descritas anteriormente. Para finalizar, la especialista y sus ayudantes se ponen de pie, levantan sus *kultrung* y los agitan frente al *chemamüll*. Siguen algunas palabras de los organizadores y el almuerzo. Comparto en la mesa junto a la familia de la *machi* abundantes alimentos. Me retiro, junto al hijo y esposo de Mercedes, pasadas las tres de la tarde, ya que previamente he sido invitado a otra ceremonia. A esa hora, varios de los asistentes comienzan a retirarse.

A grandes rasgos, los dos *wetripantü* que he presentado son muy similares a los descritos por Silva-Zurita: palabras de bienvenida, un *ngellipun* (que incluye, oraciones, toques de instrumentos, *masatun*), que suele repetirse (en el caso de la *machi* Mercedes, cuatro veces), *choyke pürun* y luego una comida conjunta. Desde luego, pueden observarse diferencias (el número de veces que se repite el *ngellipun*, el canto de los *ülkantufe* después de la comida principal, acciones rituales ligeramente diferentes, los lugares, entre otras) asociadas al contexto donde estos fueron realizados o por quienes fueron oficiados (*longko*, *ngenpin* o *machi*). Lo relevante a mi parecer es que los elementos principales (*ngellipun*, *choyke pürun* y comida conjunta) están presentes en los dos casos que cito de Silva-Zurita y los que describo. Igualmente, se utilizan los mismos elementos sonoros: ejecución de *kultrung*, *kaskawilla*, *pifüllka*, *trutruka* y *kefafañ*. No obstante, pueden señalarse algunas diferencias. En los *wetripantü* oficiados por la *machi*

Mercedes, ella canta mientras percute su *kultrung* y realizamos el *masatun*. En las celebraciones descritas por Silva-Zurita, es posterior a la ceremonia que los *ülkantufe* presentes interpretan cantos mapuche y, en un caso, no-mapuche. Nuevamente, estas diferencias están relacionadas por quienes protagonizaron las ceremonias: la *machi* Mercedes, en las que yo he descrito, y *ülkantufe* (en un caso un *longko*, pero este igualmente fue acompañado por un cantante tradicional) en los presenciados por Silva-Zurita.

A modo de hipótesis, sostengo que la participación de la *machi* como oficiante en la ceremonia de celebración del año nuevo mapuche implica la incorporación de una práctica musical que es propia de rituales terapéuticos: la ejecución de cantos rituales acompañada de su *kultrung*. De las cinco celebraciones del año nuevo mapuche a las que pude asistir durante mi trabajo de campo en 2019, y que fueron, desde mi punto de vista, rituales (dos de ellas correspondieron más bien a convivencias familiares), cuatro de ellas fueron dirigidas por *machi*. En una de estas ceremonias oficiadas por otra especialista, pude observar que ella igualmente cantaba mientras tocaba su timbal y nos desplazábamos frente y alrededor del altar (que, en este caso, correspondió a un *chincol foye*). Esta observación, que también constaté, como ya he descrito, para el caso de los *wetripantü* oficiados por Mercedes, en ningún caso es suficiente para sostener que la práctica a la que hago referencia es generalizada. Para afirmar con certeza la creciente participación de la *machi* como oficiante en el *wetripantü* y sus consecuencias musicales es necesario contar con mayor cantidad de datos etnográficos y testimonios.

Esta innovación musical se articularía con los siguientes procesos: el *revival* del *wetripantü*, la carencia de especialistas rituales y el creciente protagonismo de las *machi* más allá de la esfera chamánica-terapéutica. Los festejos por el año nuevo mapuche aumentan; estos requieren de la dirección de un oficiante que, en algunos casos (ya vimos que en las ceremonias descritas por Silva-Zurita se recurrió a otras figuras), es una *machi*. Y a su vez, la participación de la especialista en este ritual es una extensión de su rol sacerdotal que ya ha sido observado y discutido en el *ngillatun*, pero que no ha recibido la misma atención, al menos hasta ahora, para el caso del *wetripantü*. El rol sacerdotal de la *machi* en el ritual del año nuevo mapuche es, al parecer, una innovación reciente, probablemente, no anterior a la década de 1990. Por último, es preciso agregar que la práctica ritual señalada no se observa solo en los *wetripantü* dirigidos por Mercedes, sino también en el *ngillatun* que ella organiza y oficia en el terreno donde reside.

Finalmente, respecto al propósito de la ceremonia, coincido con las dos funciones sociales, que subyacen al carácter comunitario de la celebración, identificadas por Silva-Zurita: (1) como medio para reforzar aspectos culturales e identitarios entre los propios mapuche y (2) como oportunidad de compartir con no-mapuche algunos aspectos de su cultura. Según el autor, el modo en que es realizada esta celebración en la actualidad se relaciona con tres factores: desconocimiento sobre el modo en que esta era -supuestamente- celebrada en tiempos ancestrales, falta de recursos tangibles e intangibles para el desarrollo de la ceremonia y la modificación deliberada de ciertos aspectos tradicionales. El tercer factor parece ser el más determinante en la mayoría de las celebraciones de *wetripantü* en la actualidad.⁵⁰⁹ Estas modificaciones deliberadas, que apuntan a la educación tanto de participantes mapuche como no mapuche, es un mecanismo evidente en esta ceremonia. Sin embargo, para el caso de la *machi* Mercedes, dicha característica puede ser observada en otros rituales con funciones y trayectorias históricas muy diferentes a las del *wetripantü*. Me referiré a este punto en el siguiente capítulo.

Conclusión

En este capítulo he descrito y reflexionado sobre el cotidiano y la práctica ritual de la *machi* Mercedes, así como acerca de la música en sus acciones ritualizadas y ceremonias, siempre en diálogo con mis colaboradores y con la literatura. Siguiendo a Bell, he intentado centrarme en el ritual como acción, con sus propias lógicas (prácticas); he evitado separar el pensamiento de la acción. En su cotidiano, la *machi* realiza tanto actividades meramente instrumentales (al igual que toda persona) como ritualizadas. Desde luego, también participa en ceremonias con distintas características y propósitos. La música está ausente en algunos procedimientos terapéuticos de la especialista, pero durante los rituales posee una participación destacada. Su presencia protagónica es una de las estrategias que -junto a su carácter ocasional, extensión y liderazgo indispensable de un especialista- distingue, en el mundo mapuche, a las ceremonias de las prácticas ritualizadas.

A pesar de los variados roles que la *machi* cumple en su práctica ritual (como chamana-curandera en el *ulutun* o *machitun*; un papel sacerdotal durante el *ngillatun* o

⁵⁰⁹ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 166–74.

wetripantü), Mercedes percute su *kultrung* -junto a su *kaskawilla*- y canta en *pillantun*, *ulutun*, *datun*, *ngillatun*, *rewetun* y *wetripantü*. Al menos, estas fueron algunas de las acciones de las que fui testigo, que solo muestran parte de la pluralidad ceremonial de las especialistas.⁵¹⁰ Existe heterogeneidad en los modos en que cada *machi* procede y variaciones al interior de la práctica de una misma especialista. Asimismo, en ciertos procedimientos y rituales la *machi* es la única que ejecuta la música, en otros es acompañada por sus ayudantes y en otros se suman intérpretes de *trutruka*, *pifüllka*, por mencionar algunos instrumentos.⁵¹¹ En los dos rituales mapuche más atendidos por la academia, el *machitun* y el *ngillatun*, se observa la participación de lo que Grebe llamó -a mi parecer, no de la manera mas adecuada- “la orquesta mapuche”.⁵¹² Este conjunto instrumental puede variar según la zona donde se desarrolle la ceremonia, ya sea debido a las diferentes tradiciones territoriales o a procesos de hibridación. Por otra parte, en los *wetripantü* -celebración escasamente sometida a etnografías- puede estar implicado un importante número de instrumentos. Identifico una diferencia general entre la *performance* musical de las ceremonias en las que la *machi* oficia (*ngillatun* o *wetripantü*) y en las que sana (*ulutun* y *datun*), relacionada con introducciones organológicas: la hibridación musical, en cuanto a la incorporación de nuevos instrumentos musicales, observada en *ngillatun* (no así, por lo pronto, en *wetripantü*) no ocurre, que yo sepa, en *ulutun* o *datun*.

Los estudios sobre la práctica ritual mapuche se han centrado, principalmente y como he señalado en reiteradas ocasiones, en el *ngillatun* y el *machitun*, ceremonias donde el uso de la música es notorio y, a veces, dramático. De alguna forma, se ha representado a las *machi* como si siempre estuviesen participando en complejos y musicales ritos. Sin embargo, la especialista puede que no oficie ni colabore -incluso, que no asista- a ceremonias propiciatorias; en esos casos, el *kultrung* está a cargo de otros intérpretes. Por otro lado, en su vida cotidiana hay espacio para sus asuntos personales y, aunque tal vez no demasiado, para el descanso. Es indudable el dominio ceremonial de las *machi*, pero no por esto debe exagerarse su ritualidad o “mistificarse” su vida diaria. Igualmente, he intentado acotar el lugar de la música en su práctica; dimensión que cuando está presente es, sin duda, relevante, pero a veces lo que se constata es su ausencia.

⁵¹⁰ Como ya he señalado, otras ceremonias importantes de *machi* son, por ejemplo, *machiluwün* y *ngeikurrewen*.

⁵¹¹ En el cuarto capítulo ahondaré en las razones de esta “dramatización sonora”.

⁵¹² Grebe, “El kultrún mapuche”, 25.

Por último, si bien es cierto que la *machi* no utiliza la música en algunas acciones para dialogar con los espíritus, diagnosticar, proteger o sanar, en todas ellas se observa la presencia del sonido, a través de sus oraciones. El rol de las técnicas sonoras en la práctica de Mercedes será tema del último capítulo; en el siguiente me referiré nuevamente a su actividad ritual (y a un actor musical), pero desde otro enfoque.

CAPÍTULO 3
TRADICIÓN Y PERSONA

CAPÍTULO 3

TRADICIÓN Y PERSONA: PARTICULARIDADES, FLEXIBILIDADES Y NEGOCIACIONES EN LA PRÁCTICA DE LA *MACHI*

Introducción

El rostro del cacique se me apareció más trágico que nunca. –‘Esa, repite los cantos que oye a una ‘machi’, dijo; y agregó: ‘¡No está bien!... ¡No está bien!... ¡Nadie debe hacerlo!’’. Carlos Isamitt, “Cantos mágicos de los araucanos”

En el capítulo anterior, el lector habrá notado una serie de prácticas de la *machi* Mercedes que pueden parecer peculiares o excepcionales si se las compara con las representaciones estático-tradicionales de las especialistas. Algunas de estas aparentes particularidades son sonoras y están siempre vinculadas con acciones rituales. Parte de esta sección la dedicaré a la descripción y análisis de estas presuntas singularidades. ¿Por qué Mercedes se arriesga a modificar discursos y prácticas que son narrados como ancestrales? ¿Cuáles son sus motivaciones? Si bien mi análisis tendrá como foco la experiencia de Mercedes, este no terminará ahí. En el segundo y tercer apartado del capítulo comentaré trayectorias y espacios con los que las *machi* negocian y que influyen en su práctica y en la de actores vinculados a ella como es el caso del *kultrung*.

Una de las premisas de esta tesis ha sido entender la práctica de *machi* como una tradición no inamovible, sino caracterizada por su flexibilidad.⁵¹³ En la literatura sobre las especialistas esta tendencia diversificadora es inaugurada por Bacigalupo, quien desde sus primeros trabajos atiende a cómo el individuo experimenta la cultura, a través del enfoque experiencial.⁵¹⁴ Sus investigaciones son clave en la superación de ciertas generalizaciones sobre las *machi*. Cuando los estudios sobre la música mapuche hacen referencia a los aspectos sonoros de la práctica de las especialistas y al *kultrung* regresan

⁵¹³ Ana Mariella Bacigalupo, “Las prácticas espirituales de poder de los Machi y su relación con la resistencia mapuche y el estado chileno”, *Revista de Antropología* 21, n.º 1 (2010): 12.

⁵¹⁴ Esta perspectiva (el enfoque experiencial) distingue entre la realidad (la vida como es vivida), la experiencia (la vida como es experimentada) y la expresión (la vida como es narrada, enmarcada y articulada). Véanse, por ejemplo, Ana Mariella Bacigalupo, “Evaluación crítica de los distintos enfoques antropológicos para el estudio de la religión”, *Diálogo Andino* 11 (1992): 48–64; Bacigalupo, “Variación del rol”.

una y otra vez a los trabajos de Grebe, cuyos modelos reducen la heterogeneidad en la práctica de las intercesoras.⁵¹⁵ Por otro lado, algunos trabajos sobre las especialistas han mostrado parte de su pluralidad musical. Pérez de Arce, si bien parte, a mi parecer, de un enfoque esencialista, reconoce esta diversidad dentro de un marco de características generalizadas. Así, afirma que “cada *machi* es distinto en sus propiedades, habilidades y formas de expresión... pero los mapuches reconocen tipos de *machi* según sea su forma de recibir el poder, y de acuerdo con su forma de aplicarlo”.⁵¹⁶ Sobre la música de las especialistas, reconoce la producción de estilos propios,⁵¹⁷ y en cuanto al *kultrung* menciona variantes individuales en la combinación de estilos rítmicos, posiciones, sonido y frecuencia de uso, por mencionar algunas de las prácticas que el autor señala como variables de una *machi* a otra.⁵¹⁸

Al centrar mis descripciones y reflexiones en una persona (la *machi* Mercedes), en ningún caso estoy suponiendo que ella es una fiel representante de la tradición de la que forma parte. Por el contrario, la experiencia individual permite tensionar ciertas representaciones homogéneas y esencialistas. Para el caso del mundo mapuche, estas generalizaciones pueden observarse tanto en estudios sobre las especialistas como de otros importantes elementos de su cultura, aunque es justo reconocer que algunos trabajos de las últimas décadas subrayan la diversidad al interior de esta sociedad.⁵¹⁹ En todo caso, esta crítica a la homogenización no solo se relaciona con las aproximaciones de la literatura local: está asimismo vinculada con categorías frecuentemente utilizadas por las ciencias sociales y fundamentales en su discurso y práctica académica como es la de “cultura”. Abu-Lughod argumenta que la noción antropológica del concepto no escapa a la tendencia al esencialismo. Como ya señalé, adhiero a su crítica cuando con esta categoría se busca enfatizar la coherencia de un grupo, su homogeneidad y se produce

⁵¹⁵ Señalo que los aportes de Grebe reducen la heterogeneidad, aunque no la suprimen del todo. En sus trabajos encontramos menciones a variantes bastante discretas en la práctica de las *machi* cuando se refiere, por ejemplo, a ciertas diferencias en los diseños del dibujo de la membrana del *kultrung* o a las dos variedades locales de *rewe*. Grebe, “El kultrún mapuche”, 14–16; Grebe, “Presencia del dualismo”, 76. La estrecha pluralidad que Grebe representa en escasos pasajes de sus textos es ampliada por los aportes de autores como Pérez de Arce y Bacigalupo.

⁵¹⁶ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 103.

⁵¹⁷ *Ibid.*, 106.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 154–55.

⁵¹⁹ Los libros de la Comunidad de Historia Mapuche asumen el desafío de escribir desde la heterogeneidad y multiplicidad de voces mapuche, véanse Comunidad de Historia Mapuche, *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün*; Enrique Antileo Baeza et al., eds., *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu* (Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015). Asimismo, pueden mencionarse las rigurosas investigaciones de la lingüista Jaqueline Caniguan, de próxima publicación, sobre las variaciones dialectales del mapudungun.

atemporalidad. La autora además señala uno de los problemas clave de la generalización: es un lenguaje de poder.⁵²⁰ Inevitablemente, cuando representamos, sea que este acto provenga de la academia, de la sociedad chilena o del pueblo mapuche, parte de “lo que está en juego es quién tiene el poder para definir la identidad indígena”.⁵²¹

No pretendo escapar al “callejón sin salida” de la representación,⁵²² sino poner sobre la mesa mi punto de vista y reflexionar permanentemente sobre la posición desde la que observo, escucho, participo, describo y comunico. El núcleo de esta etnografía es el encuentro entre dos subjetividades, entre dos experiencias individuales: la de la *machi* Mercedes y la del etnógrafo. Desde luego, esta es una forma sencilla de describir la relación etnográfica. Fueron muchos más mis colaboradores y conocer a cada uno de ellos significó socializar con sus familias y amigos. Si remarco aquí el vínculo entre dos personas es para recordar una de las categorías clave de este trabajo. Mi etnografía de lo particular no es sobre una comunidad, grupo o familia; es principalmente sobre una persona.

Las disciplinas académicas dedicadas al estudio de la música se han preocupado en mayor o menor grado de los diversos agentes (humanos) involucrados de algún u otro modo en la práctica musical: músicos (intérpretes, creadores), oyentes, entre otros.⁵²³ Igualmente, la musicología chilena -al menos un autor ya citado en el primer capítulo- se ocupa del rol de la creación individual y su relación con la práctica colectiva.⁵²⁴ En la etnomusicología de ámbito anglosajón es posible identificar una tradición de estudios donde el individuo ocupa un lugar más o menos prominente.⁵²⁵ Ya sea que se desarrolle una “etnomusicología del individuo”⁵²⁶ o una “etnografía musical centrada en el sujeto”,⁵²⁷ emerge un problema teórico fundamental: ¿es pertinente hablar de “individuo” o “persona” en la tradición musical que se estudia? Rice señala que en la teoría social

⁵²⁰ Abu-Lughod, “Writing Against Culture”, 137-62. Adhiero a la crítica de Abu-Lughod, pero no al nivel de “escribir contra” el concepto de cultura. Me parece que la categoría sigue siendo de utilidad y además esta se emplea con múltiples acepciones y no solo con el uso que la antropóloga identifica. Considérese, por ejemplo, la cultura como invención. Roy Wagner, *La invención de la cultura*, trad. de Pedro Pitarch (Madrid: Nola Editores, 2019).

⁵²¹ Bacigalupo, “Las prácticas espirituales”, 18.

⁵²² Julio Mendivil, *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016), 184.

⁵²³ Para algunos ejemplos, véase Enrique Cámara de Landa y Victoria Elí Rodríguez, “Música tradicional en Extremadura a través de sus protagonistas: resultados en audiovisuales”, en *III Jornadas Nacionales de Folclore y Sociedad* (Madrid: C.I.O.F.F España, 2006), 185-92.

⁵²⁴ Martínez Ulloa, “La música indígena y la identidad”.

⁵²⁵ Ruskin y Rice, “The Individual in Musical Ethnography”.

⁵²⁶ Jonathan P. J. Stock, “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology”, *The World of Music* 43, n.º 1 (2001): 5-19.

⁵²⁷ Rice, “Time, Place, and Metaphor”.

contemporánea se emplean varios términos más o menos equivalentes: persona, individuo, sujeto, *self*, agente y actor. Distintas perspectivas teóricas prefieren uno u otro concepto y su relevancia y sentido varía según la cultura que se considere. El etnomusicólogo considera que “el sujeto, el yo o el individuo en torno al cual podría centrarse la etnografía musical es un ser plenamente social y autoreflexivo”.⁵²⁸ Por lo demás, el autor usa de modo intercambiable los términos mencionados. En esta tesis también empleo indistintamente al menos tres de las voces mencionadas por Rice: persona, individuo y, a veces, sujeto.

Para el caso mapuche, esta problemática ha sido abordada por Course. El autor reconoce el peligro de imponer a otros pueblos conceptos propios del pensamiento occidental y con largas trayectorias políticas e históricas como lo son “individuo” o “persona”. Sin embargo, lo anterior no implica necesariamente que sociedades no occidentales no cuenten con sus propias categorías cercanas a las concepciones recién señaladas. Es más, según Course, “al menos para los mapuche, la noción de un individuo autónomo que entra en relaciones sociales a través de su propia volición es tan aplicable como lo es en cualquier parte del mundo occidental”. Asimismo, sugiere que lo anterior “no es resultado del contacto con el colonialismo, cristianismo o capitalismo, sino más bien un aspecto genuinamente autóctono del concepto mapuche de la persona”.⁵²⁹ Su argumentación podría chocar con ciertas representaciones populares (tal vez, más frecuentes entre chilenos que entre los propios mapuche) sobre la existencia de una esencia comunitaria intrínseca a la condición de indígena. Course critica la aproximación de la etnografía mapuche moderna (a través de la revisión de sus autores más conocidos: Titiev, Faron y Stuchlik), cuya “perspectiva no sólo postula que los ‘grupos’ anteceden a los individuos, sino también asume que la sociedad debe ser entendida necesariamente a partir de estos grupos”.⁵³⁰ El autor propone la dirección contraria: la persona mapuche se crea a sí misma en un movimiento centrífugo hacia el exterior, en la relación con otros a través de diversas socialidades,⁵³¹ ya sean de intercambio, de descendencia o de afinidad. De una manera particularmente mapuche (es decir, diferente al occidental o al de otras

⁵²⁸ “... *the subject, self, or individual around whom musical ethnography might be centered is a thoroughly social and self-reflexive being*”. *Ibid.*, 157.

⁵²⁹ Course, *Mapuche ñi mongen*, 190.

⁵³⁰ *Ibid.*, 130.

⁵³¹ Para el autor, el término “modos de socialidad”, que va más allá de otras categorías como “relaciones sociales” o “parentesco”, incluye “el valor simbólico de todos los tipos de relaciones: aquellas entre parientes, aquellas entre no parientes, las que existen entre personas y animales, y también entre personas y espíritus”. *Ibid.*, 21-22.

ontologías), el “individuo” es único e irreductible y va más allá de su *kūpal* (descendencia) materno y paterno.⁵³² En definitiva, el autor sugiere “que para los mapuche la socialidad no es el producto de una necesidad, *sino una necesidad en sí misma*... las personas hacen sociedad porque es a través de esta construcción de sociedad como ellos se convierten en personas” [cursivas en el original].⁵³³ Es fundamental en la argumentación del autor el concepto mapuche de *che*, noción que según el antropólogo puede traducirse de manera aproximada como “humano” o “persona”.⁵³⁴

Ahora bien, es necesario realizar dos consideraciones a la tesis de Course. La primera es que desarrolló su sugestiva argumentación a partir de su experiencia etnográfica entre mapuche rurales de Piedra Alta y áreas vecinas, por lo que su reflexión sobre lo que significa ser mapuche se circunscribe al espacio rural. Como el mismo autor reconoce: “ser mapuche en áreas rurales, como la zona donde desarrollé mi investigación, es bastante diferente a serlo en los politizados centros urbanos como Temuco y Santiago”.⁵³⁵ La segunda acotación es que podría considerarse la existencia de individuos excepcionales dentro de esta sociedad cuyos modos de experimentar la condición de persona y de socialidad son diferentes de las del resto de los mapuche dada su vocación particular; tal es el caso de las *machi*. Como señala Bacigalupo, la multiplicidad y expansión -en el sentido que incorpora elementos de otros en diversos contextos- de la persona (*personhood*) singular mapuche se complejiza para el caso de las especialistas, quienes nunca son un individuo particular; por lo menos son dos: un ser humano y un espíritu de *machi* que habita a esa persona. Al mismo tiempo, comparte su individualidad con espíritus, deidades y animales de maneras diversas, ya sea en su cotidianidad o durante el trance.⁵³⁶ Es decir, además de vivenciar su condición de persona de un modo individual (como persona autónoma) en su vida cotidiana, la experimenta de un modo relacional durante su variada práctica ritual.⁵³⁷

Los modos de socialidad mapuche son diferentes de los del chileno, ya que, entre otros elementos, los de los primeros consideran la relación con espíritus. Estas relaciones se ven acentuadas en el caso de las *machi*, quienes no solo se vinculan con este tipo de entidades, sino que además en ocasiones su propia individualidad es compartida o

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*, 224.

⁵³⁴ *Ibid.*, 67–97. Si bien reconoce que en mapudungun ambas palabras no son diferenciadas (la dos serían traducidas como *che*), Course propone una distinción analítica que aclararé en el próximo capítulo.

⁵³⁵ *Ibid.*, 62.

⁵³⁶ Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 4.

⁵³⁷ Bacigalupo, “Relaciones de género ritual”.

reemplazada por espíritus. ¿Qué quién estimula los cambios que Mercedes introduce en sus prácticas rituales y musicales? ¿Son decisiones individuales o de los espíritus que la habitan y en ocasiones poseen? Las dimensiones personal y espiritual que estas preguntas consideran no pueden desligarse de los procesos sociales y políticos que caracterizan a la sociedad mapuche contemporánea en constante relación con la chilena.⁵³⁸

3.1. Particularidades en su práctica: negociaciones visibles, flexibilidad ritual y discrepancias

Durante los primeros meses de mi trabajo de campo, varias de las prácticas de Mercedes me sorprendieron; cuestión que ha quedado patente en algunos pasajes del capítulo anterior. La perplejidad que en un comienzo experimenta el etnógrafo con el grupo en el que se introduce, ya sean los *nambikwara*, balineses o policías de París, va cediendo paso a la cercanía; lo incomprendible se vuelve inteligible.⁵³⁹ Parte de mi aprendizaje consistió en desprenderme de las ideas exoticistas que los chilenos poseemos sobre los mapuche y reemplazarlas por representaciones más familiares, lo que no significa que haya dejado de reconocer algunas diferencias fundamentales. Las visiones pintorescas son mucho más acentuadas para el caso de las *machi*. Probablemente lo anterior explica en parte el extrañamiento al ver una especialista que la mayoría del tiempo viste ropas comunes y corrientes y cuyo *kultrung* no cuenta con un diseño en su membrana. Estamos ante una situación paradójica: si la sociedad chilena de las primeras décadas del siglo XIX, separada cultural y geográficamente del *Wallmapu*, reaccionaba con estupor al ver a los “indios” del sur, en la actualidad, a los nacionales contemporáneos, acostumbrados a relacionarnos cotidianamente -con menor o mayor normalidad, desde el racismo o desde la honesta admiración- con *peñi* y *lamngen* y bombardeados permanentemente con imágenes en los medios de comunicación de indígenas con mantas y *trarilongko* y mujeres cubiertas con hermosa platería, nos resulta extraño ver *machi* que no lucen ni actúan según la representación canónica. Lo familiar parece ser lo exótico.

Me he esforzado por tomar distancia de los discursos ingenuos y esencialistas sobre las especialistas. Ahora quisiera hacer explícito otro resguardo. Centrar este

⁵³⁸ Agradezco la lectura atenta y los comentarios de un primer borrador de parte de este capítulo a Isaura Reátegui, amiga (no mapuche) de Mercedes.

⁵³⁹ Fassin, *La fuerza del orden*, 17.

apartado en las singularidades de la práctica ritual de Mercedes podría generar otra impresión errónea: que ella es una *machi* especialmente peculiar. También de esta idea deseo alejarme. Como se verá, sus particularidades son menos extrañas de lo que parecen y, si bien desafían ciertas normas, no trasgreden uno de los pilares de la ética de las especialistas: el respeto a sus espíritus de *machi* y a *Chaw Ngünechen*. Ciertas prácticas rituales, que incluyen algunos elementos musicales, y actitudes de Mercedes pueden parecer excepcionales si se las coteja con las representaciones tradicionales. Sin embargo, es posible encontrar casos similares mencionados en la literatura académica o en relatos orales.

3.1.1. Vestimenta y diseño del *kultrung*

En secciones anteriores he intentado establecer cuáles son las características de una *machi* según los discursos tradicionalistas, para aquellas voces que destacan los elementos diferenciadores de la sociedad mapuche respecto a la chilena (o argentina); rasgos que, luego de haber resistido las invasiones y violentas influencias hispanas y nacionales, se remontarían a tiempos ancestrales. Algunas de estas características son el dominio ritual de las especialistas, su profundo conocimiento del mapudungun, su estilo de vida tradicional (esto es, rural y con una estética “premoderna”), el uso chamánico del *kultrung*, su *rewe*, su vestimenta, entre otros. Dos de los rasgos que menciono (vestimenta y *kultrung*) son distinguibles a simple vista y acompañan a la intercesora en su acción ritual donde sea que esta vaya o, al menos, es lo que se supone. Siguiendo a Pedro Mege, el timbal y altar de la especialista pueden considerarse “íconos clave” (empleados por organizaciones mapuche) de una gran complejidad, ya que al mismo tiempo reúnen varios símbolos étnicos; a su vez, la imagen de la *machi* conforma un esquema representacional que reúne varios íconos clave: el *kultrung*, la platería y su vestimenta.⁵⁴⁰

El empleo de la vestimenta tradicional por parte de mujeres indígenas en América Latina puede ser entendido como una táctica de resistencia, enmarcada en las luchas de descolonización, y como forma de reafirmación de la identidad étnica.⁵⁴¹ Asimismo, la

⁵⁴⁰ Pedro Mege, “Rewe y clava, signos mapuches: estrategias de acción icónicas de las organizaciones mapuches”, *Revista Chilena de Antropología Visual* 3 (2003): 17–32.

⁵⁴¹ Mariana Daniela Gómez y Florencia Trentini, “Mujeres mapuche en Argentina: acciones colectivas, formas de resistencia y esencialismo estratégico”, en *Mujeres indígenas haciendo, investigando y reescribiendo lo político en América Latina*, ed. de Astrid Ulloa (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020), 105–56.

recomposición del atuendo indígena puede considerarse además una práctica cotidiana de ancestralización.⁵⁴² La icónica imagen de las *machi* mujeres -y de los *longko*- es utilizada por los movimientos mapuche de resistencia, pero también por políticos nacionales.⁵⁴³ También en la fotografía, la mujer mapuche, con su vestimenta y platería, emerge como símbolo de “lo mapuche”.⁵⁴⁴ Son múltiples los discursos detrás de la vestimenta tradicional de la mujer mapuche: símbolo de resistencia política, elemento definitorio de la identidad étnica, ícono clave para las agrupaciones mapuche, representación de lo mapuche a ojos de la sociedad chilena. En síntesis, y dependiendo de quien la “utilice”, es un elemento de resistencia, pero también es cooptado por la institucionalidad. Por último, el uso de la vestimenta tradicional no constituye el mismo nivel de obligación para una mujer mapuche no especialista que para una *machi*. Para esta última existe un mandato espiritual que la obliga a cumplir con esta y otras exigencias difíciles de obedecer todo el tiempo.⁵⁴⁵ A lo anterior habría que sumar una especie de sanción social: la idea de que para el caso de la especialista el empleo de la vestimenta tradicional no se restringe solo a la práctica ritual, sino que debe llevarlo también en sus actividades cotidianas.

Mercedes no cumple con esta característica. Ella utiliza su atuendo tradicional solo en rituales, incluidos los de carácter institucional. En la vida cotidiana y en prácticas ritualizadas como el diagnóstico o el sahumero el único elemento característicamente mapuche en su vestimenta es el pañuelo colorido que cubre su cabellera (*münulongko*), además de sus pendientes.⁵⁴⁶ La *machi* me explicó que no llevaba todo el tiempo el atuendo tradicional por una cuestión pragmática: esta vestimenta no le permite realizar ciertas tareas propias de la vida rural. Lo interesante es que esta “transgresión” fue negociada con los espíritus. Mercedes solicitó a *Chaw Ngünechen* permiso para poder vestir ropas cómodas cuando trabaja en su casa o en su campo, pero con el compromiso de llevar siempre puesto su pañuelo en la cabeza y su vestimenta tradicional en las prácticas rituales más exigentes.⁵⁴⁷ Y es el acuerdo con la deidad lo gravitante para ella y no necesariamente la aprobación del grupo, aunque con esto se arriesgue a ser objeto de

⁵⁴² Martínez Berríos, “Prácticas cotidianas de ancestralización”, 94.

⁵⁴³ Bacigalupo, “Las prácticas espirituales”.

⁵⁴⁴ Margarita Alvarado, Pedro Mege, y Christian Báez A., *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX* (Santiago de Chile: Pehuén, 2001).

⁵⁴⁵ Bacigalupo, “Relaciones de género ritual”, 74; Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 71–72.

⁵⁴⁶ Sin embargo, en el *pillantun* de Mercedes que pude observar y grabar, descrito en el segundo capítulo, la *machi* vestía su atuendo tradicional casi completo.

⁵⁴⁷ Esta obligación, vestir todo el tiempo la pañoleta, aunque no la vestimenta tradicional completa, se la transmitió a una de sus *machil*.

sanciones sociales. En una oportunidad, mientras conversábamos con ella y otros amigos en su casa en Millelche, Mercedes compartió una plática que sostuvo con una especialista conocida, quien fuera hace algunos años su aprendiz y que hacía pocos días la había visitado. La intercesora le comentó que si ella se vistiera con ropas comunes y corrientes y no con la vestimenta de *machi* su comunidad la reprobaría enérgicamente. A lo que Mercedes respondió que aquello no correspondía, porque a ella no la hizo *machi* su comunidad, sino *Chaw Ngünechen*.⁵⁴⁸



Figura 3.1. Mercedes lavando lana vestida con ropas cotidianas y su paño de cabeza (*münulongko*) en su casa en Millelche. Fotografía del autor.

⁵⁴⁸ Mercedes Antilef, conversación, 25 de abril de 2019. Una respuesta similar, la apelación a *Ngünechen*, para justificar transgresiones a normas sociales puede encontrarse en el testimonio de otra *machi*, Francisca Kolipi, en el último libro de Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 85.



Figura 3.2. Mercedes con su vestimenta tradicional preparándose para un *ulutun* dentro de su casa en Millelche. Fotografía del autor.

Mercedes solía asistir con su vestimenta tradicional a ciertas actividades institucionales (rogativas en hospitales, talleres, entre otros). En estos eventos ella era invitada en su calidad de *machi* y era necesario ser identificada como tal. Sospecho que mientras en los rituales llevaba el atuendo característico de las especialistas porque este elemento aportaba al éxito terapéutico o social del rito, en las actividades o ceremonias de carácter institucional a la efectividad ritual se sumaba la necesidad de ser reconocida como *machi*. El trato de mapuche y no mapuche hacia ella, sobre todo de desconocidos, cambiaba radicalmente si llevaba la vestimenta tradicional. Para la charla que dictó en la Universidad de Los Lagos (29 de abril de 2019) viajó vestida con el atuendo característico desde Temuco y lo llevó durante todo el día mientras estuvimos en Puerto Montt. En la Universidad los alumnos la saludaban afectuosa y respetuosamente, algunos realizaban discretas -pero notorias- reverencias. Mientras paseábamos por la ciudad, luego de realizar la charla, los saludos cariñosos y solemnes continuaron. Algunos transeúntes inclusive le pedían tomarse fotografías junto a ella, como si se tratara de un rostro

televisivo conocido. Mercedes accedía, pero la situación no le parecía del todo cómoda. Su hija mayor me comentó al día siguiente a la charla que es similar lo que le sucede a la *machi* cuando va a Temuco vestida con el atuendo tradicional: la gente no sabe si tocarla o no.⁵⁴⁹ La especialista no se sentía demasiado a gusto con este tipo de reconocimiento, como me dejó claro aquel día en Puerto Montt luego de que yo presenciara cómo la gente la detenía para saludarla o tomarse retratos con ella: “¿ya ve por qué no ando vestida de *machi*?”⁵⁵⁰

A pesar de lo anterior, Mercedes en ocasiones utilizaba su vestimenta tradicional de modo estratégico, como ilustra la siguiente situación. Un problema permanente para la *machi* y su familia era el pésimo estado del camino de acceso a su terreno cercano a Curacautín. En las temporadas lluviosas era imposible acceder en vehículo debido al barrial que se formaba. En reiteradas ocasiones solicitó a los departamentos de obras de los municipios respectivos que reparasen dicho camino. Estos no respondían. Según ella, fue solo luego de que se presentara “vestida de *machi*” en una de las municipalidades a exigir la reparación, que el personal público arregló de modo provisorio parte del camino.⁵⁵¹ Posteriormente, colaboré con ella en algunas gestiones para conseguir que los departamentos de obras públicas compusieran el acceso como correspondía. En una de las tantas llamadas telefónicas que realizamos, Mercedes finalizó su petición diciendo, con cierta ironía, “si no, ¡obligada a tocar el *kultrung* y hacer protesta!”⁵⁵² Ante la desidia de la administración pública, su autoridad como *machi*, que expresa en estos casos a través de elementos fácilmente reconocibles por chilenos y mapuche (su vestimenta y el *kultrung*), parece ser una herramienta para lograr justas mejoras en su calidad de vida. En casos como los que señalo, Mercedes empleaba estratégicamente su condición de *machi*. En otros, en los que podía ser discriminada por ser especialista, prefería ocultarlo.⁵⁵³

La vestimenta de *machi* no se diferencia demasiado del atuendo tradicional de las mujeres mapuche.⁵⁵⁴ Pero en el caso de la especialista, este es, además de un elemento constitutivo de su identidad étnica (ya sea como forma de resistencia o como rasgo instrumentalizado), una exigencia espiritual y una herramienta ritual. De este modo, el

⁵⁴⁹ Nota de campo, 30 de abril de 2019.

⁵⁵⁰ Mercedes Antilef, conversación, 29 de abril de 2019.

⁵⁵¹ Mercedes Antilef, conversación, 29 de enero de 2019.

⁵⁵² Mercedes Antilef, conversación, 21 de marzo de 2019.

⁵⁵³ Un caso similar puede leerse en Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 24.

⁵⁵⁴ En el caso de *machi* hombre, Bacigalupo señala que los especialistas que ella conoció visten a diario con el atuendo masculino de mapuche (pantalón, manta y, a veces, sombrero) y en rituales pueden reemplazar algunos elementos e incorporar otros (pañuelo de cabeza, rebozo de mujer, joyas de plata). Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 222–23.

trarilongko, *trapelakucha* (cintillo y pectoral de plata, respectivamente) y el pañuelo de cabeza no son solo bellas prendas ornamentales, sino además protecciones contra entidades negativas.⁵⁵⁵

Otros ícono clave que identifica a la *machi* es el *kultrung*. He criticado en el segundo capítulo la idea de que las especialistas emplean su timbal en toda su actividad ritual. Este instrumento es sin duda uno de los actores más relevantes en los discursos y prácticas de las *machi*, pero no es imprescindible. Existen ciertos usos y significados asociados al *kultrung* que desarrollaré más adelante en el presente capítulo. Por lo pronto, menciono la importancia del timbal en este apartado para señalar otra particularidad de Mercedes: en las representaciones más tradicionales la especialista no solo aparece junto a su *kultrung*, sino que este tiene a su vez características que, según la tradición, deben respetarse. Tales rasgos suelen ser: los objetos significativos que contiene en su caja de resonancia, el dibujo cosmológico de su membrana, el que contenga en su interior “la voz” de su dueña depositada a través de una práctica ritualizada que describiré, su uso exclusivo por parte de la *machi*, algunos materiales (por ejemplo, la caja debe ser de laurel) usados en su construcción, entre otros.⁵⁵⁶

De los elementos mencionados, Mercedes cumple con la mayoría de ellos, pero las membranas de sus timbales no están pintadas. En varias oportunidades le pregunté por qué los parches de sus *kultrung* carecían de dibujo. Además de aclararme que para ella no era necesario, en una oportunidad su respuesta fue pragmática: si el cuero se rompe para qué pintarlo.⁵⁵⁷ Volvimos varias veces sobre este tema. En otra conversación añadió que “no pinto el *kultrung*, porque no he soñado... porque el anterior sí lo había pintado, porque me había soñado... tiene que soñarse uno”.⁵⁵⁸ En otra ocasión la interrogué sobre otras ideas relacionadas con el diseño en la membrana de este instrumento. En más de una oportunidad, conocidos mapuche me explicaron que un modo de diferenciar los *kultrung* de uso exclusivo de las *machi* es el diseño en la membrana: los utilizados por mapuche en general sin propósitos chamánicos carecerían de símbolos en el parche. Según Isabel, no se trata solo del hecho de que el *kultrung* de la *machi* se diferencie por el dibujo, que además se vincula con la espiritualidad de la especialista y su relación con

⁵⁵⁵ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁵⁵⁶ Sobre estos rasgos, véanse Grebe, “El kultrún mapuche”; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 141–67; Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”; Jorge Dowling Desmadryl, *Religión, chamanismo y mitología mapuches* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971), 92–94.

⁵⁵⁷ Mercedes Antilef, conversación, 4 de julio de 2019.

⁵⁵⁸ Mercedes Antilef, conversación, 2 de marzo de 2020.

el cosmos, sino que con los procedimientos implicados en la confección del dibujo que pueden implicar el uso de sangre de cordero, de la menstruación de la propia *machi* o piedras “mágicas” (*likan*). En cambio, estas significativas e íntimas prácticas “un *kultrungkafe* o un músico, por así decirlo, no lo hace [no las hace]... uno toca no más, su labor es de acompañamiento. Entonces, no corresponde que tengas el *kultrung* pintado”.⁵⁵⁹ Sin embargo, Mercedes no estaba de acuerdo con la idea de que el dibujo en la membrana distingue el timbal de una *machi* del de una no especialista.⁵⁶⁰

Como indica Pérez de Arce, los *kultrung* sin dibujos son excepcionales, pero los hay.⁵⁶¹ El autor señala que ha visto dos de estos instrumentos en museos.⁵⁶² Schindler también menciona la existencia de nueve timbales mapuche sin diseño en el parche en colecciones europeas de los cuales con seguridad uno perteneció a un *machi*; además se refiere a una fotografía de una celebración de un *ngillatun* hacia finales del siglo XIX en la que aparece una especialista con un *kultrung* con la misma característica.⁵⁶³ Otra imagen fotográfica de uno de estos instrumentos sin el dibujo en el parche es la de Grete Motsny de alrededor de 1950 en la que presumiblemente una *machi* sostiene un timbal de grandes proporciones al lado de su *rewe*.⁵⁶⁴ Ewald Böning señala que pudo ver dos *kultrung* sin diseño durante su trabajo de campo.⁵⁶⁵ González Greenhill señala que desde hace algunos años el cuero del timbal utilizado en la comunidad de Kachím ya no se pinta.⁵⁶⁶ El *kultrung* de una de las especialistas con las que trabajó Bacigalupo tampoco cuenta con diseños pintados; la intercesora explica que esto es así por indicación de *Ngünechen*, que es con quien ella trabaja directamente.⁵⁶⁷ Es interesante notar que algunas de las explicaciones que Mercedes proporciona acerca de sus particularidades también se relacionan con la autorización de su deidad. A pesar de que, como vemos, existen otros casos de timbales sin diseños, en las representaciones más difundidas de las especialistas, estas aparecen junto a un *kultrung* con dibujos cuadripartitos en su cuero y una de las variantes de este diseño flamea en el centro de la bandera mapuche (*wenufoye*, véase la figura 3.8).

⁵⁵⁹ Isabel, entrevista, 25 de junio de 2019.

⁵⁶⁰ Mercedes Antilef, conversación, 10 de junio de 2019.

⁵⁶¹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 157.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ Schindler, “The Kultrung”.

⁵⁶⁴ Margarita Alvarado y Carla Möller, *Memoria visual e imaginarios: fotografías de pueblos originarios, siglos XIX y XX* (Santiago de Chile: Pehuén, 2011), 72.

⁵⁶⁵ Ewald F. Böning, “Das Kultrún”, 823n20. Agradezco a Pablo Rojas Sahurie su colaboración en la revisión del texto citado.

⁵⁶⁶ González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 17.

⁵⁶⁷ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 163 y 265.

La decisión de Mercedes de no pintar la membrana de sus *kultrung* parece responder en parte a una razón pragmática (para qué pintarlos, si el cuero eventualmente se romperá), pero también obedece a una motivación espiritual (no ha recibido a través de *peuma* la indicación de pintarlo). A pesar de que el parche de sus *kultrung* no está dibujado, la relación con sus timbales chamánicos se caracteriza por un vínculo sagrado. Al parecer, el acto más relevante para ella era depositar su voz en el interior del instrumento, lo que se materializa haciendo cuatro veces *kefapan* (en este caso, el grito debe ser largo y profundo: “iaaaaaoooo”) en la caja de resonancia luego de haber removido parcialmente el cuero.⁵⁶⁸ Esta acción era especialmente relevante para Mercedes y me referiré a ella cuando discuta otras dimensiones del timbal mapuche.

Ambas particularidades de la *machi* (el uso habitual solo de la pañoleta y las membranas de sus *kultrung* sin dibujo) pueden ser analizadas conjuntamente, ya que contravienen características de las *machi* que comparten dos similitudes: son elementos visuales de fácil reconocimiento y forman parte de los rasgos tradicionales de las *machi* más generalizados en las representaciones comunes. Se observa que la justificación detrás de estas singularidades de Mercedes es tanto espiritual como pragmática. En sus decisiones influyen su mandato espiritual, su carácter personal (considero que el pragmatismo era uno de los atributos de su personalidad), su trayectorias biográfica, así como sus posicionamientos frente a los “otros” (los chilenos), asuntos que explicaré en el siguiente apartado.

Las particularidades que analizo nos recuerdan que las especialistas espirituales mapuche y la tradición -sin duda, con antecedentes centenarios y, muy probablemente, milenarios- que ellas representan no están ajenas a los cambios y a procesos de adaptación. Ella conserva las prácticas que se postulan como inamovibles: domina la práctica terapéutica, ritual y el mapudungun, el canto de *machi* y el uso del *kultrung*, la *kaskawilla* y la *wada*, el diálogo y negociación con espíritus a través de diversas temporalidades y estados de conciencia. Por otro lado, su carácter práctico y flexible no significa que no sea crítica frente a acciones de otras *machi*, lo que la conduce en

⁵⁶⁸ Según Grebe, “la *machi* ‘introduce su voz’ dentro del *kultrún* exclamando con voz potente: ‘¡Akutún, akutún! ¡Ayüwi tañi piuke!’ (¡Aquí estoy, aquí estoy! ¡Contento está mi corazón!)”. Grebe, “El kultrún mapuche”, 13. Velásquez señala que el grito también puede ser colectivo (la *machi* junto al grupo que participa, en este caso, en la reparación del *kultrung*). Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 206. Por otro lado, Aretz señala, en un video documental sobre su trabajo de campo, que la *machi* “canta” al interior del *kultrung*. *Voces de La Tierra*, Isabel Aretz y Mario Silva (Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino, 1999), <https://www.youtube.com/watch?v=oaaJ8S0pKDU&t=2s>.

ocasiones a realizar críticas a sus *machi*. Por ejemplo, durante su *ngillatun* de 2018, en el momento del *choyke pürun*, una de sus aprendices bailó: “Una machi no debe hacer eso. La *machi* tiene que llevar la canción, el canto, toque de *kultrung*, la *kaskawilla* y menos [pero no] tocar *trutruka* ni [tampoco] la *pifüllka*”.⁵⁶⁹ En otra ocasión compartió una crítica más general: “... ahora la[s] *machi* por andar jugando en la chueca [*palin*] tocan el *kultrung* ¡La *machi* no debe andar tocando *kultrung* en esa cuestión [en ese juego tradicional]!”.⁵⁷⁰

Es claro que para Mercedes los cambios que introduce en su práctica tradicional no pueden transgredir la voluntad de los espíritus ni de *Chaw Ngünechen*. El acuerdo con ellos no es transable. Si sus variaciones incomodan a miembros de su comunidad es una consecuencia secundaria. Sus prioridades son claras. Está disponible para quien requiera su ayuda terapéutica o su consejo, pero fueron sus espíritus heredados y las deidades quienes la designaron como *machi* y no su comunidad. Es probable que dicha postura le permita admitir ciertas flexibilidades en su práctica ritual: puede variar ciertos elementos tradicionales mientras los seres no humanos con quienes se relaciona y a quienes se debe estén de acuerdo. Asimismo, puede considerarse otra motivación que explica sus particularidades. Esta no tiene relación con seres no humanos, sino con entidades de carne y hueso: los chilenos.

3.1.2. Estereotipos y la integración del *wingka*

Otras singularidades de Mercedes están motivadas por su disposición hacia el *wingka*. El vínculo entre el no mapuche y el mapuche es problemático debido al contexto colonial en el que nace, se desarrolla y permanece; parte de las condiciones históricas y formas actuales de esta relación de dominación fueron descritas en el primer capítulo. Desde luego, el racismo estructural no ha estado ausente en la vida y práctica de la *machi* Mercedes. Considero que la discriminación racial que ha experimentado motiva su vocación por educar al chileno, por contribuir a que la sociedad nacional supere prejuicios y estereotipos. En nuestras innumerables conversaciones la *machi* me diría que “la historia está mal contada”, afirmación correcta si se considera que las narrativas históricas imperantes en los sectores más conservadores de la sociedad chilena y en los libros escolares de historia son, por un lado, la gesta histórica de los héroes ercillanos contra la

⁵⁶⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

⁵⁷⁰ Mercedes Antilef, entrevista, 25 de marzo de 2019.

invasión del Imperio Español y, por el otro, la “Pacificación de la Araucanía” y el proyecto “civilizador”. Aunque en las últimas décadas el movimiento mapuche y parte de la academia han contribuido a descentrar la idea de la “Pacificación” y en su lugar han fundamentado el desarrollo de una ocupación militar y de la usurpación, categorías críticas como “colonialismo” o “explotación” ganan terreno en la discusión,⁵⁷¹ y el racismo estructural es cada vez más reconocido por ciertos sectores -desde luego, no todos- de la sociedad chilena, la dicotomía civilizado/salvaje se arrastra desde tiempos ilustrados y el no mapuche continúa proyectando estereotipos discriminatorios.

Los estereotipos identificados por Stuchlik (“valientes guerreros”, “bandidos sangrientos”, “indios flojos y borrachos”, “responsabilidad del hombre blanco” y “paneducación”) a lo largo de la historia han sido actualizados por diversos autores.⁵⁷² Aunque realizados a partir de colectivos limitados, investigaciones más o menos recientes revelan la existencia de estereotipos positivos y negativos del mapuche contemporáneo (“buenos ciudadanos”, “antisociales e incultos”, “indios que desean ser chilenos”, “injustamente privilegiados”, “terroristas”),⁵⁷³ así como atributos negativos meta-estereotípicos (“inferior”, “ignorante”, “flojo”, “incapaz”, “primitivo”, “conflictivo”, “sucio”, “pobre”, “tonto y borracho”), es decir, percepciones que los mapuche tienen sobre las etiquetas que chilenos no indígenas les adjudican.⁵⁷⁴ En el actual modelo chileno de gobernanza, el multiculturalismo neoliberal, los mapuche son vistos desde la oposición binaria indio permitido/indio insurrecto o terrorista.⁵⁷⁵

Stuart Hall advierte que “el estereotipo como práctica significativa es central a la representación de la diferencia racial”. Este “reduce la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la Naturaleza”.⁵⁷⁶ La “estereotipación” produce imágenes esencialistas, establece límites simbólicos y excluye lo anormal e inaceptable. En definitiva, es una práctica de representación clave en el

⁵⁷¹ Véase Antileo Baeza et al., eds., *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew*.

⁵⁷² Milán Stuchlik, *Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea* (Santiago de Chile: Nueva Universidad, 1974), 26–50.

⁵⁷³ José L. Saiz, M. Eugenia Rapimán y Antonio Mladinic, “Estereotipos sobre los mapuches: su reciente evolución”, *Psyche* 17, n.º 2 (2008): 27–40.

⁵⁷⁴ José L. Saiz, María Eugenia Merino y Daniel Quilaqueo, “Meta-estereotipos sobre los indígenas mapuches de Chile”, *Interdisciplinaria* 26, n.º 1 (2009): 23–48.

⁵⁷⁵ Patricia Richards, “Of Indians and Terrorists: How the State and Local Elites Construct the Mapuche in Neoliberal Multicultural Chile”, *Journal of Latin American Studies* 42, n.º 1 (2010): 71–72.

⁵⁷⁶ Stuart Hall, “El espectáculo del ‘otro’”, trad. de Carmelo Arias Pérez, en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, ed. de Eduardo Restrepo, Victor Vich y Catherine Walsh, 2.ª ed. (Popayán: Universidad del Cauca / Enviñón, 2014), 470.

ejercicio de la violencia simbólica.⁵⁷⁷ Por supuesto, esta acción representacional es contestada. Hall identifica tres contra estrategias: (1) la reversión de los estereotipos, proceso que no necesariamente consigue subvertir la representación negativa, ya que no escapa a la estructura binaria del estereotipo racial; (2) la transformación de imágenes negativas en positivas, que intenta construir una identificación favorable con aquello rechazado y que, si bien desafía los binarismos, no logra desplazarlos; y (3) la lucha sobre la representación “desde adentro” de sus complejidades y ambivalencias, el intento de que los estereotipos operen contra sí mismos.⁵⁷⁸

Parte de las peculiaridades en la práctica ritual de Mercedes pueden considerarse estrategias contra los estereotipos. Estas prácticas responden a la relación colonialista con el chileno, pero también implican apreciaciones sobre cómo algunos mapuche se ubican frente a la sociedad *wingka*. En varias conversaciones, la *machi* manifestaría sus críticas a los mapuche que no permiten la participación de no mapuche en ciertas ceremonias, que rechazan el registro de los rituales u otras restricciones. A sus ojos, era contradictorio negar algunos elementos de la “modernidad” chilena y aceptar otros. Extremaba su argumento diciendo que si los mapuche querían rechazar al *wingka* y las filmaciones en sus rituales, entonces deberían rechazar muchos de los elementos de sus vidas cotidianas, ya que las zapatillas, el mate, las cucharas, el transporte público, etc., son fabricados o administrados muchas veces por *wingka*. En otra ocasión, en un diálogo sobre prohibiciones en el *ngillatun*, la *machi* comentó a propósito de una ceremonia en la que participó: “se pusieron exquisitos [establecieron demasiadas restricciones]. Gente con vehículo, los correteaban [expulsaban], mujer con pantalones, la correteaban... ¡De repente el *kimün* se lo meten tan acá [en la cabeza -señala con el dedo índice su sien]! Y no es así [no debiera ser así]”.⁵⁷⁹ Su crítica a ciertas restricciones es expresión de una postura flexible consciente. A su vez, ella se autopercibía más tolerante que otras especialistas. Mientras desmalezábamos un terreno cerca de la casa de una de sus hijas, pocos días después de que yo participara en dos *datun* oficiados por otras *machi*, me preguntó si estas especialistas eran muy exigentes (“jodidas”). Le respondí que me pareció que eran bastante estrictas en cuanto a cómo debían realizarse los distintos procedimientos rituales. Mercedes señaló que esto no era lo más importante, sino la fe.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 471–72.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 480–85.

⁵⁷⁹ Mercedes Antilef, grabación *ngillatun*, 9 de febrero de 2019.

⁵⁸⁰ Mercedes Antilef, conversación, 26 de mayo de 2019.

Su flexibilidad es notoria en su inclusión de no mapuche en algunas de las ceremonias que organiza. Ella no solo permite la participación de chilenos en las celebraciones del año nuevo mapuche, cuestión que se ha constituido en una práctica aceptada entre los mapuche, sino que ha permitido en ocasiones que no mapuche participen en otras ceremonias, como son los *ngillatun* y, que yo sepa, en un par de oportunidades, los *datun*. Esto tampoco es del todo extraño. Comunidades o familias mapuche suelen invitar a *wingka* cercanos a este tipo de rituales. Pero lo que es poco usual es que su participación en esta clase de ceremonias sea numerosa y protagónica. Debido a las notorias consecuencias que esta particularidad de la *machi* conlleva para su práctica ritual, analizaré esta estrategia en el siguiente subapartado.⁵⁸¹

Otra singularidad de Mercedes es su participación en un “encuentro intertribal” llamado Raíces de la Tierra.⁵⁸² Debido a las fechas en que he realizado mi trabajo de campo, no he podido acompañarla a esta actividad. Los datos que manejo derivan de testimonios de la *machi* o de algunos de sus amigos chilenos que la han conocido en Raíces y con quienes tuve la oportunidad de compartir. Este encuentro suele realizarse anualmente hacia finales de octubre y principios de noviembre y se prolonga durante cuatro días. En él participan portadores y representantes de tradiciones indígenas (“abuelos y abuelas”) y consiste en ceremonias, talleres y charlas, entre otras actividades. La participación en el encuentro, cuya asistencia oscila entre dos mil y cuatro mil personas, es abierta y suelen asistir, niños, jóvenes y adultos, en su mayoría no indígenas (mestizos es el término preferido por los organizadores), aunque también concurren, por ejemplo, mapuche. Para Mercedes, su participación en Raíces es parte de su labor divulgativa: “cómo van a saber [conocer] nuestra cultura si no se difunde”. Participa en este encuentro desde hace diez años.⁵⁸³

La colaboración de Mercedes con investigadores es otra de las estrategias empleadas por la *machi* en su batalla contra los estereotipos. Como ya he señalado, esta

⁵⁸¹ La acogida de “gente de afuera” por parte de Mercedes ha permitido que un par de personas contacten con sus familias mapuche y revivan este nexos. La *machi* valora especialmente estas experiencias, cuestión que me pidió que mencionará en el texto luego de su lectura del borrador de este capítulo. Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2020.

⁵⁸² Para una descripción del encuentro, su historia, actividades, entre otros, pueden consultarse las siguientes web: <https://raicesdelatierra.org>; <http://www.familiaraicesdelatierra.org>. Agradezco a Carina Sturla Laso, integrante de la organización de este encuentro, amiga de la *machi* Mercedes y activa colaboradora en su *ngillatun*, sus comentarios a esta mención de Raíces en la tesis.

⁵⁸³ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020. Me limito solo a comentar la participación de Mercedes en esta actividad, pero no problematizo el carácter del encuentro, ya que escapa al foco de esta tesis. En el próximo subapartado reflexiono sobre las implicancias de la participación de personas de Raíces y otra “gente de afuera” –yo incluido- en el *ngillatun* de la *machi*.

etnografía no es la primera investigación en la que ha participado. Diferentes alumnos de universidades de Temuco la han entrevistado para trabajos sobre temas variados, dos estudiantes francesas la visitaron con frecuencia durante tres meses y también colaboró (principalmente, a través de una entrevista) en la tesis de magíster de una estudiante brasileña sobre la producción de platería mapuche.⁵⁸⁴ Me comentó que su madre conversaba con estudiosos e incluso permitía que le tomaran fotografías (no sé si en su cotidianidad o en contexto ritual), lo que constituye sin duda una motivación y justificación de su excepcional disposición con trabajos académicos. La práctica ritual de las *machi* esta fuertemente determinada por quien las formó. Esta influencia se extiende a otras esferas de las aprendices, como su estilo de vida y cotidianidad. Por lo tanto, no es de extrañar que si la maestra de Mercedes -que además era su propia madre- colaboraba con los curiosos, ella lo haga en la actualidad. Por cierto, la prohibición para las *machi* de participar en pesquisas académicas es otra supuesta restricción de las especialistas. Desde luego, esta proscripción no se cumple del todo. De lo contrario, no contaríamos con la numerosa literatura existente sobre las intercesoras.

La colaboración de *machi* en investigaciones implica, en ocasiones, que las especialistas accedan a que parte de sus actividades sean registradas, ya sea a través de fotografías, audio o vídeo. Las grabaciones incomodan a las *machi*, pero además en teoría no son permitidas en ningún ritual mapuche.⁵⁸⁵ Mercedes permitía la grabación de parte de su práctica ritual, lo que es, desde mi punto de vista, otra de sus particularidades. Como he afirmado, no es del todo cierto que las especialistas no permitan el registro audiovisual de sus ceremonias: en ciertas condiciones, pueden acceder a ello. Pero lo que hace particular la disposición de Mercedes es su tolerancia. Su postura poco ortodoxa hacia las grabaciones era tal que a veces me parecía que yo me incomodaba más que ella al registrar algunos rituales. Mis escrúpulos con el acto de grabar estaban fundados en los cuidados

⁵⁸⁴ Una de sus colaboraciones con estudiantes universitarios fue el cortometraje en el que realiza un *pewuntun* citado en el segundo capítulo, nota 44. Los datos de la tesis de la investigadora brasileña son Nádia Carrasco Pagnossi, “Arqueología da prateria mapuche: gênero, cosmovisão e resistência” (tesis de magíster, Universidad Federal de Sergipe, 2017).

⁵⁸⁵ Sobre la restricción -relativa- de no documentar ceremonias mapuche o a la *machi*, véanse, por ejemplo, Pérez de Arce, *Música mapuche*, 107; Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 76–78; Ana Mariella Bacigalupo, “Rituales de género”, 57. La renuencia de varios mapuche a todo tipo de registro (fotográfico, de audio o audiovisual) llevó a Course a reducir sus herramientas metodológicas solo a la anotación de conversaciones y observaciones en su diario al final de cada jornada. Course, *Mapuche ñi mongen*, 33. Puedo agregar un caso con otra especialista. En la primera entrevista a la *machi* Hortensia, ella cantó frente a la grabadora de audio acompañada por su *kultrung*. Durante la segunda entrevista le pregunté si nuevamente podía ejecutar uno de sus *ül*. Respondió que no, ya que la vez anterior se había sentido mal (enferma) por haber cantado, lo que significaba que a su espíritu no le gustó que lo hiciera. Desde luego, no insistí.

éticos en los que los etnógrafos somos formados y en los numerosos comentarios sobre lo problemático de la documentación fotográfica, de audio o vídeo en la ritualidad mapuche y, sobre todo, entre las *machi*. Además, si bien Mercedes no tenía mayor problema con las grabaciones, el resto de los concurrentes sí podían incomodarse. Por este motivo, conversaba previamente con los participantes en las ceremonias que registré. Por lo mismo, de algunos *ulutun* solo documenté la segunda parte (la que se realiza durante la mañana del segundo día), ya que solo después de finalizada la primera parte encontré el momento oportuno para preguntar a los asistentes si es que podía grabar. Afortunadamente, nunca se negaron. Desde luego, en todos los casos contaba con la autorización previa de la *machi*. Conseguir estos permisos fue especialmente afanoso en una ocasión, cuyo relato, por otro lado, puede ayudar a ilustrar la particular postura de Mercedes frente a las grabaciones y las discrepancias que esta generaba.

De las ceremonias que registré, pocas fueron en soporte audiovisual: solo la primera parte de un *ulutun* y el *ngillatun* en casa de la *machi* el 9 y 10 de febrero de 2019. Dado el número de personas que participan en los *ngillatun* y los constantes desplazamientos, consideré necesario solicitar la ayuda de un amigo realizador audiovisual. Desde luego, contaba con la autorización de la *machi* para documentar el ritual y ella estuvo de acuerdo en que invitara a mi conocido. Antes del comienzo de la ceremonia, reflexionamos y acordamos junto al realizador los lugares donde podíamos ubicar las cámaras y las distancias para perturbar lo menos posible el desarrollo del rito. Si bien contaba con el permiso de Mercedes, lo pertinente era socializar nuestra intención de filmar y preguntar al resto de los participantes (unos treinta el primer día y alrededor de cincuenta el segundo) si estaban de acuerdo con la grabación del *ngillatun*, aclarándoles que el registro audiovisual lo utilizaría en mi investigación y este no sería divulgado. Además, nos comprometimos a editar una síntesis de unos quince minutos (que finalmente se convirtieron en poco más de veinte) con los diversos momentos del *ngillatun* y enviarlas a los participantes en la ceremonia junto con la petición de que no fuera difundida en redes sociales, como ya comenté en la introducción del texto. Este compendio audiovisual del ritual es uno de los anexos que acompañan la tesis y está disponible solo para los directores, revisores externos y tribunal (ver anexo 8). Lo que quiero resaltar es que la *machi* no consideró necesario que preguntara a los participantes si tenían problemas en aparecer en la grabación. Para ella bastaba con su permiso; después de todo era ella la dueña de casa, anfitriona, principal organizadora y oficiante del ritual. Sin embargo, decidí solicitar la autorización de los asistentes hablando personalmente

con los concurrentes. Vale la pena mencionar una curiosidad: solo una persona pidió no aparecer en el video y no fue precisamente un mapuche, sino un chileno no indígena; desde luego, esta persona no aparece en la grabación.

Nuestra filmación de la ceremonia en febrero de 2019 no fue la primera grabación del ritual propiciatorio que Mercedes realiza en su terreno en Millelche: en 2017 un grupo de documentalistas registró el *ngillatun*.⁵⁸⁶ También es común el uso de las cámaras de los teléfonos celulares; pude observar esto en 2018, 2019 y, aunque menos, en 2020. La posición permisiva de la *machi* frente al registro de la ceremonia no ha estado exenta de pequeñas polémicas entre los participantes. Uno de los asistentes se le acercó en un descanso entre rogativas para sugerirle que en la próxima ceremonia podrían participar “puros [solo] mapuche”. Ella le respondió haciéndole ver que antes de su sugerencia él debería haber saludado con la mano y preguntado por su familia, tal como indica el protocolo mapuche. Solo después del saludo correspondía el comentario. La *machi* continuó con una reflexión sobre la integración que ella considera necesaria y agregó que los de “afuera” (no mapuche) ayudan más que los propios mapuche, al menos de acuerdo con su experiencia. Luego de estos argumentos, el sujeto se quedó en silencio, me comentó Mercedes.⁵⁸⁷ En otra oportunidad me contaría que un vecino mapuche le hizo un comentario similar. Durante una reunión en la sede vecinal de Millelche y luego de ser invitada a officiar un *wetripantü*, la *machi* aprovechó la ocasión para hacer ver a los presentes que ellos no participaban en su *ngillatun*. Días después de esta reunión, un señor la visitó a su casa y le dijo que a varios no les gustaba su ceremonia, porque asistía demasiado *wingka* y sacaban muchas fotos. A lo que ella respondió con su reflexión habitual: si no se quiere fotografías en las ceremonias, entonces los mapuche deberían dejar de usar zapatillas, tomar la *micro* o emplear otros elementos fabricados por no mapuche.⁵⁸⁸ Retomaré la reflexión sobre estas tensiones en el siguiente subapartado.

Las distintas estrategias que Mercedes emplea para integrar al *wingka* (permitir que estos asistan a ciertas ceremonias, su participación en actividades que escapan a los espacios tradicionales, su colaboración con investigaciones y su tolerancia frente al

⁵⁸⁶ El documental muestra diversos modos en que se experimenta la religiosidad en Chile, en el marco de la visita al país del Papa Francisco en enero de 2018 y la crisis de la iglesia católica. En él pueden verse algunos diálogos de la *machi* Mercedes, pero la grabación del *ngillatun* de 2017 no formó parte de la edición final. *Dios. Una visita incómoda*, dirigida por Christopher Murray, Israel Pimentel Bustamante y Josefina Buschman (Chile: MAFL, Mapa Fílmico de un País, 2019), <https://ondamedia.cl/#/player/dios>.

⁵⁸⁷ Mercedes Antilef, conversación, 25 de febrero de 2019.

⁵⁸⁸ Mercedes Antilef, conversación, 25 de abril de 2019.

registro documental) pueden ser leídas negativamente,⁵⁸⁹ es decir, como violaciones del *admapu*, como actitudes que contribuyen a la aculturación. Sin embargo, yo prefiero sostener una interpretación positiva. Su flexibilidad es consciente y justificada. Su negociación con la tradición y su disposición hacia el *wingka* son decisiones intencionales relacionadas con el contexto sociopolítico y su historia de vida. Y tanto los éxitos como las tensiones que genera su adaptabilidad los asume con determinación. Sostengo que considerar solo la lectura negativa de su flexibilidad equivale a restar agencia a sus discursos y prácticas. Desde luego, igualmente sesgado sería obviar las controversias que sus palabras y acciones llevan aparejadas. En el siguiente subapartado me centraré en cómo dicha actitud de Mercedes afecta a su práctica ritual y en las tensiones y discrepancias asociadas.

3.1.3. Flexibilidad ritual y discrepancias

La lucha de Mercedes contra los estereotipos también la ha llevado a modificar sus prácticas rituales. Esto no es nuevo en la sociedad mapuche. Como ocurre con los ritos de todo grupo humano, su actividad ceremonial ha experimentado cambios a lo largo de su historia. No obstante, las innovaciones a las que me referiré en este apartado -que serán, principalmente, etnográfico- persiguen la educación e inclusión del no mapuche. En el segundo capítulo señalé el carácter integrador de los *wetripantü*, cuestión que ha sido constatada por Silva-Zurita. La inclusión de prácticas como las explicaciones didácticas en español durante el ritual, las traducciones *in situ* de los discursos ceremoniales, así como el desarrollo de las celebraciones en escuelas o sedes vecinales y el estrechamiento de su extensión, tiene como propósito instruir al chileno (igualmente, al mapuche) sobre la religión y cultura mapuche. Lo singular en Mercedes es que su esfuerzo por derribar visiones discriminatorias ha significado la flexibilización de ceremonias que para otras *machi* (y mapuche en general) no deberían ser trastocadas. Estas acciones rituales modificadas -que, desde luego, influyen sobre los aspectos sonoros- serán observadas en los *ngillatun* celebrados por Mercedes. En el capítulo anterior presenté suficientes descripciones etnográficas de la misma ceremonia. Por esta

⁵⁸⁹ En años anteriores, Mercedes participó como monitora cultural en un colegio de Millelche y, como señalé en la introducción, eventualmente realiza talleres sobre hierbas medicinales u otros aspectos de su cultura. Estas actividades divulgativas también podrían considerarse como parte de sus estrategias contra los estereotipos. Sin embargo, no conversamos sobre estas instancias con demasiada profundidad, por lo que solo las comento al margen.

razón, en este subapartado me centraré en las prácticas alteradas y en los conflictos que estas introducciones y variaciones traen aparejados.

Las etnografías que he desarrollado en el capítulo anterior, en general, describen como *suelen ser* los rituales oficiados por Mercedes. Al mismo tiempo, me he esforzado por subrayar la diversidad ceremonial del mundo mapuche, ya sea histórica, territorial-identitaria o motivada por la acción de individuos. En las siguientes páginas revisaré algunas variaciones y equívocos dentro de la práctica ritual de la especialista colaboradora de esta investigación. En cierto sentido, contradiré algunos de los procedimientos que he descrito anteriormente. Considero que lo conveniente es que estos no sean leídos como incongruencias, sino como *discrepancias rituales*, es decir, como variaciones conscientes o inconscientes, errores y tensiones prácticas que son motivadas por procesos de adaptación intencionales o bien por desconocimiento de determinado sentido ritual. Así, la flexibilidad de Mercedes, que ha quedado patente en los casos analizados en secciones anteriores, también se observa en los rituales que realiza y esto en ocasiones le significa ser interpelada por participantes mapuche. Algunas de estas tensiones han sido gatilladas por su disposición hacia el registro documental y la protagónica participación de no mapuche en su *ngillatun*, cuestiones que comenté en el subapartado anterior.

En uno de los capítulos de la *Interpretación de las culturas*, Geertz analiza un ritual -un funeral javanés- que no cumplió con los efectos que se esperaban. El antropólogo critica el enfoque funcional para el estudio de la religión, que solo atiende al aspecto integrador, conservador de esta. Propone una aproximación, basada en su separación entre los aspectos culturales (“logicosignificativos”) y sociales (“causales funcionales”), que considere los elementos disfuncionales y el cambio en el ritual.⁵⁹⁰ Concluye que el fracaso de la ceremonia en cuestión “puede atribuirse a una sola fuente: la incongruencia entre el marco cultural de significación y la estructura de la interacción social”; una ambigüedad de significaciones rituales.⁵⁹¹ Bell sugiere un foco diferente. En lugar de considerar en qué medida el ritual javanés no cumplió con el modelo teórico de Geertz (incoherencia entre la estructura cultura y la social) o con los objetivos de algunos de los participantes, la autora propone atender a cómo algunos procedimientos rituales fueron improvisados para conseguir que el conjunto de la acción ceremonial -el entierro- fuera más o menos exitosa.⁵⁹²

⁵⁹⁰ Geertz, *La interpretación de las culturas*, 131–51.

⁵⁹¹ *Ibid.*, 151.

⁵⁹² Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, 80.

En las aproximaciones al estudio del ritual y de sus técnicas sonoras pocas veces consideramos los errores ocurridos. Por esto, rescato la atención de Geertz a lo disfuncional. Sin embargo, en los breves ejemplos etnográficos que presentaré lo que se observa no es el fracaso de la ceremonia. A pesar de las discrepancias y tensiones los rituales “funcionaron”. Por otro lado, como explicaré, el error y la desgracia pueden considerarse como elementos que forman parte de la práctica ceremonial mapuche; hasta cierto punto, la constituyen. Para el análisis conviene diferenciar entre (1) los imprevistos y señales negativas que no se deben a la participación foránea y (2) las discrepancias, errores e improvisaciones generados por la inclusión numerosa y protagónica de no mapuche en las ceremonias.

El modo en que distribuí mi trabajo de campo me permitió presenciar tres veces (en 2018, 2019 y 2020) el *ngillatun* organizado por Mercedes. En todo ellos participaron un número considerable de *wingka*: aproximadamente ocho en 2018, unos quince en 2019 y más de veinticinco en 2020. El segundo día de la ceremonia de 2019 asistieron entre cincuenta y sesenta personas, por lo que la participación no mapuche representó un cuarto del total de asistentes. En 2020 esta proporción aumentó y la “gente de afuera” era casi la mitad de las personas el primer día y un tercio del total la segunda jornada. La presencia de no mapuche fue, sin duda, sobresaliente. Además del factor numérico, su impacto en el ritual se relaciona con los roles que algunos de nosotros asumimos durante su desarrollo. Algunas personas colaboraron arduamente en la preparación y distribución de alimentos y bebestibles, otras acompañaron a la *machi* percutiendo el *kultrung*, otros tocamos la *pifüllka* (en mi caso, en 2020) o filmamos (aunque solo en 2019). Asimismo, nos diferenciábamos en el modo en que vestíamos o como hablábamos. Pero sobre todo la gran diferencia era la *performance* ritual de algunos no mapuche. Afortunadamente, creo que mi actuación no fue disruptiva en este sentido, ya que nuestro entrenamiento etnográfico nos enseña a ser discretos y atender a lo que es correcto o no lo es. A pesar de que contábamos con el permiso de la *machi* y de los participantes y de que hicimos el esfuerzo de pasar lo más desapercibidos que nos era posible, la grabación de 2019 fue sin duda un elemento que generó tensiones ya descritas en la sección anterior. Y aunque intenté ser los más circunspecto posible, era imposible evitar los malentendidos.

Ya en el *ngillatun* de 2018 (el primero al que asistí en casa de Mercedes) ocurrieron situaciones incómodas. Durante la ceremonia desapareció un objeto de valor. Todos los presentes nos preocupamos e intentamos encontrarlo, pero no apareció. Algunos desconfiaron de los que asistíamos por primera vez y mi condición de *wingka*

acrecentaba la sospecha. Mientras tomábamos mate unas cuatro personas alrededor de un fogón, se acercó una *lamngen* a preguntar por el objeto. Todos respondimos que no lo habíamos visto. Ella comentó que quien lo había robado no era mapuche, porque ellos son gente honesta y agregó que debió de ser “alguien de afuera”. No pude evitar sentirme incómodo y suponer que estaba indirectamente señalando que podía ser yo el ladrón, ya que de los presentes en ese momento yo era el único no mapuche que, además, participaba por primera vez a la ceremonia. Afortunadamente, nadie había robado el objeto: su dueño lo había olvidado en casa y al regresar lo encontró y avisó por redes sociales para esclarecer el malentendido. La incomoda situación que generó el supuesto robo afectó a la *machi*. Pocos días después de la ceremonia me diría que estaba “adolorida” de su cuerpo y esto se debía a la negatividad que experimentó durante el *ngillatun*.⁵⁹³

Pasar desapercibido era imposible, pese al intento de ser discreto. Otros *wingka* presentes en la ceremonia no actuaban con la misma moderación. Durante el primer día del *ngillatun* de 2019 algunos de los no mapuche participaron en la ceremonia con el torso descubierto. Uno de ellos gritaba al final de cada rogativa, luego del *kefapan*, ¡*marichiweu!* (¡diez veces venceremos!). Otro chileno extendía los brazos al término de los *ngellipun*. Resalto estos tres comportamientos (torso desnudo, el grito de *marichiweu* y los brazos extendidos), ya que durante el ritual eran producidos y reproducidos solo por este minúsculo grupo de chilenos: ningún mapuche participó en el *ngillatun* con el torso descubierto, ni levantaba los brazos al final de las rogativas, ni respondió al grito de “diez veces venceremos”. Más sorprendente fue observar que, a pesar de las caras de reprobación de algunos de los mapuche presentes frente a dicho grito (es más, el único que replicaba la vociferación era otro chileno), el *wingka* perseveró en su *performance* durante los dos días de ceremonia.⁵⁹⁴ *Marichiweu* suele gritarse en marchas o reuniones de carácter político. En conversaciones posteriores la *machi* me transmitiría su reprobación de esta peculiar situación. Asimismo, algunos de ellos daban grandes saltos mientras ejecutaban la *pifüllka*, movimiento bastante exagerado en comparación con la corporalidad de los intérpretes mapuche, que, si bien es enérgica, que yo sepa, no implica realizar saltos notorios. En 2020 tres jóvenes no mapuche que participaban por primera vez en la ceremonia asumieron roles importantes a petición de la *machi* Mercedes: dos fueron *koyon* (encargados de mantener el orden durante la ceremonia) y otro “banderero”

⁵⁹³ Mercedes Antilef, conversación, 13 de febrero de 2018.

⁵⁹⁴ En la ceremonia de 2020, la persona ya no gritó “*marichiweu*”, al parecer, debido a que hizo caso a los comentarios de que aquello no era pertinente.

(el hombre joven que danza y sujeta una de las banderas nuevas que luego se amarrarán al *rewe*). Sus estilos de participación fueron variados: mientras dos de ellos (el “banderero” y un *koyon*) se comportaron de un modo reservado al desarrollar su papel, otro era más notorio en su manera de interactuar. Una situación ilustra bien su *performance*. Como señalé en la sección anterior, Mercedes no tiene mayor inconveniente con el registro fotográfico durante su ceremonia, incluidas las imágenes tomadas con teléfono móvil. La hija mayor de la *machi* me comentó días después del *ngillatun* que ella intentó fotografiar una parte del ritual con su celular, pero el *koyon* no se lo permitió. Al parecer, el joven no conocía la opinión de Mercedes a este respecto y además no sabía a quién estaba reprimiendo: a una de las hijas de la especialista que, desde luego, poseía mucho mayor conocimiento sobre el ritual que él. La actitud de las mujeres no mapuche, quienes colaboraron en diversas e importantes tareas, fue diferente. Era notoria su intención de discreción y respeto. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones, su participación igualmente generaba tensiones. Esto era evidente, por ejemplo, en el momento de servir la comida. El modo en que los platos son repartidos debe seguir un orden estricto que a pesar de que he asistido a varios *ngillatun* y he atendido a dicho procedimiento, aún no tengo del todo claro.⁵⁹⁵ Era imposible que ellas no cometieran errores en esta práctica, lo que desde luego generaba roces.

En definitiva, intentar ocultar nuestras diferencias en el *ngillatun* era ilusorio. Los no mapuche nos veíamos, vestíamos (a pesar del uso de ciertos elementos de la vestimenta tradicional), hablábamos y movíamos (y a veces de una manera bastante exagerada) de modo diferente. Con Isabel nos preguntábamos si la notoria participación de no mapuche en la ceremonia de Mercedes -que, por cierto, aumenta cada año- podía ser un factor de la caída en la asistencia de mapuche. Según algunas de las amigas chilenas de la *machi*, la participación en su ritual propiciatorio disminuyó notablemente luego del realizado en 2017, año en que los documentalistas mencionados más arriba filmaron la ceremonia.⁵⁹⁶ La *machi* achacaba la poca participación de vecinos mapuche a la influencia evangélica. Cerca de su casa funcionan tres iglesias y en general la visión de este culto hacia la tradición mapuche es negativa. No puedo afirmar si la disminución de la participación mapuche en el *ngillatun* de la *machi* se debe a la inclusión de cada vez más *wingka*, a las

⁵⁹⁵ Debe respetarse el rol de los comensales y el tamaño de la porción de carne debe ser abundante. También me han comentado que ciertas presas (partes del animal) específicas deben servirse, mientras que otras no.

⁵⁹⁶ Además, su modo de filmar al parecer no fue igual al nuestro. Sus equipos eran más notorios y utilizaron un micrófono de caña que, obviamente, era difícil de ocultar.

-más o menos invasivas- filmaciones, a la presión evangélica o a todos estos motivos a la vez. Lo que está claro es que estos tres elementos “externos” perturban el desarrollo del ritual. Asimismo, es evidente que la participación de mapuche del sector disminuye cada año y la asistencia de gente de “afuera” aumenta exponencialmente. Asimismo, es claro que los últimos ocupan roles cada vez más protagónicos. Mercedes valora la creciente participación de *wingka* en su ceremonia, quienes, al menos en los últimos tres años, se han ocupado de un número significativo de tareas tanto en la preparación como durante el desarrollo de la ceremonia.

Pero no solo lo “externo” es motivo de discrepancias ceremoniales. También se producían desavenencias entre mapuche. Por ejemplo, al comienzo del *ngillatun* de 2019 una de las ayudantes de la *machi* comenzó a ejecutar el *kultrung* antes que la especialista. Percutió golpes isócronos sin acentos notorios. A los pocos segundos Mercedes golpeó su timbal y se sumaron el resto de sus ayudantes y los ejecutantes de *pifüllka*. Al principio, la *machi* se vio obligada a ejecutar el mismo patrón que tocó la intérprete de *kultrung* que comenzó antes que ella, pero poco a poco fue transformando dicho ritmo en uno de sus patrones característicos, el “patrón 3”. Probablemente, si su ayudante no se hubiese adelantado, Mercedes habría ejecutado primero el patrón 1 (el que señala el inicio de una sección) y luego el 2, ritmo con el que por lo general solía acompañar la primera rogativa de cada ceremonia. Al comienzo del segundo día del mismo *ngillatun* la *machi* detuvo toda la acción para corregir a los participantes. Señaló que los *kultrung* se estaban -rítmicamente- cruzando y que las *machi* -las dos especialistas que fueron sus discípulas- debían estar delante con ella. Asimismo, se aseguró de que el número de *kultrung* fuera par.

Estas son solo algunas de las confusiones que sucedieron en el ritual. Durante mi experiencia etnográfica pude observar que en toda ceremonia mapuche existía algún tipo de discrepancia, ya sea por equivocaciones o debido a estilos diferentes de ejecución. Además de la obviedad de que en toda *performance* se cometen -pequeños o grandes- errores, deben considerarse otros procesos contingentes al contexto al que me estoy refiriendo y que pueden explicar algunas de las discrepancias ceremoniales descritas. Primero, la importante participación de *wingka*, cuyas implicancias acabo de revisar. Segundo, no todos los mapuche cuentan con el mismo conocimiento sobre la práctica ritual. A causa de procesos ya mencionados (explotación, racismo, colonialismo), muchos miembros de esta sociedad han perdido -o han visto disminuida- su praxis ceremonial. Y tercero, no puede dejar de considerarse la diferencia de “estilos” entre colectividades

pertenecientes al mismo grupo (los mapuche), que, si bien comparten una cosmología, varían en el modo de practicarla. Es el caso de las diferentes identidades territoriales, pero también pueden existir diferencias entre comunidades provenientes del mismo espacio macroterritorial pero de sectores diferentes. En este sentido, resultó sumamente pedagógica la asistencia a *ngillatun* junto a Juan Ñanculef. Él siempre atendía a las variantes -ejercicio, que también me interesaba y en el que le colaboraba con él- en la dirección de los desplazamientos del grupo, en la disposición de los *ken'ü* (por cierto, nunca ubicados en el este), en el número de vueltas del *awün*, en quienes oficiaban (*ngillatufe*, *ngenpin* o *machi*), en la constitución del *rewe*, entre otros componentes. Es decir, más o menos los mismos elementos siempre estaban presentes en la ceremonia, pero de modos diversos. No solo se observan variaciones -por escribirlo de algún modo- “regionales”, sino también dentro de una misma identidad territorial. Esto quedó patente al asistir junto a Isabel (por cierto, uno de los temas recurrentes en nuestras conversaciones era la pluralidad al “interior” del mundo mapuche) y su familia a un *eluwün* en zona *lafkenche*. Como ella es de esa zona, yo daba por sentado que Isabel conocía el modo en que se desarrollaría la ceremonia. Antes de llegar al lugar donde este se realizó, le pregunté sobre los cuidados y procedimientos especiales a seguir. Ella me respondió que no lo sabía del todo bien, ya que nunca había ido a una ceremonia de este tipo en esa comunidad en particular.⁵⁹⁷

Aún los más versados en el mapuche *kimün* pueden cometer pequeños errores dada la variedad en la práctica de una misma ceremonia. Estas posibilidades crecen para el caso de los miembros de esta sociedad con poco conocimiento ritual y más aún cuando se trata de los *wingka* que carecemos de todo “sentido ritual” mapuche. Bell suma a la lista de “sentidos” (los cinco sentidos tradicionales, el sentido de dirección, de realidad, de lo sagrado, del humor, por nombrar algunos) el ritual.⁵⁹⁸ Estos “sentidos” formarían parte del “cuerpo socialmente informado”, principio generador y unificador de todas las prácticas y de nuestra visión de mundo.⁵⁹⁹ Sabemos lo que está permitido y lo que no es aceptable en una ceremonia por el -socialmente adquirido- sentido ritual. Ahora, en una sociedad tan numerosa y diversa como lo es la mapuche es inconcebible pensar en esquemas generadores de la práctica ceremonial unificados para todos sus miembros.

⁵⁹⁷ Isabel, conversación, 11 de marzo de 2019.

⁵⁹⁸ Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, 80.

⁵⁹⁹ Pierre Bourdieu, “Generative Schemes and Practical Logic: Invention within Limits”, en *Outline of a Theory of Practice*, trad. de Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 124.

Podríamos considerar la existencia de varios sentidos rituales al interior de la sociedad mapuche, o bien en uno que presenta variaciones, las que explicarían los desacuerdos en el ritual. Pero, mientras las disposiciones ceremoniales varían dentro de estos colectivos, los chilenos - al menos la mayoría- carecemos de todo “sentido ritual” mapuche.

Como señala Cayumil, la participación de los *wingka* en el *ngillatun* suele ser marginal. Aunque en ciertos casos las lógicas institucionales chilenas cooptan la práctica ritual tradicional.⁶⁰⁰ En el caso que describo, la presencia de los no mapuche no es ni periférica ni se enmarca en lógicas institucionales. Los chilenos que asisten a la ceremonia de Mercedes suelen estar vinculados a espacios neochamánicos, por lo que sus intereses y el modo en que se involucran en la práctica ritual difiere bastante del institucional. A pesar de sus -nuestras- intenciones, es innegable que nuestra disposición durante la ceremonia es disruptiva. ¿Por qué la *machi* permite la participación de *wingka* en su *ngillatun* conociendo las tensiones que esto genera?

Una de las razones parece ser su vocación por educar e integrar al no mapuche y así superar estereotipos negativos. Ahora bien, por lo que he podido observar, las personas no mapuche que participan en su ceremonia o llegan hasta su casa no son *wingka* cuya perspectiva sobre la cultura mapuche sea precisamente negativa. Todo lo contrario: se trata de personas con ideas románticas sobre el mundo indígena, es decir, con estereotipos positivos en lugar de negativos. Siguiendo a Hall, la estrategia de remplazo de representaciones estereotípicas favorables por aquellas despreciativas no escapa al binarismo de esta práctica significativa ni tampoco a su carácter reduccionista y esencialista. Sin embargo, la vivencia ritual no es solo una experiencia encarnada de la dimensión espiritual, sino también de las tensiones que emergen durante la ceremonia, del cansancio de las extensas acciones rituales y de los afanosos preparativos, de la camaradería durante las comidas y las noches luego de finalizadas las rogativas. Es decir, puede eventualmente operar contra los estereotipos románticos y lograr al menos tensionar dichas representaciones.

Parece probable que el número de *wingka* en su *ngillatun* se siga incrementando. Mercedes ve de modo favorable este aumento:

Leonardo: ¿a usted le parece bien que participe cada vez más gente de afuera?

⁶⁰⁰ Cayumil Calfiqueo, “La música mapuche”, 87–89.

Mercedes: Sí. Sí, porque así pa'que sepan [conozcan] la cultura mapuche. Si no, ¿cómo van a saber [conocer]?

Leonardo: pero eso igual le trae problemas con gente del sector, ¿o no?

Mercedes: no tanto... yo diría que no tanto, de primera [al principio], sí, pero ahora ya no.

Leonardo: se va acostumbrando la gente.

Mercedes: tiene que acostumbrarse.⁶⁰¹

Sus prácticas de flexibilización se basan en un discurso no excluyente. Ella afirma que permite la participación de no mapuche en su ceremonia “por el motivo que yo sé que mi *Chaw Ngünechen* no tiene división. No divide la familia, no divide las cosas, no divide nada. Todo para todos. Entonces ¿por qué vamos a dividir?”.⁶⁰² Sus estrategias contra los estereotipos no están libres de tensiones, desacuerdos y posibles apropiaciones. No puede ser de otro modo: la lucha sobre la representación es un campo ambivalente y complejo. Por otro lado, no ha sido mi intención evaluar cuán exitosas son sus acciones a este respecto. Lo que sí es claro es que la ceremonia propiciatoria logra sus objetivos a pesar de la abundante presencia de no mapuche y de las eventuales discrepancias. El éxito del ritual fue sobre todo evidente en 2019, ocasión en que se manifestaron ciertas señales “ontológicas”, que comentaré en el próximo capítulo. Las secciones que siguen no se restringen a las prácticas y discursos de Mercedes. En ellas me aproximé a otros procesos y espacios con los que las especialistas negocian y que influyen en su práctica o en actores cercanos. Comenzaré por la revisión de algunas de las trayectorias que ha experimentado el compañero -casi- inseparable de la *machi*: el *kultrung*.

3.2. El *kultrung*: su vida chamánica, cultural y política

El *kultrung* es uno de los actores que más he mencionado a lo largo de esta tesis. En el primer capítulo discutí sobre su origen y algunas innovaciones discretas a lo largo de su historia. En el segundo, especificué en qué prácticas ritualizadas y ceremonias este instrumento es utilizado y señalé algunos de los patrones rítmicos que emplea la *machi* Mercedes. En el apartado anterior, me referí al *kultrung* como “ícono clave” en las representaciones de la especialista y a la excepcionalidad, de la cual Mercedes es una de

⁶⁰¹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁶⁰² Mercedes Antilef, grabación *ngillatun*, 10 de febrero de 2019.

sus representantes, de los timbales sin dibujos en la membrana. Todas las dimensiones revisadas hasta aquí se vinculan de uno u otro modo con el uso del *kultrung* en la actividad ritual de la *machi*. En el presente apartado comentaré otras de sus trayectorias, tanto en calidad de “tambor chamánico” como en ámbitos más allá del ceremonial.

Considero que el hecho de que el *kultrung* haya desbordado la esfera ritual es otra muestra de los cambios que hace tiempo caracterizan al mundo de las *machi* y sus símbolos. Al mismo tiempo, este instrumento musical no solo está sumergido en las complejas redes de relaciones humanas, animales y espirituales en las que están involucradas las especialistas, sino también forma parte -y es, en algunos casos, protagonista- de los procesos sociales y políticos que tensionan y transforman a las sociedades mapuche y chilena en las últimas décadas. Por el innegable lazo del *kultrung* con la *machi*, podría parecer extraña la decisión de presentar por un lado la “vida social” de este instrumento musical⁶⁰³ y por el otro las innovaciones en la prácticas y discursos de otras especialistas en secciones separadas. Por ejemplo, es evidente que la politización del *kultrung* está relacionada con el mismo proceso para el caso del rol de *machi*. Sin embargo, por motivos que ya explicaré, el timbal mapuche parece haberse escindido de la especialista, aunque no la haya abandonado. Este instrumento musical ha seguido caminos propios alcanzando en algunos casos mayor presencia fuera del ámbito ritual que la misma especialista.

3.2.1. Timbal chamánico

Se ha señalado que en muchas tradiciones chamánicas el especialista se acompaña con su tambor y que este es su principal herramienta ritual. Según Mircea Eliade, el instrumento es central en el viaje extático y dominio espiritual del chamán, y tanto su construcción como sus partes constitutivas están cargadas de significado mágico-religioso.⁶⁰⁴ No obstante, el autor reconoce que en algunos casos el tambor es remplazado por otros instrumentos, como por ejemplo el *kobuz* (instrumento de cuerda) en el caso de los *baqça kirghizes* o los sonajeros en América del Sur y del Norte.⁶⁰⁵ El etnomusicólogo Dale A. Olsen indica que en las Américas es bastante común el empleo de la maraca en

⁶⁰³ Eliot Bates, “The Social Life of Musical Instruments”, *Ethnomusicology* 56, n.º 3 (2012): 363–95.

⁶⁰⁴ Eliade, *El chamanismo*, 144–51. Según Bacigalupo, el *kultrung* “también es concebido como el caballo espiritual de la *machi* que la lleva galopando rítmicamente a otro mundo a través del ‘vuelo mágico’...”. Bacigalupo, *La voz el kultrun*, 84.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 149–53.

prácticas de curación, como en los dos casos estudiados por él: chamanes warao (delta del río Orinoco, noreste de Venezuela) y curanderos de la costa norte del Perú.⁶⁰⁶ Otros investigadores sugirieron que la estimulación rítmica a través de membranófonos, en especial el tambor, podía inducir estados alterados de conciencia.⁶⁰⁷ Para Rouget, estas asociaciones carecen de fundamento, ya que, de ser ciertas, “cada vez que se toca un tambor, o casi, deberíamos esperar ver gente entrando en convulsiones”.⁶⁰⁸

La difundida representación del “tambor chamánico” tiene su genealogía en el modelo clásico construido por Eliade en base al chamanismo siberiano y central-asiático, que, desde luego, no se corresponde con todas las tradiciones. Existen investigaciones sobre membranófonos en esta vasta área cultural, como las del etnógrafo Leonid P. Potapov sobre construcción y ornamentación de tambores de chamanes altaicos, desarrolladas en la década de 1920 y publicadas recién en 1999,⁶⁰⁹ o el análisis de Lisha Li sobre los múltiples símbolos de tambores chamánicos del norte de Asia.⁶¹⁰ Ambos estudios nos informan de que los instrumentos empleados en esta extensa zona son tambores de marco. Es probable que las similitudes entre la representación de la *machi* junto con su *kultrung* y el chamán siberiano acompañado de su tambor chamánico constituyan una de las razones que alimentan las ideas sobre los posibles vínculos entre estas tradiciones tan distantes. Jorge Dowling señalaba que “el foco de origen del chamanismo mapuche... está situado al norte de los Montes Altai, entre el río Irtysh, principal afluente del Obi, y la región del Lago Baikal”.⁶¹¹ La procedencia del *kultrung* sería la misma, aunque el autor indica la siguiente genealogía: “cuyo origen se remonta al tambor divino de los antiguos magos hindúes, modificado, al parecer, en el Asia Central y Siberia por la influencia de los modelos del tambor tibetano”.⁶¹² Pérez de Arce afirma

⁶⁰⁶ Dale A. Olsen, “Shamanism, Music, and Healing in Two Contrasting South American Cultural Areas”, en *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, ed. de Benjamin D. Koen (Oxford: Oxford University Press, 2011), 331–60.

⁶⁰⁷ Andrew Neher, “A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums”, *Human Biology* 34, n.º 2 (1962): 151–60; Alain Daniélou, “La música y el éxtasis”, *Le Courrier* 28, n.º 10 (1975): 10–15; Sheila S. Walker, *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America: Forms, Meanings, and Functional Significance for Individuals and Social Groups* (Leiden: E. J. Brill, 1972); Rodney Needham, “Percussion and Transition”, *Man* 2, n.º 4 (1967): 606–14.

⁶⁰⁸ “... every time a drum is played, or almost, we should expect to see people go into convulsions...”. Rouget, *Music and Trance*, 175.

⁶⁰⁹ Leonid P. Potapov, “Shaman’s Drum: A Unique Monument of Spiritual Culture of the Altai Turk Peoples”, *Anthropology of Consciousness* 10, n.º 4 (1999): 24–35.

⁶¹⁰ Lisha Li, “The Symbolization Process of the Shamanic Drums Used by the Manchus and Other Peoples in North Asia”, *Yearbook for Traditional Music* 24 (1992): 52–80.

⁶¹¹ Jorge Dowling Desmadryl, *Religión, chamanismo y mitología mapuches* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971), 93.

⁶¹² *Ibid.*, 89.

que las semejanzas que observa Dowling entre el *kultrung* y tambores chamánicos del Asia nororiental y sur de Siberia no son tales, ya que el instrumento utilizado en dicha área corresponde a una caja abierta de una membrana con tañido, sonoridad y funciones diferentes y vinculada con instrumentos de Extremo Oriente y de los esquimales.⁶¹³ Es más: la mayoría de las percusiones utilizadas por chamanes en Siberia son tambores de marco y no timbales.

El aparente aislamiento del *kultrung* dentro de tradiciones vecinas es una tesis más aceptable, pero que, desde luego, no descarta el posible origen siberiano del chamanismo mapuche. Como señala Pérez de Arce, ni la forma del cuerpo, ni algunos tipos de ataduras, ni su dibujo de la membrana tienen antecedentes en áreas adyacentes.⁶¹⁴ Ya mencioné parte de estas observaciones del autor en la discusión sobre el origen del instrumento en el primer capítulo. Es pertinente citar aquí otras conclusiones de Pérez de Arce: “El rasgo notable del *kultrun* es su función chamánica, que es única en América. El instrumento chamánico más habitual en Sudamérica es la *maraka*”.⁶¹⁵ La dimensión chamánica del instrumento es evidente, pero esta categoría resulta limitada por las razones que señalaré a continuación. Asimismo, la categoría “instrumento” puede resultar restrictiva: ciertos procesos ontológicos y simbólicos convierten a este timbal en más que un instrumento musical para la ritualidad mapuche.

Son múltiples las prácticas que conceden al *kultrung* sus significados y poderes. Tengo que admitir que soy reacio, en principio, a atribuir los efectos terapéuticos del sonido del timbal a explicaciones neurofisiológicas. Las argumentaciones mecanicistas reducen la multidimensionalidad del fenómeno,⁶¹⁶ ya que, por un lado, consideran solo la dimensión sonora y no el resto de las vivencias sensoriales y psicológicas que conforman toda experiencia y, por el otro, prescinden de la reflexión ontológica. Además, los pocos trabajos que existen en esta línea para el caso del *kultrung* se encuentran en un etapa preliminar.⁶¹⁷ Tampoco es del todo riguroso elaborar elucubraciones de este tipo sobre la

⁶¹³ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 168.

⁶¹⁴ *Ibíd.*, 168–69.

⁶¹⁵ *Ibíd.*, 170. Asimismo, Métraux menciona el “uso casi universal en América del Sur” de la sonaja. Métraux, “El chamanismo araucano”, 166.

⁶¹⁶ Richard Jankowsky, “Music, Spirit Possession and the In-Between: Ethnomusicological Inquiry and the Challenge of Trance”, *Ethnomusicology Forum* 16, n.º 2 (2007): 190; Friedson, *Remains of Ritual*, 9.

⁶¹⁷ Alfredo Molina ensaya algunas explicaciones neurofisiológicas sobre la posibilidad de que ciertos ritmos del *kultrung* faciliten la generación de estados alterados de conciencia sobre todo en la *machi*. Molina, “El universo sonoro”, 130–132. Otra aproximación en esta línea es la investigación del *machi* e ingeniero agrónomo Patricio Catrill sobre el efecto del *kultrung* en la germinación de la semilla y en la acumulación de biomasa de la arveja. “Machi investigó los efectos del Kultrun en la germinación de las plantas para obtener el título de Ingeniero Agrónomo en la UFRO”, en la web de la Universidad de la Frontera, última

base de investigaciones desarrolladas en configuraciones sociales muy diferentes a las de la terapéutica mapuche. Se debe ser sumamente cauto con los aportes de las neurociencias al estudio de los efectos de la música sobre los seres humanos.⁶¹⁸ Con ello no pretendo cerrar la puerta a los aportes empíricos que puedan desarrollarse en el futuro. Lo que afirmo es que, con las investigaciones que en la actualidad existen, aventurar hipótesis neurofisiológicas sobre el *kultrung* y sus efectos resulta infructuoso. Por lo pronto, analizar los múltiples significados adjudicados al timbal mapuche y las prácticas a través de las cuales se construyen estos sentidos puede contribuir a comprender los múltiples propósitos que el *kultrung* reúne para las *machi*, sus ayudantes y pacientes.

¿Es suficiente considerar al timbal mapuche como instrumento musical? ¿Es solo un objeto inanimado o es un cuerpo habitado por espíritus? Para Grebe, el *kultrung* es un objeto-símbolo, “pequeño microcosmo simbólico que representa al universo mapuche y, asimismo, a la *machi* y sus poderes”.⁶¹⁹ Varias ideas pueden desprenderse de la definición de la etnomusicóloga: (1) que el timbal mapuche no es solo un objeto (es también un símbolo), (2) es además una representación del mundo mapuche y (3) de las especialistas. En el siguiente apartado me referiré al *kultrung* como representación del “universo mapuche”. Por ahora, restringiré mi breve análisis a su espacio más íntimo: su participación en la actividad chamánica de las *machi*. Soy consciente de que el término “chamánico” puede ser limitado. En la actualidad, puede ser más preciso considerar a la especialista una chamán-curandera.⁶²⁰ Tampoco sería suficiente referirme a la presencia del timbal mapuche en la actividad terapéutica de la *machi*, ya que sabemos que la especialista en ocasiones oficia ceremonias que escapan a esta función, como el *ngillatun* y el *wetripantü*. En definitiva, podemos observar una ampliación del papel del *kultrung* asociado a los cambios en el rol de la *machi*. Como esta supera las funciones del chamán clásico -es, además, curandera y a veces oficia ceremonias propiciatorias-, junto a la especialista, el timbal mapuche es más que un tambor chamánico, aunque todavía esté

modificación el 1 de abril de 2019, <https://www.ufro.cl/index.php/noticias/12-destacadas/2492-machi-investigo-los-efectos-del-kultrun-en-la-germinacion-de-las-plantas-para-obtener-el-titulo-de-ingeniero-agronomo-en-la-ufro>.

⁶¹⁸ Existen propuestas transdisciplinares para el estudio de la música y el trance. Véanse Judith Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing* (Bloomington: Indiana University Press, 2004); Ruth Herbert, “Reconsidering Music and Trance: Cross-Cultural Differences and Cross-Disciplinary Perspectives”, *Ethnomusicology Forum* 20, n.º 2 (2011): 201–27. Sobre aproximaciones de las ciencias cognitivas empleadas en investigaciones sobre música y trance, véase Leonardo Díaz Collao y Alicia Peñalba, “Cognición, experiencia musical y conciencias alteradas: la influencia de las ciencias cognitivas en el estudio sobre la música y el trance”, *El Oído Pensante* 7, n.º 1 (2019): 24–46.

⁶¹⁹ Grebe, “El kultrún mapuche”, 3.

⁶²⁰ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 22.

“separado” de ella. Asimismo, como señala Grebe, las funciones medicinales del *kultrung* no se restringen solo al momento de la sanación: también se le asignan propiedades diagnósticas y profilácticas.⁶²¹ Por otro lado, vimos en capítulos anteriores que, además del protagonismo del timbal en el ascenso de la *machi* al *rewe* durante el *ngillatun*, en este ritual comunitario y en el *wetripantü* el toque del *kultrung* cumple con usos precisos, como son señalar comienzos y finales de secciones y vertebrar el desarrollo rítmico, al cual se suma el resto de participantes a través de otros instrumentos musicales, sonidos y movimiento. En síntesis, sin abandonar aún la actividad ritual de la *machi*, ya en este espacio el *kultrung* tiene variados usos y funciones.

Por lo anterior, sostener que el *kultrung* es un timbal chamánico es limitado. Si nos referimos a su historia junto a la *machi*, podría ser más pertinente considerarlo un actor ritual, expresión que no circunscribiría al timbal solo al ámbito chamánico y que además reconoce su agencia. Ahora, ¿cómo logra el *kultrung* el peso ritual que posee? Precisamente, a través de una serie de prácticas ritualizadas que construyen y animan su poder. Algunas de ellas son la idea de su origen mítico y las indicaciones que la *machi* recibe a través de sueños sobre su instrumento y su restrictiva relación con él: este no puede ser obsequiado ni vendido y, cuando su dueña fallece, debe ser destruido o enterrado junto a ella.⁶²² Otra práctica significativa es el diseño cosmológico en su membrana y los procesos implicados en su confección, algunos de los cuales mencioné en el apartado anterior; además volveré sobre él en el siguiente subapartado.⁶²³ También los objetos en el interior de su caja de resonancia agregan poder al *kultrung*. Pueden depositarse piedras mágicas, semillas, monedas, entre otros elementos con variados significados.⁶²⁴

Pero, tal como señala Pérez de Arce, el *kultrung* sobre todo “encierra la voz de la *machi* que le fue introducida en el momento de ser cerrado el cuero, durante el ritual de su construcción”.⁶²⁵ Grebe indica que a través de este acto se produce “una identificación de la *machi* con su instrumento, el cual simbolizará su propia voz y su propio poder chamánico. Y la calidad sonora del *kultrún* reflejará los atributos personales de su

⁶²¹ Grebe, “El kultrún mapuche”, 31–32.

⁶²² *Ibid.*, 32–33.

⁶²³ La discusión más detallada sobre el dibujo en la membrana del *kultrung* la encontramos nuevamente en Pérez de Arce, *Música mapuche*, 157–61.

⁶²⁴ Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”; Pérez de Arce, *Música mapuche*, 162–63. Sobre los objetos al interior de un *kultrung* y sus significados e implicancias rituales en una comunidad en particular, véase González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 14–15.

⁶²⁵ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 163.

dueña”.⁶²⁶ Como señalé, en el caso de la *machi* Mercedes el acto ritual más relevante que dotaba de poder a su *kultrung* era el que se indica: depositar su voz dentro del instrumento, aunque en su caso esta acción no era la culminación de un ritual de confección como afirma Pérez de Arce. Ella solía comprar sus instrumentos a fabricantes dedicados a esa tarea para luego quitar el cuero, depositar su voz -además de insertar objetos en su interior- y luego volver a cerrarlo. Para Mercedes, a través de este acto el timbal era dotado de *newen* (fuerza inmanente del mundo y constitutiva de todos los seres⁶²⁷), cuestión que aclaró cuando le pregunté: “el *kultrung* ¿qué es para usted?”. Ella me respondió: “el *kultrung* es el *newen*, es la fuerza, que te ayuda en todo”. “El *kultrung* tiene *newen*, entonces”, agregué. “Claro que tiene *newen* po’, *chacha*. Porque tú, en el momento que tú abriste tu *kultrung*, le pusiste tu aliento es tuyo y está con eso...”, aclaró Mercedes.⁶²⁸ Según Isabel, “no es ella [la *machi*] la que grita: es su espíritu”, cuestión que añadiría mayor trascendencia a esta práctica.⁶²⁹

Puede considerarse que a través de las prácticas y significados asociados a la confección del *kultrung* se dota a este actor de una poderosa agencia que se fundamenta en la ontología mapuche.⁶³⁰ Profundizaré en esta dimensión en la segunda parte del próximo capítulo. Por ahora señalo este punto, ya que es uno de los motivos por el que considerar al timbal mapuche solo un instrumento musical resultaría una reducción. Desde la cosmología mapuche, el *kultrung* es mucho más que un objeto destinado a producir sonido humanamente organizado. Por otro lado, sus usos y funciones junto a la *machi* son variados y con la categoría “chamánico” no se incluyen todos ellos: el término resulta restrictivo. Este actor sana, colabora en el diagnóstico, expulsa el mal, atrae el bien, comunica, señala el comienzo y término de secciones ceremoniales, organiza la *performance*. En otras palabras, la representación del *kultrung* como tambor o timbal chamánico no es satisfactoria si con esta se pretende sintetizar la multidimensionalidad que posee al interior de la práctica ritual de la *machi* y menos da cuenta de sus usos y significados actuales que, como se verá, rebasan la práctica de la especialista.

⁶²⁶ Grebe, “El kultrún Mapuche”, 13.

⁶²⁷ Course define de este modo *newen*, concepto clave de la ontología mapuche. Course, “The Birth of the Word”.

⁶²⁸ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁶²⁹ Isabel, conversación, 27 de febrero de 2020.

⁶³⁰ A las prácticas señaladas en este apartado podría agregarse la observación de Bárbara Taboada: “teniendo en cuenta que cada instrumento sonoro es creado con elementos naturales, se entiende que portan **nngen** (fuerza o espíritu de cada elemento)” [énfasis en el original]. Taboada, *El silencio mestizo*, 97.

3.2.2. “Microcosmo simbólico”

Ahora quisiera volver sobre otra de las ideas que Grebe expone en su célebre artículo publicado en la *Revista Musical Chilena*: el *kultrung* como representación del universo mapuche, como un “microcosmo simbólico”.⁶³¹ La etnomusicóloga inaugura con este difundido trabajo otro modo de comprender al “instrumento musical” más popular de los mapuche, el cual en la actualidad “ha pasado a ser símbolo de lo mapuche”.⁶³² La argumentación de la autora se basa en un enfoque estructuralista. Según Grebe, la cosmovisión mapuche “es espiritualista dialéctica, dualista, simétrica y basada en parejas de oposición”.⁶³³ El *kultrung* representa una síntesis dialéctica del universo mapuche, cuya pareja base es la oposición bien/mal. El diseño de la membrana simboliza la superestructura cósmica y sus elementos inmateriales; su división cuaternaria la plataforma terrestre orientada según los cuatro puntos cardinales (por emplear uno de los modos de expresar estas orientaciones), y a su vez las seis plataformas superiores del mundo “sobrenatural”.⁶³⁴ La vasija y sus objetos simbólicos del interior encarnan la infraestructura cósmica y terrestre, así como sus elementos materiales. Su cuerpo es además representación del “árbol cósmico”, que ayuda a la *machi* en su viaje chamánico hacia las alturas, función que comparte con el *rewe*.⁶³⁵

Si el *kultrung* representa todo lo señalado por Grebe, es comprensible la fascinación que genera en la sociedad mapuche y fuera de ella. Por otro lado, su simbolismo no opera solo cuando está inmóvil, sino también cuando es ejecutado:

Al resonar dicha membrana dibujada, se pone en vibración lo que ella significa: una serie encadenada de relaciones simbólicas; permitiendo a su intérprete y auditorio efectuar asociaciones reveladoras y multivalentes; permitiendo integrar y articular la materia

⁶³¹ Grebe, “El kultrún mapuche”. Si bien, este es su trabajo más conocido sobre el timbal mapuche, la autora cuenta con otros estudios similares, al parecer, menos difundidos: María Ester Grebe, “Relationships between Music Practice and Cultural Context: The Kultrún and Its Symbolism”, *The World of Music* 20, n.º 3 (1978): 84–106; María Ester Grebe, “Relaciones entre música y cultura: el kultrun y su simbolismo”, *Revista INIDEF* 4 (1980): 7–25.

⁶³² Pérez de Arce, *Música mapuche*, 167.

⁶³³ Grebe, “El kultrún mapuche”, 28.

⁶³⁴ En esta tesis me he distanciado de la categoría “sobrenatural”, ya que esta refiere a aquello irreal, intangible, en contraposición a lo natural, que es tangible y científicamente comprobable. En cambio, adhiero a la ideas que asignan agencia y socialidad a los seres no humanos.

⁶³⁵ *Ibid.*, 24–28.

sonora a sus contextos culturales míticos; y alcanzando, así, niveles insospechados de comunicación expresiva.⁶³⁶

En ningún caso dudo de la importancia que posee y los profundos significados de los que es vehículo el *kultrung*. Pero sí desconfío de la idea de que los “informantes” de Grebe efectivamente entendían al timbal como síntesis de su universo. Aunque la argumentación de la autora se basa en un prolongado trabajo etnográfico (con todas las herramientas que esta metodología implica), sospecho que la representación del *kultrung* como “microcosmo simbólico” nace de ella y no de sus colaboradores.⁶³⁷

Posteriormente, pueden encontrarse interpretaciones sobre el *kultrung* similares al modelo de Grebe entre intelectuales y *kimche* mapuche. Armando Marileo Lefio señala que en este “instrumento sagrado mapuche nuestros ancianos dejaron impresos todos los aspectos de su entorno, visibles e invisibles; tangibles e intangibles” (el *meli witrán mapu*, la familia divina, las etapas del año y el ‘*we-tripantu*’, los vientos del bien y el mal, la organización y actividades sociales, políticas y culturales, las autoridades religiosas, entre otros elementos).⁶³⁸ Para Ñanculef, el ‘*kultxun*’ es el instrumento musical más característico del mundo cíclico mapuche, macrocosmos simbólico, que representa la totalidad.⁶³⁹ Desde luego, las condensaciones cosmológicas que el timbal encarnaría difieren entre los autores. Por ejemplo, mientras para Grebe el cosmos mapuche está organizado en siete plataformas verticales que a su vez definen tres zonas cósmicas (cielo, tierra e infierno),⁶⁴⁰ tanto Marileo como Ñanculef señalan solo tres dimensiones (*wenu mapu*, la tierra de arriba donde habitan los ancestros, los buenos espíritus y las deidades, *nag mapu*, la tierra de la vida cotidiana, y *minche mapu*, la tierra de abajo). Pero lo relevante es que los dos sabios mapuche presentan al timbal como síntesis de su universo, ejercicio que fue desarrollado por Grebe varios años antes (en 1973). Sin todavía dudar de que el *kultrung* sea efectivamente una representación de la totalidad de la visión de

⁶³⁶ *Ibíd.*, 28.

⁶³⁷ La autora incluso sugiere vínculos que irían más allá del mundo mapuche: “es posible enunciar, a modo de hipótesis de trabajo, que el *kultrún* y su peculiar diseño son representativos de la cosmovisión andina, perteneciendo, quizás, a un complejo cultural indoamericano remoto”. Grebe, “El kultrún mapuche”, 34.

⁶³⁸ Marileo Lefio, “El mundo mapuche”, 63.

⁶³⁹ Ñanculef Huaiquinao, *Tayin mapuche kimün*, 189–91; Ñanculef Huaiquinao, “Las machi: rol y vida”.

⁶⁴⁰ Véase: María Ester Grebe, Sergio Pacheco y José Segura, “Cosmovisión mapuche”, *Cuadernos de la Realidad Nacional* 14 (1972): 49–51.

mundo del pueblo mapuche,⁶⁴¹ podría sospecharse que esta idea fue popularizada, fuera y -tal vez- también dentro de la sociedad indígena, por la etnógrafa.

Todo pueblo requiere de modelos totalizadores y de materialidad que los encarne. Desde luego, no es posible que un instrumento musical sintetice toda la visión de mundo de una sociedad con su complejidad y pluralidad, aunque sí pueden condensar ciertos rasgos de una cultura determinada.⁶⁴² Por lo anterior, considero más acertadas las palabras de Bacigalupo cuando señala que “cada *kultrun* representa una versión del universo *mapuche*”.⁶⁴³ En esta línea, Pérez de Arce afirma: “Así el *kultrun*, cuyo simbolismo sonoro y visual encierra las claves de la cosmogonía y creencias del mapuche, tiene tantas versiones como practicantes existan”.⁶⁴⁴ No cabe duda de que algunos elementos cosmogónicos efectivamente están contenidos en el tambor; es el caso de la presencia del numeral cuatro presente de varios modos en el diseño de la membrana, lo que a su vez grafica la organización espacial cuatripartita de su territorio en los timbales cuyo dibujo presenta este mismo número de divisiones. Lo cuestionable es que la cada vez más evidente heterogeneidad y riqueza del universo mapuche (con todas sus coherencias, discrepancias y reconstrucciones) logre ser encarnada en un objeto, por muy complejo que este sea. Sospecho que se trata más bien de que a lo largo de su biografía el *kultrung* se *ha convertido* en representación del mundo mapuche.⁶⁴⁵ Y al parecer parte de la academia ha contribuido bastante en este proceso.

Por otro lado, el tipo de *kultrung* que suele emplearse en los modelos sintéticos señalados es uno en particular: aquel que cuenta con el clásico diseño cuatripartito en su membrana y que contiene un símbolo en el centro de cada una de las divisiones, como puede verse en la figura 3.3 y 3.4. Es decir, la representación del timbal como microcosmos se basa en el diseño que ha sido tipificado.⁶⁴⁶ Lo anterior es otro rasgo de la construcción que analizo en esta sección. Grebe selecciona un molde específico de *kultrung*, aunque ella misma señala que los diseños pueden variar. No obstante, todos los dibujos que presenta cuentan con cuatro divisiones (figura 3.5)⁶⁴⁷ y agrega que a pesar de

⁶⁴¹ Para Isabel, “el *kultrung* es como un mapa que resume toda la visión espiritual, política, social y territorial” del pueblo mapuche. Isabel, conversación, 27 de febrero de 2020.

⁶⁴² Esta discusión la encontramos en, por ejemplo, André Schaeffner. Véase Cámara, *Etnomusicología*, 106–107.

⁶⁴³ Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 25.

⁶⁴⁴ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 156.

⁶⁴⁵ Pérez de Arce lo expresa de un modo similar cuando señala que “el *kultrun* ha pasado a ser símbolo de lo mapuche”. Pérez de Arce, *Música mapuche*, 167. En mi caso, prefiero emplear la categoría “representación”, ya que esta refiere a prácticas significantes, a la atribución y construcción de significados.

⁶⁴⁶ Sobre la diferencia entre estereotipar y tipificar, véase Hall, “El espectáculo del ‘otro’”, 470–72.

⁶⁴⁷ Grebe, “El kultrún mapuche”, 13.

las variaciones y de los colores empleados, es posible identificar elementos formales constantes, que serían: “la cruz doble o simple; los cuatro puntos o dibujos circulares distribuidos simétricamente en los espacios; las rayas angulares o semicirculares y puntos dobles o cuádruples con que termina cada brazo de la cruz”.⁶⁴⁸ (ibíd., 14–15). Si bien, el dibujo cuatripartito (con todas sus variantes) parece ser en la actualidad el más común, existen otro tipo de diseños como muestra la figura 3.6 en la que se presentan cincuenta y seis esquemas diferentes provenientes de varias fuentes. Asimismo, los hay sin dibujo, cuestión que ya ha sido discutida. En síntesis, a la afirmación de que el *kultrung* se convierte en representación del cosmos mapuche habría que agregar que es un timbal mapuche con un dibujo particular en su membrana el que es empleado en este proceso.

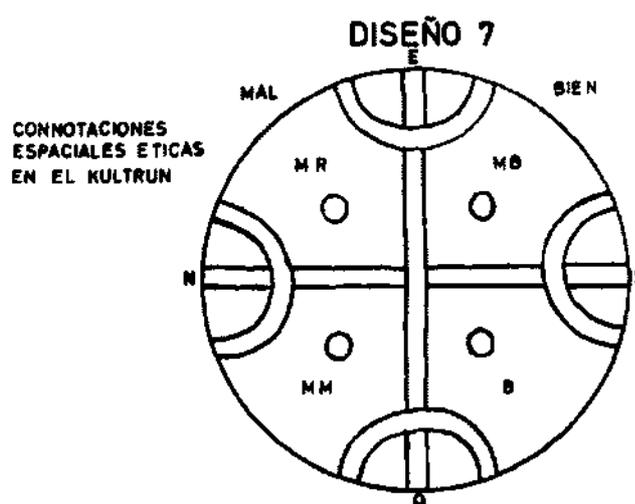


Figura 3.3. Dibujo de María Ester Grebe, “El kultrún mapuche”, 27.⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ Ibíd., 14-15.

⁶⁴⁹ Según la autora, la membrana dibujada, además de representar las cuatro divisiones de la plataforma terrestre orientada según los puntos cardinales (estos son indicados con las letras E, este, S, sur, O, oeste, y N, norte, justo fuera de la circunferencia), segmentos que se proyectarían en las otras seis plataformas del cosmos mapuche, estarían encarnadas sus implicancias espaciales éticas basadas en la oposición bien/mal (este/sur: bien; este, codillera: muy bueno, MB; sur: bueno, B; oeste/norte: mal; oeste, mar: muy malo, MM; norte: malo/regular, MR). Grebe, “El kultrún mapuche”, 24–28.

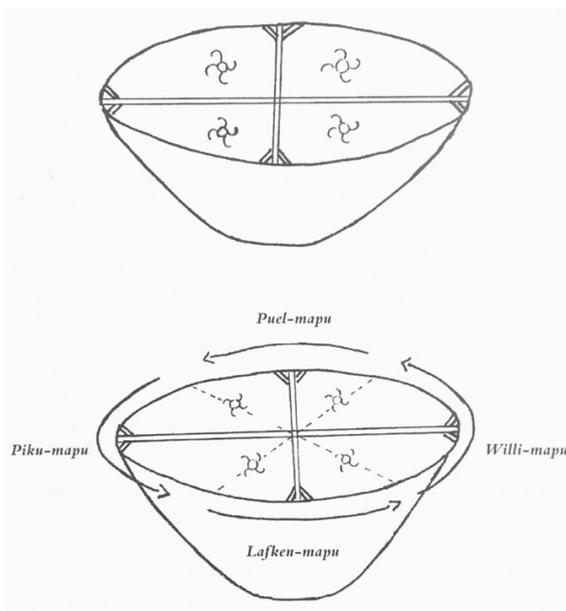


Figura 3.4. Dibujo de Armando Marileo Lefio, “El mundo mapuche”, 65.⁶⁵⁰

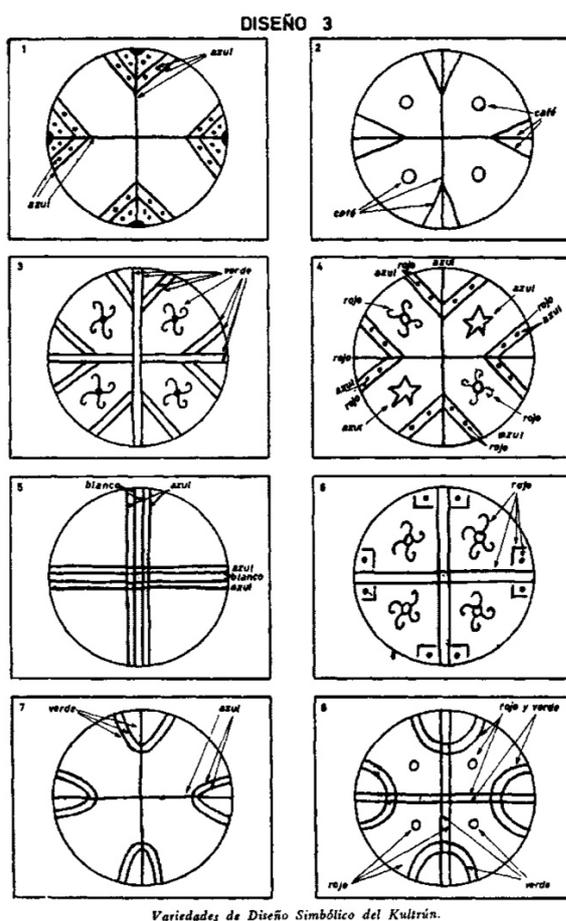


Figura 3.5. Dibujo de María Ester Grebe, “El kultrún mapuche”, 16.

⁶⁵⁰ En esta figura el autor representa a “la familia divina en el *Meli-Witran Mapu*”. En las siguientes páginas de su texto emplea el mismo diseño tipificado y con él ilustra las “etapas del año en el mundo mapuche”, “el bien y el mal representado por los vientos”, y “el mundo y sus tres dimensiones” (ibíd, 66–68).

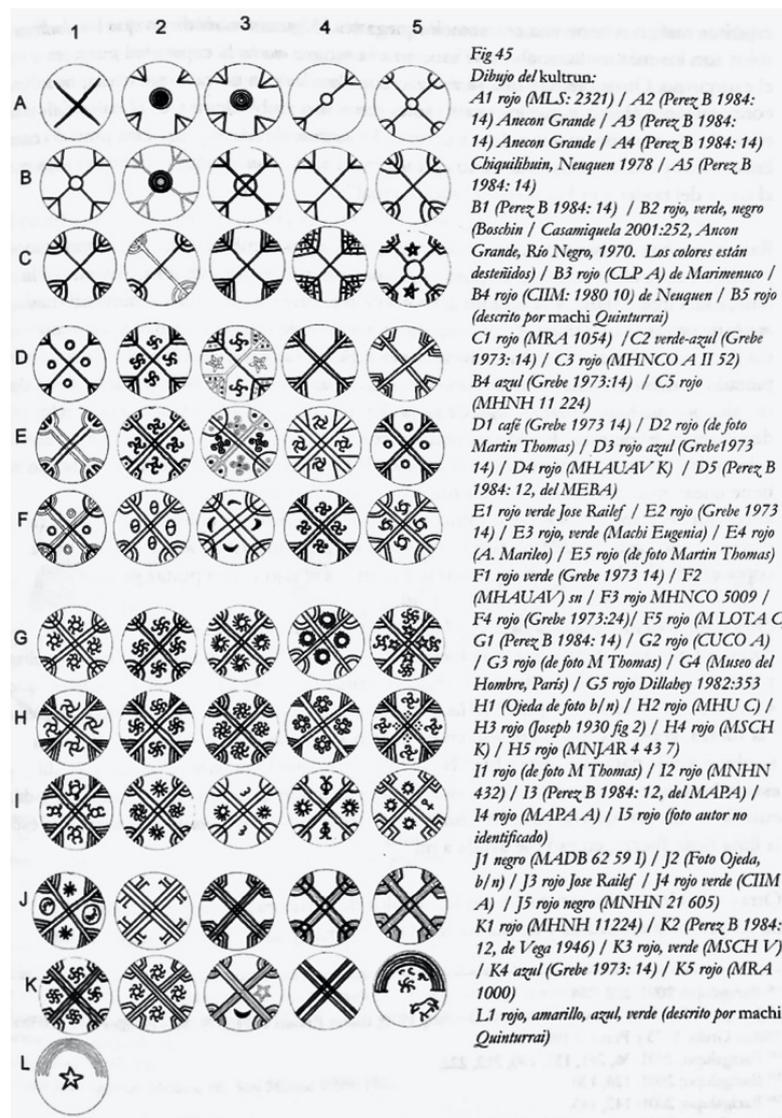


Figura 3.6. Ilustración de José Pérez de Arce, *Música mapuche*, 159.

A esta altura, la *machi* parece haber desaparecido del análisis. Y esto es porque el *kultrung*, aun cuando sigue siendo uno de los principales actores en la práctica ritual y las representaciones de la especialista, ha tomado sus propios derroteros. El discurso sobre el timbal que aquí reviso (el *kultrung* como representación del mundo mapuche) prescinde de la *machi*; es un primer hito en el camino independiente del instrumento que tendrá como siguiente paso traspasar la esfera simbólico-cultural-cosmológica para entrar en la arena política.

3.2.3. Símbolo político

En octubre de 2019 Chile vivió una de las movilizaciones sociales más potentes desde el regreso a la democracia. Acciones no-violentas, violentas y una dramática represión policial caracterizaron este estallido que parecía responder a un hartazgo generalizado frente al abuso, la desconexión de los políticos de la realidad del ciudadano de a pie y la carencia de protección social. Dentro de las marchas multitudinarias ondeaba, junto a la bandera de Chile, la *wenufoye* (bandera mapuche, figura 3.8). Una de las acciones más emblemáticas dentro del contexto de movilización social fue la marcha realizada el 25 de octubre, que solo en Santiago contó con la participación de 1 200 000 personas, según datos de la Intendencia. Una de las imágenes más icónicas de esta marcha fue capturada por la actriz Susana Hidalgo (figura 3.7). En la fotografía puede verse un grupo de personas encaramadas en el monumento al general Baquedano, ubicado en la céntrica plaza con el mismo nombre, rebautizada luego de las movilizaciones como plaza de la Dignidad. Algunos sostienen banderas chilenas, otro enarbola el emblema de la *garra blanca* (hinchada del equipo de fútbol Colo-Colo), pero el joven en el punto más alto hace flamear la *wenufoye*, cuyo centro es ocupado por el diseño clásico de la membrana de un *kultrung*.



Figura 3.7. Marcha del 25 de octubre de 2020, plaza de la Dignidad, Santiago de Chile. Ilustración en *The Clinic*, versión digital (fotografía de Susana Hidalgo).⁶⁵¹



Figura 3.8. *Wenufoye*, bandera mapuche. Ilustración en Wikimedia Commons, the free media repository.⁶⁵²

⁶⁵¹ <https://www.theclinic.cl/2019/10/28/autora-de-la-foto-mas-compartida-del-estallido-social-en-chile-la-imagen-es-de-todos-y-habla-por-si-sola/>.

⁶⁵² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flag_of_the_Mapuches.svg#filelinks.

Esta bandera es creada en 1992 como parte del proceso de descolonización ideológica. El Consejo de Todas las Tierras (Aukiñ Wallmapu Ngulam) impulsó las instancias de creación de este importante símbolo, donde fueron incorporados elementos de las propuestas de las diversas identidades territoriales.⁶⁵³ Jorge Weke, responsable del diseño final, explica algunos de los significados de los colores del emblema. Sobre la presencia del timbal mapuche en el centro, afirma: “Al medio el kultrun y todos sus significados ya conocidos”. Asimismo, destaca la importancia de la bandera como símbolo nacional mapuche y advierte sobre el peligro de que se fomente su uso “folklorizado, sin contenido político”.⁶⁵⁴

Destacaré tres ideas de las palabras de Weke que pueden pasar inadvertidas: (1) no es necesario explicar los significados del *kultrung*, porque estos ya son conocidos, (2) la bandera es un elemento político y (3) un símbolo nacional. La primera de ellas hace referencia a la representación del *kultrung* como símbolo cultural. Ya a principios de la década de 1990 no era necesario detallar sus significaciones, lo que implica que el proceso que establece al timbal como signifiante de la cultura mapuche gozaba de cierta estabilidad a nivel general. Del mismo modo, no es preciso dibujar la totalidad del timbal mapuche: basta con ilustrar el diseño tipificado de su membrana para saber que es un *kultrung* lo que está representado en el centro de la *wenufoye*.⁶⁵⁵ Segundo, Weke enfatiza que la bandera es un símbolo político, no solo cultural. Lo anterior se relaciona con la demanda del movimiento mapuche de derechos políticos. Precisamente, su bandera es una materialización de este proceso que además considera otra lucha: el reconocimiento del pueblo mapuche como nación. Por tal motivo, y con esto me estoy refiriendo a la tercera idea, la bandera mapuche es también símbolo nacional.⁶⁵⁶

La presencia del *kultrung* en el centro de la *wenufoye* es expresión de la politización del timbal mapuche. Dicha significación es también constatable en la

⁶⁵³ Fernando Pairican, “La bandera Mapuche y la batalla por los símbolos”, *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 4 de noviembre de 2019, <https://ciperchile.cl/2019/11/04/la-bandera-mapuche-y-la-batalla-por-los-simbolos/>.

⁶⁵⁴ Pedro Cayuqueo, “La bandera es un símbolo de liberación, de auto reconocimiento como nación”, *Azkintuwe*, 13 de mayo de 2010, <https://sites.google.com/site/delospueblosindigenas/la-bandera-mapuche-contada-por-jorge-weke>.

⁶⁵⁵ Para un análisis de este modelo de *kultrung* y su uso como imagen icónica por el turismo, la práctica, los afiches, las señales de carreteras y los murales, véase Christian Báez Allende, “De la evidencia al indicio: el kultrun y su carácter icónico”, en *IV Congreso Chileno de Antropología* (Santiago de Chile: Colegio de Antropólogos de Chile, 2001), 520–26.

⁶⁵⁶ Para una discusión acerca de los diversos discursos mapuche sobre el concepto de “nación”, véase Mabel García Barrera et al., “Pueblo mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el *Gulumapu*”, *Anclajes* 23, n.º 2 (2019): 1–20.

presencia del “instrumento” en acciones políticas.⁶⁵⁷ En las masivas marchas realizadas cada 12 de octubre en Santiago se emplean *kultrung*; igualmente en las que se desarrollan en Temuco durante diversos momentos del año, por mencionar dos ciudades. En dichas actividades, estos no son ejecutados solo por *machi*. Mercedes no veía con malos ojos que el *kultrung* fuese empleado en este contexto, pero afirmaba que existían diferencias sonoras en comparación con su uso en la práctica ritual: “en la marcha política tiene otro sonido, otro toque”.⁶⁵⁸ No pude participar junto a ella en este tipo de actividades, por lo que no fue posible ver ni escuchar cuáles eran esas diferencias sonoras.⁶⁵⁹

Junto a Isabel, asistí a la marcha en el centro de Temuco el 21 de diciembre de 2019, convocada por el padre de Camilo Catrillanca. Estimo que participaron unas cuatrocientas personas. Había varios grupos de jóvenes mapuche tocando *pifüllka*, otros ejecutaban la *trutruka* o el *kullkull*. Pude divisar al menos tres *lamngen* que percutían un *kultrung* (dos de los cuales no contaban con dibujo en la membrana); no me fue posible distinguir ni averiguar si ellas eran *machi*. Otras tocaban *kaskawilla*. A la masa sonora de los instrumentos se agregaba el grito de consignas (“¡Liberar, liberar, al mapuche por luchar!”, “¡que el pueblo escuche: mataron a un mapuche!”, “¡Camilo Catrillanca, tu muerte no fue en vano, por todo el territorio se alzan tus hermanos!”) y de *kefapan*. Sumergido en esta atmósfera, pude identificar a lo lejos algunos toques de *kultrung* (ritmos de subdivisión ternaria, golpes isócronos sin acentos, y el patrón del *choyke pürun*) que aparentemente no eran diferentes de los empleados en rituales. Desde luego, esta breve descripción de la dimensión sonora de una marcha no es ni de cerca suficiente para identificar si existen distinciones rítmicas, tímbricas o de otro tipo entre el modo en que el *kultrung* se ejecuta en ceremonias y en acciones políticas. Para esto sería necesario realizar varias etnografías de prácticas de resistencia mapuche. Con lo anterior solo pretendo constatar que el timbal mapuche es efectivamente empleado en marchas.

No solo el *kultrung* es politizado: también lo es la *machi*; ambos son íconos de los movimientos mapuche de resistencia.⁶⁶⁰ En la próxima sección me referiré al proceso de politización de la especialista. Que el *kultrung* sea central en la práctica de la especialista explica en gran medida el peso que posee a nivel ritual, cultural y político. Sin embargo,

⁶⁵⁷ Sobre el empleo de música tradicional en movilizaciones política mapuche, véase Cayumil Calfiqueo, “La música mapuche”, 111–12.

⁶⁵⁸ Mercedes Antilef, entrevista, 25 de marzo de 2019.

⁶⁵⁹ Por otro lado, Mercedes se refería a la *wenufoye* como “bandera política” y prefería que esta no fuera usada en ceremonias como el *wetripantü*, contexto en el que correspondía el empleo solo de las banderas rituales. Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2020.

⁶⁶⁰ Bacigalupo, “Las prácticas espirituales”; Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 66.

la fascinación que el timbal mapuche produce no puede adjudicarse solo a una relación: en este caso, su vínculo personal y espiritual con la especialista. Para comprender la seducción que un “instrumento musical” genera debe considerarse la red de complejas relaciones en las que este está inmerso (entre humanos, humanos y objetos, objetos y objetos), las que, desde luego, pueden variar significativamente según el contexto sociocultural.⁶⁶¹ Así, para el caso que esbozo, además de la conexión del *kultrung* con la *machi*, podrían considerarse otras relaciones rituales (con espíritus, ayudantes, persona afectada, otros participantes en la ceremonia), con instrumentos rituales (*kaskawilla*, *wada*, *lawen*, *llaf-llaf*, entre otros), con autoridades políticas (*longko*, *werken*, dirigentes), con músicos, artistas e investigadores mapuche y no mapuche, por mencionar algunas posibilidades. Respecto al contexto sociopolítico, la popularización de la representación del timbal como síntesis de un universo cultural, parece desenvolverse en un momento de incipiente revitalización identitaria. Posteriormente la emergencia del *kultrung* como símbolo político, a partir de la década de 1990, responde a la necesidad de encarnar en símbolos aspiraciones mapuche que a esa altura han alcanzado otro nivel de maduración.

La bandera mapuche, con un *kultrung* en el centro, es símbolo nacional, como señala Weke. No obstante, es posible ir más allá y afirmar que también el timbal -por sí solo- es ícono de la aspiración a una nación mapuche independiente.⁶⁶² No lo es del mismo modo que otros instrumentos como, por ejemplo, el charango en las disputas nacionalistas entre Perú y Bolivia,⁶⁶³ o el saz para Turquía,⁶⁶⁴ ya que estos son -o se pretende que sean- símbolos nacionales de países jurídicamente independizados. Si bien la nación mapuche es real no solo como discurso (lo es también en las prácticas de resistencia de los movimientos mapuche, en su accionar ritual, comunitario y político) aún no se materializa la autodeterminación ni la plurinacionalidad; todavía los mapuche luchan contra un Estado colonialista, que no reconoce sus fronteras territoriales y ontológicas. Por lo anterior, el *kultrung* podría considerarse más bien símbolo de una *aspiración* nacionalista.

La biografía reciente del *kultrung* que he bosquejado y las múltiples representaciones que sobre él se han construido (no solo la chamánica-ritual) operan simultáneamente y tal vez habiliten su empleo generalizado como símbolo y sus

⁶⁶¹ Bates, “The Social Life”, 364.

⁶⁶² Bacigalupo, “Las prácticas espirituales”, 18.

⁶⁶³ Julio Mendivil, “¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú”, *Tempo Da Ciência* 20, n.º 39 (2013): 61–84.

⁶⁶⁴ Bates, “The Social Life”, 377.

consiguientes apropiaciones. En la actualidad lo podemos ver como logo de la Universidad de La Frontera y su diseño es utilizado en la confección de pendientes, collares y tatuajes. Timbales de distintos tamaños son construidos y comercializados en ferias y comercios de Temuco como producto turístico. A los espacios mencionados podría sumarse el análisis de los significados e implicancias del uso del *kultrung* por músicos no mapuche que, por cierto, cuentan con una larga historia.⁶⁶⁵ Asimismo, debería considerarse cómo influyen las expansiones que he revisado en este apartado en el empleo mayoritario -aunque no exclusivo- del *kultrung* por parte de ejecutantes mujeres, así como en otros aspectos vinculados con el género. Estas revisiones mostrarían otras complejas redes de relaciones en las que se ha desenvuelto el timbal.

A lo largo de esta sección (y de toda la tesis), he dialogado de un modo crítico con Grebe, lo que no significa que no reconozca sus numerosos aportes. Para finalizar este apartado quisiera destacar una idea que la etnomusicóloga sugirió como hipótesis de desarrollo futuro. Para esto es necesario volver al último párrafo de su artículo sobre el *kultrung*, que cité en el primer capítulo, aunque con otros fines. La autora plantea la posibilidad de que ocurra una “expansión creativa del *kultrún*”, es decir, que se produzcan “modificaciones leves o profundas de sus funciones sociales y musicales o de sus modalidades expresivas artísticas, o bien transiciones desde su uso ritual o ceremonial al festivo o profano”.⁶⁶⁶ Pues bien: en parte, lo que Grebe intuyó es lo que ha ocurrido con el *kultrung*. Aunque su morfología sigue siendo la misma, las representaciones y prácticas asociadas a este actor se han expandido a una velocidad tal vez mayor a la de los cambios que experimenta su ejecutante por excelencia: la *machi*.

3.3. Otros espacios de negociación: politización del rol de *machi* y salud intercultural

Así como a través de mi etnografía el mundo mapuche se me hace progresivamente inteligible (proceso clásico vivido por los etnógrafos), pienso que las particularidades de Mercedes no son tan extrañas como pueden parecer en un comienzo, ya que estas se enmarcan en procesos de cambio que afectan a la sociedad mapuche y con los que negocian, incluidas las autoridades religiosas. En el presente apartado, el último de este capítulo, mencionaré algunos procesos y espacios que pueden influir en el rol de

⁶⁶⁵ Juan Pablo González menciona algunos casos en el siglo XX. Juan Pablo González, “Estilo y función social”.

⁶⁶⁶ Grebe, “El kultrún mapuche”, 37.

machi. He dividido esta sección en dos breves subapartados. El primero está dedicado a la politización del rol de la *machi*. En el segundo reviso su vinculación con otro ámbito: la salud intercultural.

¿Por qué las especialistas modifican ciertas prácticas y otras no? Si estas persistencias y transformaciones obedecen a procesos sociales y a decisiones individuales, ¿cómo interactúan la sociedad, la tradición y las motivaciones personales en este entramado? Estos interrogantes han acompañado todo mi proceso de investigación y me temo que por lo pronto no llegaré a una respuesta satisfactoria. Apenas logro acercarme a algunas explicaciones para el caso de Mercedes, con quien he podido desarrollar mi etnografía de lo particular, un largo proceso de aprendizajes, reflexiones y observaciones mutuas. Por lo tanto, los siguientes comentarios son una aproximación, un avance que busca sumar otras fuerzas, tensiones e intenciones a la red en que las *machi* conservan y construyen ontologías, sanan, offician, lideran, cantan y hacen vibrar.

3.3.1. Rol político

Son varios los procesos que explican el creciente rol político de las especialistas. Además, debe considerarse que la politización del chamán es un proceso con antecedentes en otras sociedades. La participación de las *machi* en esta esfera no es reciente: pueden encontrarse casos en las décadas de la dictadura. Incluso algunas prácticas de la época colonial podrían relacionarse con dicho rol. Las intercesoras que marchan y participan en acciones de resistencia en la actual situación colonial parecen articular nuevas prácticas que no dejan de estar vinculadas con la tradición, pero que al mismo tiempo responden a demandas e interpelaciones tanto de la sociedad chilena como de la mapuche.

Dillehay observa que el influyente rol mediador de la *machi* en los asuntos políticos al interior de la comunidad y la sociedad mapuche se acentúa desde principios del siglo pasado debido al debilitamiento de los *longko* en el sistema reduccional. La fuerza unificadora de la congregación ritual propuesta por Faron, sumada a la importancia de la conservación de relaciones integrales con otros mapuche y sus antepasados darían sustento tradicional e ideológico al rol político de la *machi*.⁶⁶⁷ Según el autor, la influencia política de la especialista es sutil, es decir, no es directa. Las intercesoras son consultadas sobre asuntos internos de la comunidad y a veces cumplen el papel de mediadores

⁶⁶⁷ Dillehay, “La influencia política”, 142.

judiciales, esto debido al dominio ritual y del *admapu*. Por otro lado, la influencia de las especialistas en las relaciones de poder al interior del grupo se relaciona con su creciente participación en el *ngillatun* y la importancia adjudicada a esta ceremonia desde el proceso reduccional.⁶⁶⁸ Desde cierto punto de vista, el “ngillatun es la oculta fuerza conductora de lo político en la sociedad mapuche de hoy”.⁶⁶⁹

Estas observaciones fueron publicadas en la primera mitad de la década de 1980, momento en el que, como el mismo Dillehay señala, el modelo de la sociedad mapuche desarrollado por Faron todavía tenía cierta validez. Desde esos años han ocurrido varias transformaciones, por lo que las reflexiones del autor deben ser ampliadas. Por un lado, probablemente la creación de la CONADI a principios de los noventa y la implementación de Comunidades y Asociaciones Indígenas, parte de ellas con personalidad jurídica, hayan influido en el mayor debilitamiento del líder tradicional, el *longko*, frente a la figura de las directivas en lo que respecta a la función de enlace para los asuntos chileno-mapuche. Asimismo, ciertas *machi* han participado activamente en el movimiento autonomista, lo que en algunos casos ha significado su criminalización por parte del Estado de Chile. Por otro lado, si bien en ciertas zonas del centro-sur del país grupos mapuche conservan la organización tradicional comunitaria, debe considerarse que en la actualidad la mayoría de los mapuche viven en grandes ciudades, empezando por Santiago, por lo que el rol de algunas especialistas se acomoda a la realidad del mapuche urbano y a sus identidades y modos de politización particulares.⁶⁷⁰

Bacigalupo no restringe sus reflexiones sobre las especialistas y su relación con la dimensión política a las relaciones de poder al interior de la comunidad. La autora analiza cómo la figura de las *machi* es empleada tanto en los discursos de políticos nacionales como por el movimiento de resistencia mapuche, además de atender a las prácticas políticas de género de las intercesoras.⁶⁷¹ Identifica que “la política mapuche se

⁶⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁶⁹ *Ibíd.*, 151. El autor recuerda que, en ciertas zonas, como la precordillera y cordillera andina, la *machi* no participa en el *ngillatun*. Sus reflexiones se basan en observaciones realizadas entre comunidades del valle central y costa del centro sur.

⁶⁷⁰ Sobre identidades y agencias mapuche urbanas, véanse David Aníñir Guilitraro, *Mapurbe: venganza a raíz*, 2.^a ed. (Santiago de Chile: Pehuén, 2018); Claudio Andrés Alvarado Lincopi, “Mapurbekistán: de indios a mapurbes en la capital del reino. Racismo, segregación urbana y agencias mapuche en Santiago de Chile” (tesis de magíster, Universidad Nacional de La Plata, 2016). Sobre identidad y músicos mapuche urbanos, véanse Martínez Ulloa, “La música indígena y la identidad”; Emiliano Valentín Ríos, “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*, ed. de Daniela Godoy (Paraná: Editorial Uader, 2015), 56–68; Rekedal, “Warrior Spirit”; Soto Silva, “Percepciones respecto a la música”.

⁶⁷¹ Bacigalupo, “Las prácticas espirituales”.

ha tornado cada vez más chamanizada y se ha politizado la práctica de *machi*".⁶⁷² Por otro lado, observa que "los activistas mapuche han hecho resurgir la imagen del siglo XVI del machi como guerrero espiritual que mata almas enemigas, aunque han colocado este rol en las manos de mujeres machi en lugar de hombres machi transvestitas".⁶⁷³ Por lo tanto, la idea de aquella especialista que en la actualidad se involucra de modo directo en la descolonización y en las acciones en pro de la restitución de tierras (a veces referida como *machi weichafe*) se apoya en experiencias históricas de hace varios siglos. Es claro que con estos comentarios hago alusión a las maneras convencionales de entender la política, ya sea dentro o fuera de la institucionalidad. Otro camino para comprender el rol de la especialista al que brevemente me estoy refiriendo es considerar que este se enmarca en otra ontología. Como afirma Bacigalupo, las narrativas de las *machi* combinan las dimensiones espiritual, social y ecológica y además se vinculan con la lucha por la autodeterminación y crean de este modo una "cosmopolítica".⁶⁷⁴

No obstante, mi comentario sobre la politización del rol de *machi* se limita a mostrar el aparente aumento de protagonismo de las especialistas en el movimiento mapuche. Ahondar en esta dimensión desde la consideración de una ontología política excede los límites de la presente tesis. Identificar desde cuándo las especialistas comienzan a participar de modo directo en las movilizaciones requeriría de nuevas pesquisas. A finales de la década de 1990 se conoce el caso de la *machi* Santander de Galvarino.⁶⁷⁵ Según Juan Ñanculef, la primera "*machi* política" podría ser Hermenegilda Huentelao vinculada con Ad-Mapu.⁶⁷⁶ La implicancia cada vez más significativa de las especialistas en el movimiento mapuche ha significado además el empleo sobre ellas de una de las estrategias del multiculturalismo neoliberal en Chile: la criminalización de las demandas indígenas y de sus líderes.⁶⁷⁷ En definitiva, la politización de las *machi* es cada vez más notoria y no puede ser reducida a un modo de participación o a una manera de

⁶⁷² *Ibid.*, 15.

⁶⁷³ *Ibid.*, 19.

⁶⁷⁴ Bacigalupo, *Thunder Shaman*, 155–97. Sobre "ontología política" véanse Mario Blaser, "Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales", *América Crítica* 3, n.º 2 (2013): 63–79; Escobar, *Sentipensar con la tierra*.

⁶⁷⁵ Pairican, *Malon*, 58.

⁶⁷⁶ Juan Ñanculef, entrevista, 3 de julio de 2019. Ad-Mapu, Asociación Gremial de Pequeños Agricultores y Artesanos Ad-Mapu, fue una importante organización mapuche de la década de 1980. Véase Pairican, *Malon*, 55–58.

⁶⁷⁷ Véanse Andrés Cuyul Soto, "Machi terrorista o machi esterilizada: persecución política y criminalización de autoridades tradicionales mapuche en Chile", *Mapuexpress*, 8 de febrero de 2013; Paula Huenchumil Jerez, *Ecós de un cultrún: el caso de la machi Francisca Linconao en la prensa chilena* (Ñuke Mapuförlaget, 2018).

entender la política. Por otro lado, esta función en crecimiento no significa que las prácticas y discursos tradicionales desaparezcan;⁶⁷⁸ así como a lo largo de su historia las especialistas han sabido adaptarse y han conservado narrativas y acciones rituales de larga data, es de suponer que la coexistencia con este nuevo rol no sea diferente.

3.3.2. Salud intercultural

En estos párrafos me referiré a otro espacio que influye en el rol de *machi*: los programas de salud intercultural. Al igual que la politización de algunas especialistas, las maneras en que dicha instancia inciden en la práctica de las intercesoras y las formas en que ellas se adaptan, resisten o negocian con este ámbito pueden ser diversos. Los programas de salud intercultural -que pretenden tender puentes entre la medicina indígena y la biomedicina- impulsados por el Estado comienzan en 1992 con el Programa de Salud con Población Mapuche (Promap), que introducía la figura del mediador intercultural en los centros de salud. Le seguirán el Programa Nacional de Salud y Pueblos Indígenas (1996), implementado originalmente en cuatro servicios de salud y, desde 2008, el Programa Especial de Salud para Pueblos Indígenas (PESPI), continuación de los planes anteriores y que sigue vigente en la actualidad en veinticuatro de los veintiséis servicios de Salud de Chile (al menos, a fecha 2018).⁶⁷⁹ Algunos autores señalan que el impacto positivo de estas experiencias es la instalación en el discurso de la necesidad de un enfoque intercultural e identifican una serie de interrogantes y desafíos relacionados con la validación de los saberes indígenas y sus modelos de salud/enfermedad por parte de los proveedores y profesionales de la salud, así como con las maneras de entender la interculturalidad en este ámbito que puede significar variados y disímiles modos de implementarla (por ejemplo, puede asumirse solo como la atención de indígenas, la celebración de ceremonias o el uso de terapias de pueblos originarios, entre otras medidas).⁶⁸⁰

Según Guillaume Boccara, la “Salud Intercultural representa una nueva ingeniería social que se inscribe dentro de un nuevo diagrama de saber/poder o de una

⁶⁷⁸ Al analizar lo que los autores denominan la “función socio-política” de la *machi*, Citarella et al. señalan que las especialistas desempeñan un rol clave en la reivindicación y revitalización cultural. Citarella et al., *Medicinas y culturas*, 144–46.

⁶⁷⁹ Mónica N. Manríquez et al., “Salud intercultural en Chile: desarrollo histórico y desafíos actuales”, *Revista de Salud Pública* 20, n.º 6 (2018): 760–61.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 761–62.

gubernamentalidad de un nuevo tipo que tiende a producir nuevos sujetos étnicos colectivos e individuales”.⁶⁸¹ Desde luego, esta dimensión del multiculturalismo es interpelada y tensionada.⁶⁸² Para Andrés Cuyul, las políticas de salud multicultural del Estado son otra forma de dominación y control social de las organizaciones mapuche a través de la burocracia y de una serie de condicionamientos para la entrega de financiamiento. Además, alerta sobre el peligro de que por medio de estas estrategias la medicina indígena sea apropiada e incorporada al sistema biomédico como “oferta intercultural”, lo que implicaría el fortalecimiento del modelo occidental en desmedro del mapuche. El autor valora las tres experiencias de salud intercultural administradas por organizaciones mapuche: la Asociación Mapuche Newentuleaiñ (Hospital de Nueva Imperial), la Asociación Mapuche para la Salud Makewe Pelale (Hospital Makewe) y la Coordinadora de Salud Boroa-Filulawen (Centro de Salud Intercultural Boroa Filulawen), aunque reconoce que son necesarias nuevas negociaciones con el Estado que posibiliten avanzar hacia el autogobierno mapuche de la salud.⁶⁸³

A pesar de sus declaradas buenas intenciones, la Salud Intercultural no escapa al multiculturalismo neoliberal. Es otro espacio de disputa en el que los principales agentes de salud mapuche, las *machi*, poseen un papel protagónico. Su inclusión en las experiencias interculturales de salud puede influir en la estandarización de su compleja terapéutica y además inciden en la práctica de otros roles tradicionales como el de *püñeñelchefe*, *ngütamchefe* (componedor de huesos) o *lawentuchefe*. Mercedes reprueba en parte estos planes, aunque trabajó tres días al mes en un Centro de Salud Familiar en Santiago durante el segundo semestre de 2018. Rechazó las primeras invitaciones a programas en recintos cercanos, porque le exigían preparar “remedios” estandarizados, cuando lo que corresponde es la preparación específica para la dolencia o trastorno de la persona.⁶⁸⁴ También fue crítica con su experiencia en la capital nacional, donde al principio le solicitaron el mismo procedimiento y además pedían que hirviera el agua con las hierbas medicinales. Ella les explicó que esa no era la manera, ya que, además de que

⁶⁸¹ Guillaume Bruno Boccara, “Etnogubernamentalidad. La formación del campo de la salud intercultural en Chile”, *Chungara* 39, n.º 2 (2007): 186.

⁶⁸² *Ibid.*, 187.

⁶⁸³ Andrés Cuyul Soto, “La burocratización de la Salud Intercultural En Chile. Del Neo-asistencialismo al autogobierno mapuche en salud”, (manuscrito inédito, *Puelmapu, rimü*, 2008, http://laced.etc.br/indigenismo/arquivos/La_Burocratización_de_la_Salud_intercultural_en_Chile_A_Kuyul_5-08.pdf; Cuyul Soto, “Salud intercultural y la patrimonialización de la Salud Mapuche en Chile”, en *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, ed. de Comunidad de Historia Mapuche, 2.ª ed. (Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013), 257–77.

⁶⁸⁴ Mercedes Antilef, conversación, 9 de enero de 2018.

el remedio no es estandarizado, Mercedes hierva el agua y luego deja los “remedios” dentro del líquido; al parecer, en el centro fueron receptivos con su forma de trabajar.⁶⁸⁵

Estoy de acuerdo con los enfoques críticos frente a los programas de salud intercultural. No obstante, como ocurre con otros espacios multiculturales impulsados por el Estado que responden a la cuestión indígena, estos representan un campo de disputa en el que organizaciones y autoridades tradicionales mapuche negocian su autogobierno y ontología particular. Las posibilidades de que la burocratización y estandarización afecten la práctica de las especialistas son evidentes. A pesar de dichas influencias, algunas *machi* participan en estos programas. Dicho involucramiento no es pasivo. Ellas despliegan su agencia en este marco institucional y negocian sus procedimientos y visiones.

Conclusión

A lo largo de mi trabajo de campo, varias veces conversamos con Isabel sobre Mercedes, por lo que estaba familiarizada con la forma de trabajar y las supuestas particularidades de la especialista. Tampoco era una novedad la flexibilidad que la caracteriza. En cierta medida, reconocía en la protagonista de esta investigación a las intercesoras que ella ha conocido íntimamente. Durante febrero de 2020, ambas revisaron una versión preliminar del segundo capítulo y un borrador del tercero de la presente tesis doctoral. En la entrevista posterior a la revisión de los textos, Isabel señaló que las *machi*

son capaces de actualizarse a todo lo que va apareciendo y quizás en ese sentido tienden a ser mucho más flexibles dentro de la sociedad mapuche que mucha gente común y corriente. Y de hecho ellas también de alguna manera sufren, porque se espera demasiado de ellas o se espera mucha regla, mucha exigencia, cuando ellas también quieren ser mujeres comunes y corrientes... Desde mi experiencia de vida, por supuesto que hay rigidez con cuestiones que tienen que ver con lo estrictamente ritual. Sin embargo, son mujeres que se adaptan y que viven los contextos de su época.⁶⁸⁶

De acuerdo con Bacigalupo, he enfatizado a lo largo de este capítulo una de las características de las especialistas: la flexibilidad. En Mercedes, esta se observa en su apertura a ciertos espacios no tradicionales (la academia, encuentros como Raíces de la

⁶⁸⁵ Mercedes Antilef, conversación, 6 de julio de 2019.

⁶⁸⁶ Isabel, entrevista, 28 de febrero de 2020.

Tierra, actividades divulgativas, el registro audiovisual), en la negociación con parte de los rasgos que en la representación ideal no deberían ser transgredidos (el uso permanente de la vestimenta tradicional, empleo que ella restringe la mayoría de las veces a los rituales; el dibujo cuatripartito de la membrana del *kultrung*, diseño que los parches de sus timbales no poseen) y en su particular modo de incluir al *wingka* en algunas de sus ceremonias: en definitiva, en sus estrategias contra los estereotipos. Adaptaciones similares se identifican en los casos señalados por parte de la literatura que he mencionado a lo largo de este capítulo. Estos no parecen ser numerosos, pero también es cierto que son pocas las investigaciones que atienden con detenimiento a los rasgos que escapan a las representaciones estático-tradicionales. Por otro lado, la flexibilidad y apertura hacia espacios no rituales también se observa en uno de los actores más relevantes en la práctica de las especialistas y en sus trayectorias como timbal chamánico, síntesis de un universo cultural y símbolo político: el *kultrung*.

He descrito procesos supralocales que influyen en la actividad y rol de las *machi*: la politización de su figura y los programas de salud intercultural. Futuras indagaciones podrían considerar otros, tales como el vínculo de las especialistas con la academia (que no se restringe a la relación investigador-investigado) y con espacios neochamánicos. Sus adaptaciones son respuestas conscientes a estos campos de disputa vinculados con procesos globales. En los múltiples modos de negociar con la modernidad y la tradición las *machi* pluralizan aún más su práctica. Su variedad de respuestas puede explicarse por sus particulares trayectorias biográficas, el modo en que fueron formadas como especialistas y las maneras en que se relacionan con sus deidades y espíritus. En otras palabras, además de su individualidad que motiva acciones autónomas, debe considerarse el modo relacional en que experimentan su persona y que se enmarca en otra ontología.

Paradójicamente, las representaciones estático-tradicionales sobre las especialistas parecen abundar más en trabajos especializados del siglo pasado y en algunos imaginarios colectivos de la sociedad chilena y mapuche que en la propia práctica de las *machi*. Considero que el modo en que Mercedes enactúa la tradición es más cercano a los modos dinámicos de entender este concepto. Como afirma Rice, las decisiones que toman los individuos, “las formas que la tradición adopta y las interpretaciones de sus significados son estrategias con intereses personales y a la vez socialmente informadas

en la intersección del pasado con el presente”.⁶⁸⁷ Las *machi* han venido negociando con sus contextos (espirituales, culturales y políticos) desde hace siglos y probablemente continuarán haciéndolo por mucho tiempo más: la adaptación es parte de su inteligencia y grandeza.

⁶⁸⁷ “... the forms that tradition takes, and the interpretations of their meanings are self-interested, socially informed strategies at the intersection of the past with the present”. Timothy Rice, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 32.

CAPÍTULO 4
MÚSICA, SONIDO Y ONTOLOGÍA

CAPÍTULO 4

MÚSICA, SONIDO Y ONTOLOGÍA: CONSIDERACIONES CONCEPTUALES Y ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES AUDIBLES EN EL *ULUTUN* Y EL *KÜYMI*

Introducción

Una mañana de verano en la cocina-comedor de la *machi* conversábamos con ella, con una de sus hijas y uno de sus nietos, mientras tomábamos mate y veíamos televisión. Mercedes contó el *peuma* que había tenido esa noche, el que significaba que pronto habría un funeral. Su hija y su nieto también narraron sus sueños. En esta y otras ocasiones la *machi* me preguntaría “¿se soñó?”, a lo que yo pocas veces respondía, porque rara vez recordaba mis sueños o bien por timidez a confiar el contenido de estos. Una vez que su hija y su nieto se retiraron a su casa, y mientras veíamos en la televisión un matinal donde críticos de la farándula comentaban la presentación de algunos de los grupos musicales en el Festival de Viña del Mar, tuve la ocurrencia de preguntar qué tipo de música le gustaba. “No me gusta la música”, fue su respuesta. A lo que luego agregó que de gustarle escucharía radio en lugar de ver televisión.⁶⁸⁸

Daba por sentado que Mercedes consideraba música los *ül* y los ritmos que energicamente ejecutaba en su *kultrung* y *kaskawilla* durante las ceremonias. Sin embargo, ella nunca utilizó este concepto, aunque sí otros cercanos como “canto” o “toque”. Posteriormente, cuando le pregunté su opinión sobre la afirmación de los investigadores de que en mapudungun no existe la palabra música su respuesta fue tajante: “claro que hay po’, cómo no va a haber”. Luego discutimos sobre varias taxonomías de la lengua mapuche para referirse a diversas técnicas sonoras.⁶⁸⁹ Estas situaciones etnográficas sugieren algunos equívocos: por un lado, la *machi* y yo entendemos de modos distintos la música, y, por el otro, mientras que para mí su canto y ejecución instrumental durante sus rituales es música, para ella al parecer no lo es.⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Mercedes Antilef, conversación, 1 de marzo de 2019.

⁶⁸⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁶⁹⁰ Empleo “equivoco” en el sentido que le otorga Viveiros de Castro: “el equivoco no es solamente una de las numerosas patologías que amenazan la comunicación entre el antropólogo y el indígena... el equivoco es una categoría propiamente trascendental, una dimensión constitutiva del proyecto de traducción cultural propio de la disciplina. No es una simple facticidad negativa, sino una condición de posibilidad del discurso antropológico, lo que justifica su existencia”. Viveiros De Castro, *Metafísicas caníbales*, 75–76.

Estos desacuerdos se relacionan con el hecho -varias veces señalado- de que la sociedad mapuche no cuenta con una traducción de la categoría en cuestión (música) y con el problema detrás de esta observación, el que puede ser formulado como sigue: es paradójico -e inevitablemente producirá desajustes- el que los (etno)musicólogos consideremos música ciertas técnicas sonoras que para las *machi* no lo son.⁶⁹¹

Un modo de organizar esta discusión es considerar que ha sido abordada desde dos aproximaciones. Mientras algunos investigadores emplean el concepto de música para el caso mapuche sin mayor complicación (a veces definiéndolo claramente y ampliándolo, otras usándolo de un modo opaco), otros cuestionan su conveniencia. En la primera parte de este capítulo revisaré ambas perspectivas y finalizaré proponiendo atender más detenidamente a algunas de las categorías relacionadas con el sonido que el propio mapudungun ofrece. Considero que lo fructífero para el análisis y debate que encararé en este capítulo son las implicancias epistemológicas y ontológicas de la inexistencia en mapudungun de una palabra afín a música, más que la carencia conceptual que -a fuerza de repetición- ya es anecdótica.

En la segunda parte analizaré las técnicas de producción de sonido (no solo las musicales) empleadas por la *machi* en el *ulutun*, para luego reflexionar sobre las manifestaciones auditivas durante el *küymi*. Observar con detalle la acción ritual audible de las especialistas y su trasfondo desestabiliza nuestras epistemologías. Además de lo descriptivo, de la necesaria identificación de prácticas musicales y de sus significados, se requiere un marco que contribuya a la comprensión del papel de lo sonoro en un complejo ritual cuya ontología dista de la del investigador y la de la mayoría de los estudiosos que se han dedicado hasta la fecha a la indagación de la música mapuche.

En este capítulo intento transitar de lo representacional a lo ontológico. Este *giro* -que ya se manifiesta tímidamente en secciones anteriores- permite interrumpir ciertas categorías preanalíticas (como el binomio naturaleza/cultura o la idea de la música como expresión perteneciente a la cultura y el sonido a la naturaleza) y renueva conceptos útiles para entender la cosmología mapuche (como el de animismo). Se ha señalado lo difuso de la separación entre la música y el resto de las manifestaciones sónicas, así como la importancia del paisaje sonoro en la ritualidad mapuche,⁶⁹² observaciones sin duda

⁶⁹¹ Esta idea está claramente inspirada en un pasaje de Wagner: “Tampoco debería sorprendernos que las analogías y los ‘modelos’ resultantes parezcan extraños y desajustados, pues se originan en la paradoja de imaginar una cultura para personas que no la conciben para sí mismas”. Wagner, *La invención de la cultura*, 108.

⁶⁹² Pérez de Arce, *Música mapuche*, 59–93.

acertadas. No obstante, considero que debería evaluarse una cuestión previa. La división entre sonido musical y paisaje sonoro se sostiene en otra distinción que sustenta varias de las concepciones de las ciencias sociales: el dualismo naturaleza/cultura. Nos encontramos ante la ironía señalada por Philippe Descola. Los pueblos que consideramos cercanos a la naturaleza están en realidad alejados del concepto de naturaleza, heredado de Platón y Aristóteles, “ya que generalmente dotan a las plantas y animales de su entorno con muchas de las características de la vida social”.⁶⁹³ El dualismo naturaleza y sociedad no es solo una categoría analítica más para las ciencias sociales, sino uno de los fundamentos clave de la epistemología modernista. Su aplicación resulta inadecuada en aquellos pueblos donde las relaciones sociales van más allá del dominio humano.⁶⁹⁴ Es el caso de los mapuche: para algunas de sus prácticas y elementos cosmológicos esta dicotomía no tiene asidero.⁶⁹⁵ Parte de este capítulo es un intento de reflexionar sobre el universo sónico mapuche no a través de la división cultura-musical/sonido-natural, sino a partir de otros modos de diferenciación y categorización: los que puede ofrecer la lengua y ontología mapuche.

Por otro lado, resulta pertinente la recuperación teórica que Descola hace del animismo. El autor emplea este término para denominar uno de los cuatro grandes tipos de ontologías, entendidas estas como “principios de identificación... sistemas de propiedades de los existentes, que sirven de punto de anclaje a formas contrastadas de cosmologías, modelos del lazo social y teorías de la identidad y la alteridad”.⁶⁹⁶ En la propuesta del antropólogo los modos de identificar a los existentes no se basan en el par naturaleza/cultura, sino en las fórmulas de combinación de otra dicotomía: interioridad (espíritu, alma, conciencia, intencionalidad, subjetividad u otras propiedades similares) y fisicalidad (materialidad de los cuerpos, pero también expresiones visibles y tangibles de una entidad y su manera de actuar en el mundo).⁶⁹⁷ Así, según Descola, en los sistemas animistas los humanos atribuyen a los no humanos una interioridad idéntica a la propia y los hombres y mujeres se diferencian de las plantas y de los animales a través de su

⁶⁹³ “... since they usually endow the plants and animals of their environment with many of the characteristics of social life”. Philippe Descola, “Societies of Nature and the Nature of Society”, en *Conceptualizing Society*, ed. de Adam Kuper (London: Routledge, 1992), 114.

⁶⁹⁴ Philippe Descola y Gísli Pálsonn, “Introducción”, en *Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas*, ed. de Philippe Descola y Gísli Pálsonn, trad. de Stella Mastrangelo (México, D.F.: Siglo XXI, 2001).

⁶⁹⁵ La ironía señalada por Descola se observa en la siguiente cita de Pérez de Arce (lo que, desde luego, no resta valor a las señeras contribuciones del autor): “Esta unión entre los sonidos naturales y culturales nos refiere a la cultura en estrecho contacto con la naturaleza”. Pérez de Arce, *Música mapuche*, 60.

⁶⁹⁶ Descola, *Más allá de naturaleza y cultura*, 190.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, 189–190.

fisicalidad. La humanización de las plantas y sobre todo de los animales “les permite no sólo comportarse con arreglo a las normas y los preceptos éticos de los humanos, sino también establecer con estos y entre ellos relaciones de comunicación”.⁶⁹⁸ Cabe preguntar: ¿qué papel cumple el sonido en las relaciones sociales entre humanos y no humanos? El rol de las técnicas sonoras en las interacciones entre humanos y entidades de la naturaleza, así como en la comunicación con los otros seres que pueblan los mundos indígenas (espíritus, antepasados, entre otros) ha sido una de las preocupaciones de etnomusicólogos, tal es el caso de Bernd Brabec de Mori, cuya influencia es notoria en parte de mis reflexiones.

En sus ceremonias, la *machi* no solo emplea técnicas sonoras que encajarían sin mayor problema y por comodidad bajo la categoría música, como son su canto y la ejecución instrumental. Además, se producen sonidos a través de otros procedimientos tales como las oraciones o el *kefafa*n. También seres no humanos pueden manifestarse de modos sonoros durante los rituales. Si bien con estas consideraciones estoy ampliando el universo sónico involucrado en la ritualidad de la especialista, considerar solo lo audible comprometido en su acción terapéutica o propiciatoria sería caer en otra reducción analítica. Conviene atender a la acción conjunta de todos los elementos implicados en la práctica ritual que incluyen, además de los recién mencionados, discurso chamánico, hierbas medicinales, inciensos, masajes, participación del colectivo, desplazamientos en el espacio, entre otros. Si bien, el sonido y la música son el eje de este cuarto capítulo, su análisis es combinado con consideraciones sobre microforma musical, narrativa, agencias múltiples y *performance*.

4.1. El concepto de música:⁶⁹⁹ taxonomías, sonidos y algunas voces del mapudungun

Si bien es cierto que en mapudungun no existe un concepto que englobe todas las expresiones musicales de la sociedad mapuche,⁷⁰⁰ es decir, las empleadas en rituales, en prácticas ritualizadas y en otros espacios de socialización, en este idioma existen

⁶⁹⁸ *Ibíd.*, 199. Las tres ontologías restantes son: el totemismo (semejanza de las interioridades, semejanza de las fisicalidades), naturalismo (diferencia de las interioridades, semejanza de las fisicalidades) y analogismo (diferencia de las interioridades, diferencia de las fisicalidades). *Ibíd.*, 199–359.

⁶⁹⁹ Este título está evidentemente inspirado en el libro de Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica* (Roma: Bulzoni Editore, 1998).

⁷⁰⁰ Al parecer, el primero en señalar que entre los mapuche no existe la categoría música fue González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 28. Además, el autor indica que tampoco existe la categoría instrumento musical.

numerosos términos para distinguir entre técnicas, cualidades y procedencias sonoras. Hasta la fecha, los investigadores hemos escrito y hablado de “música mapuche” sin mayor detenimiento. A pesar de las críticas y acusaciones que el concepto de música ha enfrentado en diversos trabajos de musicólogos chilenos, la voz sigue figurando en la literatura. Por ejemplo, en su clásica obra, Pérez de Arce advierte sobre lo problemático de emplear dicha categoría, con toda su carga occidental. A pesar de lo anterior, no deja de emplear el término y titula su libro, precisamente, *Música mapuche*.

¿Es útil la amplia y escurridiza categoría música para avanzar en la comprensión del universo sonoro mapuche?⁷⁰¹ Para ciertas *performances* el empleo del concepto no presenta mayores inconvenientes. Ahora bien, ¿es una herramienta adecuada para aproximarse a la práctica sónica de las *machi*? La discusión principalmente conceptual que desarrollaré en esta primera parte servirá para identificar las limitantes que una opaca e inestable definición de música puede conllevar a la hora de pensar el sonido en la práctica ritual de la *machi*. Por otro lado, permitirá determinar las categorías del propio mapudungun referidas al sonido y sus posibilidades para el análisis. Los conceptos sobre la música son discutidos desde hace décadas en la etnomusicología, lo que ha dado como resultado un debate de grandes proporciones.⁷⁰² He procurado restringir dicha problemática al caso mapuche.

Comienzo señalando dos aproximaciones: (1) la representada por los investigadores a quienes no les incomoda el uso del concepto de música para el caso mapuche y (2) la de quienes cuestionan su pertinencia. En la tercera parte revisaré algunas de las categorías sobre el sonido del mapudungun. En ambas aproximaciones se observarán limitaciones e ideas fructíferas. Sugiero que el supuesto “todo indisoluble” cultural mapuche⁷⁰³ no solo es dividido por las ficciones categoriales elaboradas por la academia, sino también por los propios dispositivos conceptuales mapuche.

⁷⁰¹ Molina emplea la sugestiva categoría “universo sonoro” y la define como “todos los sonidos que se manifiestan en el Nguillatun, tales como los instrumentos, los cantos, los gritos denominados ‘afafan’, el choque de palin y de coligues y algunos elementos de la naturaleza tales como la lluvia, aves, y el sonido de las banderas producido por el viento”. Molina, “La función del universo sonoro”, 7. En mi adopción de su propuesta, el término no solo refiere a los sonidos significativos audibles durante el *ngillatun*. Creo que su consideración puede ampliarse a toda la práctica ritual mapuche.

⁷⁰² Es tal vez desde Alan Merriam que las problemáticas asociadas a los conceptos interculturales de música se instalan como un tópico central en la etnomusicología. Así, investigadores como John Blacking o Anthony Seeger han reflexionado sobre el tema. Véase Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 127–128, 142–145. Asimismo, Bruno Nettl ha propuesto varias consideraciones para esta discusión. Por ejemplo, véase, Bruno Nettl, *Nettl’s Elephant. On the History of Ethnomusicology* (Urbana: University of Illinois Press, 2010), 216–27.

⁷⁰³ González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 28.

4.1.1. Música mapuche

No todos los autores que han estudiado la cultura musical mapuche ensayan definiciones o se ocupan del problema de las demarcaciones. En este primer grupo, me centraré en algunos de los investigadores que han sugerido posibles categorías *emic* cercanas al concepto en cuestión y que han propuesto clasificaciones para la música mapuche. En estos trabajos la categoría música es empleada con cierta comodidad. Martínez se pregunta:

¿El concepto de ‘música’ usado en la/s cultura/s occidental/es y urbana/s es similar -o por lo menos comparable- al usado por las etnias ágrafas? ¿El sonido, núcleo de la reflexión musicológica, existe con las mismas características conceptuales y fenomenológicas en la musicalidad indígena?⁷⁰⁴

Aunque en la primera pregunta no abandona el eje conceptual en cuestión (la música), en la segunda presenta otro centro sobre el cual pensar: el sonido, categoría que aparece de modo marginal en los capítulos anteriores, pero que en el presente adquiere mayor relieve. Pero antes, revisaré algunas propuestas de taxonomías para la música mapuche.

Grebe propone una categoría *emic* general (*ülkantun*), pero es ambigua al momento de referirse a las expresiones sonoras que dicho término englobaría. En una enciclopedia la etnomusicóloga señala que “los músicos mapuches usan el término *ülkantún* como una categoría general que abarca *todas las clases de música*. Existen dos amplios tipos de *ülkantún*: ‘divino’ y ‘humano’” [cursivas añadidas].⁷⁰⁵ La autora no incluye en sus descripciones generales de la música mapuche a la variante no tradicional, aunque sí considera la música secular “humana” o “*mapuche-ülkantún*”.⁷⁰⁶ En un texto anterior, afirma que “el término *ülkantún* define una categoría general que abarca todos los tipos de *música cantada* mapuche” [cursivas añadidas].⁷⁰⁷ Como se ve, en el primer

⁷⁰⁴ Martínez Ulloa, “La música indígena y la identidad”, 21.

⁷⁰⁵ Y agrega: “El primero es representado por el *tayil*, el segundo por los géneros sagrado (ritual) y secular de origen terrenal”. María Ester Grebe, “Amerindian Music of Chile”, en *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History, Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico* (University of Texas Press, 2007), 1: 156.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, 156–58.

⁷⁰⁷ Y agrega: “De hecho, casi todos los géneros de música mapuche (incluso la música de danza) son cantados. Por su parte, *purrún* designa a todos los tipos de música instrumental destinados a la danza, con o sin música vocal”. Grebe, “Mapuche I-V”, 7: 122.

texto citado ‘*ülkantún*’ aparece como categoría general, mientras que en el segundo como término que engloba la música cantada.⁷⁰⁸ El predominio del canto en las expresiones sonoras mapuche es indudable. Al parecer, el problema emerge con las formas instrumentales para las que, en principio, no existe un término que abarque todo tipo de ejecución, aunque sí se conocen voces específicas para el acto de interpretar determinado instrumento musical (por ejemplo, *trutrukatun* y *pifüllkatun*).

Cayumil adopta una de las clasificaciones propuestas por Juan Ñanculef para la música mapuche. Dicha taxonomía identifica cuatro campos: (1) canto ceremonial de la *machi*, (2) canciones protocolares, (3) cantos improvisados en encuentros sociales y (4) la música que incorpora instrumentos occidentales. En el cuarto tipo, el autor integra una categoría creada por uno de sus colaboradores: “música mapuche contemporánea”. Dicha “propuesta musical conserva los ritmos y los contenidos mapuche, por otro lado, hace innovación en las estructuras de la canción, e incorpora instrumentos y sonidos que no son mapuche”.⁷⁰⁹ La taxonomía que cita Cayumil es una de las clasificaciones desarrolladas por Juan Ñanculef, ya que posteriormente ha elaborado otras que he podido conocer a través de nuestras numerosas conversaciones. No detallaré aquí cuáles son sus otras propuestas. Esperemos que el *kimche* las haga públicas, si ese fuera su deseo, en futuras publicaciones de su propia autoría.

En su detallada caracterización del “patrimonio musical mapuche”, Velásquez afirma que “no existe una sola denominación que agrupe la idea de música en la cultura mapuche” y agrega que “existen diversas denominaciones para referirse al hecho sonoro”.⁷¹⁰ A pesar de lo anterior, el autor ensaya una “noción de música desde la perspectiva mapuche” que comentaré en el siguiente apartado.⁷¹¹ Por último, cabe destacar que el etnomusicólogo pone a prueba uno de los términos *emic* que podría relacionarse con el concepto de música: *ayekan*. Sin embargo, Velásquez reconoce que este vocablo no funciona en el contexto religioso ni terapéutico.⁷¹²

Antes de comentar una de las definiciones de música mapuche más recientes, la de Silva-Zurita, es importante señalar una de las acotaciones del autor pertinente a la discusión de este apartado. El etnomusicólogo advierte que debe considerarse que en la

⁷⁰⁸ Ruiz señala que para los mapuche de Argentina ‘*ülkantún*’ designa solo al canto no sagrado. Irma Ruiz, “Mapuche VI-IX”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (SGAE, 2000), 7: 127–28.

⁷⁰⁹ Cayumil Calfiqueo, “La música mapuche”, 87.

⁷¹⁰ Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 353.

⁷¹¹ *Ibid.*, 354.

⁷¹² *Ibid.*, 217–18 y 353.

actualidad solo un porcentaje mínimo de los mapuche dominan el mapudungun y que la primera lengua de la mayoría es el español. Por lo tanto, puede afirmarse que la generalidad de esta sociedad indígena cuenta con el concepto “música” (así como con el de melodía, ritmo, instrumento musical, etc.), pero a través del castellano, no de la lengua mapuche.⁷¹³ Por otro lado, Silva-Zurita identifica que la visión romántica e idealizada de la música mapuche que ha construido la literatura -pero que además observa entre sus colaboradores- se basa en estereotipos tanto de dicha cultura musical como de la occidental. Explica que mientras a la segunda se le asociaría solo con “*presentational performances*”, la música mapuche consistiría solo en “*participatory performances*” (en particular, prácticas tradicionales religiosas).⁷¹⁴ El autor identifica otra noción presente en los trabajos de algunos investigadores y en sus generalizaciones sobre la música mapuche: la supuesta indiscriminación entre sonido, habla y música.

Silva-Zurita señala que sí se distingue entre estos tres fenómenos sonoros (sonido, habla y música), tanto en las prácticas religiosas como no religiosas mapuche. Centra su discusión en los conceptos *dungun* y ‘*wünüil*’. Según el autor, la primera categoría tiene dos acepciones: lenguaje y sonido. Para la segunda, el etnomusicólogo elabora una definición a partir de las conversaciones con sus colaboradores: ‘*wünüil*’ es empleado para referirse a los rasgos distintivos de la música mapuche.⁷¹⁵ Más adelante, especifica que dicho concepto “aborda elementos del sonido tales como altura, melodía, textura, ritmo, técnicas interpretativas en la ejecución y la improvisación, entre otros componentes que hacen que una música dada suene tradicional”.⁷¹⁶

Finalmente el investigador articula una definición que intenta abarcar todas las expresiones musicales de esta sociedad. Así, la divide en tradicional y no tradicional. En la primera categoría propone incluir tanto las prácticas “participatorias” (*participatory*) con propósitos religiosos como la música *ayekan* caracterizada por “*presentational performance*” seculares. La música tradicional compartiría tres rasgos: (1) solo utiliza instrumentos mapuche, (2) el texto de los cantos es mayoritariamente en mapudungun, aunque el español es utilizado como complemento y (3) puede identificarse el uso de determinado material tonal, patrones rítmicos y técnicas estilísticas distintivas (‘*wünüil*’).

⁷¹³ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 99–100.

⁷¹⁴ *Ibid.*, 95–99.

⁷¹⁵ *Ibid.*, 100–104.

⁷¹⁶ “...addresses sound elements such as pitch, melody, texture, rhythm, interpretative techniques in performance and improvisatory practices, among other components that make a given music to sound traditional”. *Ibid.*, 176.

La música mapuche no tradicional -el autor advierte que su definición de este campo debe ser leída solo como una aproximación- sería aquella interpretada o compuesta por mapuche que no presenta plenamente los tres rasgos mencionados, pero en la que pueden identificarse elementos aislados (por ejemplo, empleo del mapudungun y de instrumentos tradicionales). Además, algunas músicas del segundo campo (el no tradicional) suelen incorporar el uso de estilos musicales como el hip-hop, reggaeton, cumbia o rock, por mencionar algunos.⁷¹⁷

Varios elementos de la construcción de Silva-Zurita merecen ser valorados. Lo primero es su esfuerzo por elaborar una conceptualización que abarque una enorme diversidad de expresiones, empeño que contribuye a superar las visiones reduccionistas sobre la música mapuche basadas en las prácticas de instancias rituales. Muestra de esto es la inclusión del *ayekan*, práctica “presentacional” y no religiosa generalmente excluida de la literatura.⁷¹⁸ Incluir bajo un mismo concepto -aunque en campos diferentes- al *ül* y al hip-hop mapuche puede parecer contra intuitivo, pero amplía la discusión. El autor es claro en sus intenciones:

comúnmente, no se considera mapuche a la música mapuche no-tradicional, la mayoría de las veces porque las prácticas musicales que son parte de este campo no se corresponden con el imaginario construido sobre la música mapuche. Tal construcción cubre solo las expresiones vinculadas con elementos ancestrales, por lo tanto, no contaminadas por elementos occidentales. Mi intención al configurar un amplio concepto de música mapuche que incluya las expresiones no-tradicionales es reconocer todas las prácticas musicales actuales como parte de la cultura musical mapuche, así como incluir este campo musical en la discusión académica sobre qué consideramos música mapuche.⁷¹⁹

Asimismo, es estimable el hecho de que su división entre tradicional y no tradicional no se base en la dicotomía urbano/rural, sino en la presencia o ausencia de

⁷¹⁷ *Ibíd.*, 104–110.

⁷¹⁸ Para otras consideraciones sobre el *ayekan*, véanse: Avendaño et al., *Aukinkoi ñi vlkantun*, 17; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 217–18.

⁷¹⁹ “... *non-traditional Mapuche music is usually not considered to be Mapuche, mainly because the musical practices that are part of this field do not correlate with the imaginary construct of Mapuche music. Such construct covers only musical expressions linked to ancestral elements with therefore no contaminating from Western elements. My point, to configure a wide concept of Mapuche music that includes the non-traditional expressions, aims to recognize all the current Mapuche musical practices as part of the Mapuche music culture, as well as to include this music field into the scholarly discussions regarding Mapuche music*”. Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 109–10.

ciertos elementos claves, ya sean tangibles o intangibles. La propuesta de Silva-Zurita tiene la virtud de desembarazarse de dos viejas biparticiones (religioso/no-religioso; rural/urbano) que, más que contribuir a la comprensión del vasto patrimonio sonoro mapuche, tienden a reducirlo. Su conceptualización se fundamenta en otras oposiciones (tradicional/no-tradicional; *participatory performance/presentational performance*) y es indudable que alimenta renovadas discusiones. Considero que los comentarios que pueden sostenerse sobre la definición de Silva-Zurita no están relacionados tanto con el qué, como con el para quién. Los mapuche, ¿consideran música mapuche el hip hop mapuche? El mismo autor aclara que para muchos no lo sería, aunque sus colaboradores reconocían que sí podría serlo.⁷²⁰ Y para las *machi*, ¿su canto es música? Volveré a este interrogante al final del capítulo. Lo relevante ahora es señalar que la propuesta de Silva-Zurita me parece sobre todo funcional, operacional. En este sentido, creo que está destinada -aunque pueda parecer una obviedad señalarlo, ya que su tesis es, desde luego, un trabajo académico- a los investigadores. Los equívocos presentes en el acto de nombrar con los dispositivos conceptuales de los etnomusicólogos a prácticas sonoras indígenas no parecen formar parte de sus preocupaciones.

El empleo del concepto música en casos como el mapuche parece ante todo pragmático. Al denominar ciertas expresiones del mundo sónico de este pueblo música, cultura musical, musicalidad, patrimonio musical, mapuche vinculamos nuestras investigaciones con las musicologías y su principal objeto/proceso de estudio. Escribimos o hablamos con el término comodín para evitar un problema y, tal vez, a falta de una categoría mejor. Otra vía consiste en ampliar el vocablo en cuestión convirtiéndolo en un concepto inclusivo, relativizándolo, como ha venido haciendo la etnomusicología desde hace tiempo. Si se aplica, por ejemplo, la definición propuesta por Mendívil (“música es todo aquello *reconocido como tal por un grupo humano determinado* y no un canon universal, normativo y excluyente” [énfasis añadido])⁷²¹ el problema que surge es otro. En mis estancias de trabajo de campo, escuchaba con más frecuencia comentarios sobre el hecho de que determinada práctica no es música y no al revés. Al parecer, somos los etnomusicólogos los más interesados en la pregunta acerca de lo que es música mapuche. No es mi intención responder por los mapuche a este interrogante. Si el lector busca en esta tesis una definición saldrá defraudado. Por otro lado, creo que el concepto música sigue siendo útil: permite referirnos a determinadas prácticas sonoras mapuche, tales

⁷²⁰ *Ibíd.*, 109.

⁷²¹ Mendívil, *En contra de la música*, 22.

como el canto y la ejecución instrumental. Los criterios de esta identificación parecen ser los señalados por Silva-Zurita, rasgos sobre todo sonoro-musicales: empleo de instrumentos tradicionales, determinado material tonal, patrones rítmicos y técnicas estilísticas. Adhiero a este modo de discernimiento y al uso de la categoría música para ciertas expresiones sonoras. No obstante, no todas las técnicas audibles empleadas por la *machi* en sus procedimientos y rituales caben dentro de dicho concepto. Por esto, es necesario ampliar el foco de la música al sonido.

4.1.2. Sonidos naturales, culturales y no-música

González Greenhill, en el mismo lugar en el que afirmaba que “no existe entre los mapuches el concepto ‘música’, así como tampoco el de ‘instrumento musical’”, propuso otra idea influyente en trabajos posteriores:

al parecer la percepción mapuche del fenómeno musical es siempre en relación a un contexto, a una situación dada, sea o no religiosa, que justifica el hecho musical. Este hecho musical no tiene razón de ser como acontecimiento aislado, sin alguna situación y / o cultural concreta, normada formalmente, que lo motive... Los instrumentos musicales, la música y la ocasionalidad forman un todo indisoluble en el trasfondo cultural mapuche, que no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin alterar el mismo.⁷²²

El enfoque que el autor presenta sobre la música mapuche ha gozado de prestigio entre los investigadores, probablemente por ser uno de los primeros etnomusicólogos en sugerir para el caso mapuche una -si se quiere- “ontología del sonido” diferente a la occidental, aunque, en cierta medida, este esfuerzo ya había sido encarado anteriormente por Grebe y Robertson. La principal idea en la propuesta de González es que el contexto y el hecho sonoro son inseparables: el segundo no tiene razón de ser sin el primero. Aún cuando su propuesta es correcta (el canto terapéutico de una *machi* en un *ulutun* se justifica en la ceremonia y fuera de ella no tiene sentido), esta puede llevar a un malentendido, que explico a continuación.

Considero que el “todo indisoluble” sugerido por el autor no es solo divisible por la operación analítica llevada a cabo por la academia. Claro está que muchas de las

⁷²² González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 28.

categorizaciones que realizan las ciencias humanas con fines operacionales son ficticias y suponen alteraciones, cuestión que no necesariamente les quita validez. La cuestión es qué modo de identificación y análisis y qué conceptos son más apropiados para cada caso. Pero el punto aquí es otro. Considero que el “todo indisoluble” propuesto por González Greenhill es soluble. Puede que ciertas categorías musicológicas sean problemáticas para efectuar esta disolución, pero hay que recordar que la lengua mapuche posee su propio dispositivo conceptual, voces precisas a través de las cuales puede diferenciarse entre técnicas, procedencias y cualidades sonoras. Por cierto, dicha aproximación ya ha sido abordada parcialmente por otros autores. Pero volviendo al propósito de este párrafo -y he aquí el malentendido- el riesgo de aquellas aproximaciones que destacan la dificultad de distinguir entre las expresiones musicales de otras instancias sonoras es que la borrosidad de los límites entre campos sonoros se interprete como la no distinción entre manifestaciones sónicas. El universo sonoro mapuche es sin duda holístico, pero no por eso inconmensurable.

La virtud de la perspectiva que comento es que rescata otros mundos audibles que en los estudios “clásicos” (digamos hasta la década de 1990) sobre la cultura musical mapuche no eran considerados: estos son el habla y el paisaje sonoro. Probablemente quien ha desarrollado esta idea con mayor profundidad sea Pérez de Arce. El autor afirma que “la relación entre los distintos aspectos sonoros de la cultura [mapuche], como son el habla, el canto y la música instrumental, así como los de la naturaleza, es más estrecha que en nuestra cultura occidental: las barreras se hacen más difusas y los sonidos se permean mutuamente”.⁷²³ De este modo, el paisaje sonoro juega un importante rol en las ceremonias.⁷²⁴ Según Pérez de Arce, no solo la separación entre lo que consideramos música y el resto de sonidos sería borrosa para el mapuche: igualmente lo es la distinción entre lenguaje hablado y musical. En ciertas ocasiones el habla puede considerarse música y un instrumento musical puede “cantar”.⁷²⁵ Uno de los autores que coincide con la perspectiva de Pérez de Arce es Rafael Díaz S. cuando afirma que la “manifestación musical mapuche... no es un fenómeno que pueda ser expresado o reducido con nuestra palabra *música*. Estamos ante otro tipo de fenómeno” [cursivas en el original].⁷²⁶ Hernández igualmente nota la importancia de los sonidos no musicales (gritos, oraciones,

⁷²³ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 59.

⁷²⁴ *Ibid.*, 59–68.

⁷²⁵ *Ibid.*, 80.

⁷²⁶ Rafael Díaz S., *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad* (Santiago de Chile: Amapola Editores, 2012), 84.

galopar de caballos, aves, insectos, lluvia, entre otros) en la ejecución ritual. Este conjunto de manifestaciones se suma al de los instrumentos generando un paisaje sonoro significativo.⁷²⁷ Villarroel también adhiere a este modo de entender la cultura musical mapuche.⁷²⁸ Nuevamente debe mencionarse la precursora tesis de grado de Alfredo Molina, quien se adelanta a los investigadores señalados al considerar no solo el rol de la música en el *ngillatun*, sino también en de los *kefafan*, el de los sonidos producidos por el entrechoque de coligües y *wiño* y los de la naturaleza.⁷²⁹ Los autores mencionados, pero sobre todo Pérez de Arce, notan la importancia para el mundo audible mapuche de dos “lenguajes” sónicos (música y habla) y de dos grandes campos de producción sonora apelando a la “gran división”: sonidos naturales y culturales.

Asimismo, al ampliar el espacio de interés algunos investigadores consideran nuevos actores: los naturales y sobrenaturales.⁷³⁰ Así, Pérez de Arce señala que los elementos y seres de la naturaleza y mágicos se expresan y relacionan con los mapuche a través del sonido.⁷³¹ Otro autor que incluye en las interacciones sónicas a seres no humanos es Velásquez. En la propuesta *emic* (“desde la perspectiva mapuche”) del etnomusicólogo, el propósito de la música mapuche es “la comunicación sonora entre las personas y el mundo social, natural y espiritual. En este sentido su principal función es comunicativa, donde los distintos seres se relacionan entre sí de forma holocéntrica”.⁷³² En síntesis, aunque los investigadores no lo expresen de ese modo, las relaciones sociales mediante manifestaciones sónicas consideran también a los no humanos.

La última autora que comentaré en este apartado es aún más enérgica en su crítica al concepto de música. La idea de lo problemático de este término para el mundo mapuche ha sido esbozada por la mayoría de los autores comentados. Sin embargo, es Bárbara

⁷²⁷ Hernández Ojeda, *La música mapuche-williche*, 22, 26.

⁷²⁸ Francisca Villarroel, “El ñl”, en *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, ed. de José Bengoa (Santiago de Chile: Catalonia, 2012), 219–20.

⁷²⁹ Molina, “La función del universo sonoro”. Como he señalado, Hernández igualmente menciona la importancia de los sonidos no musicales en el *ngillatun* (*lepun*). Aunque la fecha de su libro es anterior a la tesina citada, sus comentarios al sonido son marginales, mientras que en el trabajo de Molina ocupan un lugar central.

⁷³⁰ Anteriormente, he criticado ambos conceptos (natural y sobrenatural). Prefiero emplear para el conjunto de entidades reunidas bajo ambas categorías la denominación “no humanos”.

⁷³¹ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 59–68.

⁷³² Y continúa: “Esta comunicación se manifiesta en distintas situaciones donde se incluyen prácticas introspectivas y de manifiesto regocijo. Además, se observan características específicas de la música donde se destaca la espontaneidad e improvisación, la relación estrecha entre lengua mapuche con la expresión sonora, una variedad de las denominaciones de los estilos musicales determinada por los distintos territorios”. Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 354. Una categoría clave en la función comunicativa del sonido en la cosmología mapuche que observa el autor es el de ‘*awkiñ*’ (eco, reverberación en el espacio natural) (ibíd., 203–6).

Taboada, investigadora mapuche y *ülkantufe*, quien sugiere sin tapujos desprenderse de la categoría música. Además, la autora supera la crítica epistemológica para situarse en lo ontológico.⁷³³ A propósito del *talatur* atacameño se pregunta:⁷³⁴

¿cómo categorizar y analizar un arte que no surge de lo humano, si occidente no reconoce siquiera que algo no humano sea quien realmente lo brinda? ¿Qué utilidad tendría analizar este canto en tanto a su notación y su métrica, si se pierde el paisaje ornamental de un elemento vivo que es co-creador?⁷³⁵

En otro pasaje de su libro señala:

El pensamiento hegemónico se queda en la superficie. Carece de herramientas para distinguir la ontología de una “música” que no es música, que no nace del genio del hombre en su inspiración, que no es creada por él; sino que se gesta en un *espacio trascendental interno-externo*, capaz de resonar con el silencio de un misterio vivo atemporal.⁷³⁶

La propuesta de Taboada es clara: “considerar la posibilidad de despojarnos del término ‘Música’”.⁷³⁷ Su propuesta amerita una aclaración. El nosotros desde el que la autora escribe no se refiere precisamente a los (etno)musicólogos, sino a los mapuche. Constantemente critica a quienes -me incluyo, aunque quisiera que mi investigación escapara a esta tendencia- reducimos la complejidad sonora mapuche y la práctica de las *machi* a objeto de estudio. Taboada considera “no-músicas” “las formas de arte sonoro mapuche tradicionales” en las que incluye los relatos contados (*epew* y ‘*ngitram*’) y cantados (‘*tayil*’ y *ül*).⁷³⁸ Más adelante me referiré a algunas de estas expresiones sonoras. Por lo pronto, quiero destacar su sugestiva propuesta. Si otros autores (como, por ejemplo, Silva-Zurita) expanden la categoría música mapuche, en el caso de Taboada el concepto parece explotar, al menos para el caso de las “formas tradicionales”, ya que no rechaza

⁷³³ No se encuentran menciones a autores del denominado giro ontológico en el libro de Taboada, por lo que es de suponer que su reflexión ontológica está inspirada en parte en la filosofía del argentino Rodolfo Kush, autor que sí forma parte de su marco teórico.

⁷³⁴ Sobre el acto ritual del *talatur*, véase: Cristina Álvarez y María Ester Grebe, “La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales”, *Revista Musical Chilena* 126, n.º 1 (1974): 26–27.

⁷³⁵ Taboada, *El silencio mestizo*, 86.

⁷³⁶ *Ibid.*, 82.

⁷³⁷ *Ibid.*, 109.

⁷³⁸ *Ibid.*, 104–12.

su uso para aquellas expresiones que escapan a este ámbito. Por otro lado, la definición de música que la autora deja entrever en su crítica es limitada. Es sabido que la categoría aparece con distintas acepciones en diversas culturas y las ideas de genio e inspiración surgen en un periodo y lugares bien específicos.⁷³⁹ Lo anterior no resta validez ni energía al gesto de la autora y su propuesta debe ser considerada en el debate etnomusicológico sobre la música mapuche y lo que va más allá de esta.

Como ya he señalado -y al contrario de la propuesta de Taboada- seguiré denominando música a ciertas expresiones sonoras tradicionales: el canto de la *machi* acompañado por su *kultrung* y *kaskawilla* y la ejecución de otros instrumentos mapuche. Esta decisión es sobre todo funcional y soy consciente de que el concepto de música que estoy considerando se basa particularmente en el nivel de formalización rítmica y melódica. Ahora bien, si solo considerara las expresiones sonoras de la práctica ritual de las *machi* estructuradas musicalmente pasaría por alto otros modos de producción sónica fundamentales en su actividad terapéutica y comunitaria. En ciertas técnicas sonoras rituales no se identifica el mismo grado de organización formal por lo que no sería coherente que las considerara música según el criterio recién señalado. Asimismo, denominarlas “no-música” implicaría otros problemas. Como advierte Robertson para el caso del *tayil*, clasificarlo como “‘no-musical’ sería igualmente infructuoso, ya que dicha categorización tiende a evadir la pregunta de si la ‘música’ es o no un dominio científico, objetivo e interculturalmente útil para la investigación”.⁷⁴⁰ En síntesis, la música mapuche es solo una parte del universo sonoro mapuche y otros sonidos -humanos y no humanos- también son relevantes en el desarrollo y éxito de la práctica ritual de las *machi*. Si estas técnicas sónicas no son música, ¿qué denominaciones serían pertinentes? Varias voces del mapudungun brindan la precisión terminológica requerida y además permiten reflexionar sobre el sonido en otro marco ontológico.

⁷³⁹ Para una extensa revisión de definiciones formales de música, el concepto en diferentes culturas y en la musicología, véase *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.^a ed., s. v. “Music”, de Bruno Nettl.

⁷⁴⁰ “... ‘non-musical’ would be equally fruitless, for such categorization tends to evade the question of whether or not ‘music’ is a scientific, objective, and cross-culturally useful domain for inquiry”. Robertson, “Tayil as Category”, 51.

4.1.3. Voces del sonido en mapudungun

Robertson acierta al afirmar que “los mapuche siempre han desafiado las reducciones académicas”, incluidas sus prácticas vocales e instrumentales.⁷⁴¹ No obstante, estas son contenidas por las categorías relacionadas con el sonido de su propia lengua. Pérez de Arce presenta numerosas voces para referirse a diversas procedencias sonoras, así como para diferenciar entre la cualidad del sonido asociado a una misma técnica sonora.⁷⁴² Lo anterior revela la impresionante especificidad descriptiva del mapudungun. Esta es otra de las razones por las que enfatizar en una totalidad “indisoluble” me parece, al menos, impreciso. La lengua de los mapuche goza de una capacidad de descripción sorprendente y esta desde luego incluye a sus mundos audibles. Por lo tanto, la carencia de un concepto occidental no genera un vacío, sino otro modo de comprender y organizar, en este caso, el sonido.

El mapudungun posee -al igual que otras lenguas- términos para diferenciar entre modos de producción sonora (*‘chraichraitun’* es hacer sonar a golpes, *‘pafn’* es reventar, *‘revcún’* es el zumbido de las abejas, por mencionar solo tres voces),⁷⁴³ distinciones que consideran matices como, por ejemplo, la diferencia entre el sonido de los pasos (*‘cuvcuvun’*) y de estos al pisar tierra o al correr (*‘cümchrülün’*).⁷⁴⁴ Asimismo, existen varias denominaciones para el concepto de sonido, voces para diversos tipos de grito y de silbidos.⁷⁴⁵ Desde luego, no es exclusivo del mapudungun la distinción entre acciones productoras de sonido, pero sí llama la atención lo específico de ciertas palabras para referirse a matices sonoros.

Otra acción cuya ejecución implica producción sonora es la de hablar, referida en mapudungun con la voz *dungu* (también, *dungun*, *düngu*, *düngun*).⁷⁴⁶ Según Augusta, este término no se restringe a la acción de hablar de los hombres, sino también al cantar

⁷⁴¹ Robertson, “Mapuche”, 2: 233. Vuelo a emplear esta cita que aparece en el primer capítulo. De más está decir que adhiero a su afirmación.

⁷⁴² Pérez de Arce, *Música mapuche*, 67, 70–72, 80, 84–89.

⁷⁴³ *Ibid.*, 67, 71, 72.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, 71.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 71, 80 y 89.

⁷⁴⁶ María Catrileo señala que *dungu* puede significar hablar, así como evento, asunto, noticia, suceso. María Catrileo, *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998), 29, 207. Según Fernando Zúñiga, *dungu* es palabra, habla, asunto, mensaje, evento, y *dungun* (*dungu-n*), hablar. Fernando Zúñiga, *Mapudungun: el habla mapuche* (Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 2010), 316. Otros diccionarios les asignan a ambas variantes significados similares. Para una consulta simultánea de varios diccionarios, véase: *Corpus Lexicográfico del Mapudüngun (CORLEXIM)*, <http://corlexim.cl/es>.

de las aves, el gritar de los animales y el sonar de los instrumentos.⁷⁴⁷ Un significado similar le adjudica Silva-Zurita, quien, a partir de conversaciones con sus colaboradores, sugiere que el concepto puede traducirse como sonido (así como lenguaje, acepción más común) asociado a instrumentos o a las aves, en el sentido de que estos pueden “hablar”, transmitir un mensaje que podría ser expresado en palabras.⁷⁴⁸ El autor basa su distinción entre sonido y habla, tanto en prácticas religiosas como en seculares mapuche, en los términos *dungu* y ‘*wünül*’. Coincido con su intención de diferenciar entre modos de producción sonora, a lo que agregaría algunos matices relacionados con la práctica ritual de las *machi*.

En sus ceremonias, las especialistas cantan, oran, hablan, asperjan y, en ocasiones, gritan. Sin duda, las oraciones que la *machi* recita en un *ulutun* o en un *datun* tienen cabida dentro de la categoría *dungu*. Aún así, existen otros términos para señalar esta forma particular de hablar: el acto de orar, rezar o rogar. Mercedes denomina *ngellipun*, ‘*ngellitun*’ o ‘*ngellipuan*’ al momento en que realiza la oración, aunque reconocía que también podría llamársele *ngillatun* o *ngillatu*, ya que este término refiere al acto de pedir.⁷⁴⁹ Recordemos que, además de denominar a la ceremonia, *ngillatun* es traducido como pedir algo, rogar o pedir a alguno.⁷⁵⁰ Una de las acepciones de *ngellipun* es rogar.⁷⁵¹ Por lo tanto, *dungu* es un término demasiado amplio para detallar una de las técnicas sonoras de las *machi*: la rogativa que puede realizar de forma aislada en el caso de una práctica ritualizada como, por ejemplo, el diagnóstico, o bien antes de cantar, en el caso de un *ulutun* o *datun*. Mercedes prefiere el término *ngellipun* para referirse a estas oraciones que, como he descrito en el segundo capítulo, también puede declamar entre cantos.

El término para la práctica vocal -y que ya ha sido empleado en capítulos anteriores- está mucho más generalizado, ha sido ampliamente tratado por la literatura académica y en principio es más estable: *ül*. Mientras esta voz es comúnmente traducida como canto, su verbo asociado -cantar- es *ülkantun*.⁷⁵² Sabemos, a través de un texto de

⁷⁴⁷ Félix José de Augusta, *Diccionario mapudungún-español*, 36.

⁷⁴⁸ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 100–101.

⁷⁴⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁷⁵⁰ Augusta, *Diccionario mapudungún-español*, 149.

⁷⁵¹ *Ibid.*, 146. Lucía Golluscio señala que en Neuquén (Argentina) *ngellipun* o ‘*ngillipun*’ es uno de los términos más empleados para referirse a la rogativa comunitaria (el ritual propiciatorio). Lucía Golluscio de Garaño, “Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche”, *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche* (1984): 113n2.

⁷⁵² *Ül* y *ülkantun* a veces se emplean como sinónimos. Además de las dos anteriores, pueden encontrarse otras denominaciones (‘*gül*’, *ülkantu*, ‘*elkantu*’, romanceo). Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 239.

Ruiz, que Casamiquela “afirma que kantún es una partícula intercalada que significa ‘remedo’ o ‘semejanza a’”.⁷⁵³ La lingüista Jacqueline Caniguan, basada en su conocimiento disciplinario y cultural, me señaló otras dos posibilidades. Ambas consisten en identificar las partículas que componen la palabra siguiendo las propias lógicas del mapudungun. Así, una opción de construcción es la siguiente: *ül* (canto) - *ka* (distributivo, “hacer algo”) - *n* (“propio de”) - *tu* (verbalizador) - *n* (terminación verbal); la traducción podría ser “cantar canciones originales o propias de los mapuche”. La segunda posibilidad que me señalara la lingüista se basa en el significado que Heinecke Smeets asigna a *kantu: play*. Con dicha acepción el concepto podría estar constituido por tres partículas: *ül* (canto) - *kantu* (ejecutar o interpretar) - *n* (terminación verbal).⁷⁵⁴ Por otro lado, Course divide *kantun* en tres morfemas (*ka-tu-n*) y afirma que su similitud con “cantar” es una coincidencia.⁷⁵⁵

El estudio del *ül* ha recibido bastante atención. Su análisis como fenómeno verbal “oralista” ha revelado que el canto mapuche presenta una composición rítmica, formularia y temática.⁷⁵⁶ Asimismo, se han realizado tempranos abordajes antropológicos,⁷⁵⁷ estudios sobre su contenido temático,⁷⁵⁸ nuevas recopilaciones con comentarios etnográficos,⁷⁵⁹ trabajos sobre el canto mapuche como forma de comunicación, socialización o representación del pasado⁷⁶⁰ y aproximaciones centradas en quienes cantan.⁷⁶¹ Una propuesta sugestiva es la conexión entre los *ül* y la constitución dialógica

⁷⁵³ Ruiz, “Mapuche VI-IX”, 128. Lo mismo señala en: Irma Ruiz, “Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina”, *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. 1, Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico* (University of Texas Press, 2007), 170.

⁷⁵⁴ Comunicación personal, 18 de febrero y 19 de mayo de 2020.

⁷⁵⁵ Course, “Why Mapuche Sing”, 310n7.

⁷⁵⁶ Painequeo Paillán, “Oralidad en el canto”; Painequeo Paillán, Técnicas de composición en el *ül* (canto mapuche), *Literatura y Lingüística* 26 (2012): 205–28. “

⁷⁵⁷ Mischa Titiev, *Social Singing Among the Mapuche* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1949).

⁷⁵⁸ Helmut Schindler, “Una canción mapuche de Carlos Painena para el año nuevo”, *Anthropos* 92, n.º 1/3 (1997): 129–38; Rubi Carreño Bolívar, “Making the Sunflower Sing: Medicinal Plants in Women’s Songs, Tonadas, and Poems: Chile-Wallmapu XX-XXI”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 28, n.º 2 (2019): 215–34.

⁷⁵⁹ Caniguan y Villarroel, *Muñkupe ülkantun*. También véase Villarroel, “El *ül*”.

⁷⁶⁰ Magnus Course, “Los géneros sobre el pasado en la vida mapuche rural”, *Revista Chilena de Antropología* 21 (2010): 39–58; Pozo Menares, Canio Llanquinao y Velásquez Arce, “Memoria oral mapuche”.

⁷⁶¹ Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares, *Pu nekulfilu ñi ülkantun ejün. Memoria oral mapuche en los cantos de la familia Neculfilo* (Santiago de Chile: Ocho Libros, 2019).

de persona mapuche.⁷⁶² Desde luego, de igual modo los aspectos musicales han sido atendidos por numerosas investigaciones.⁷⁶³

Las propuestas de clasificación del canto mapuche son abundantes.⁷⁶⁴ Una categoría en particular resulta de interés para los propósitos de esta tesis: *machi ül*. Este tipo de *ül*, también denominado en la literatura como cantos de machi, *machi-ülkantun* o ‘*machi-ül.lën*’,⁷⁶⁵ corresponde, para algunos, al canto ejecutado por la especialista (acompañada de *kultrung*, *kaskawilla* u otros instrumentos) en su actividad diagnóstica y terapéutica,⁷⁶⁶ mientras que para otros refiere a los *ül* empleados en ocasiones rituales en general.⁷⁶⁷ La traducción literal de la categoría (*machi ül* = canto de machi) posee la ventaja de ser clara en cuanto al conjunto al que hace referencia: los cantos ejecutados por la especialista en su práctica ritual. La propuesta general de Grebe es confusa y no tiene justificación. En nuestras conversaciones, Mercedes nunca empleó esta categoría y en una de las entrevistas admitió que no suele utilizar el término.⁷⁶⁸ No tengo la certeza de que *machi ül* sea efectivamente un concepto *emic* o se trate más bien de una traducción literal del castellano al mapudungun. Por esta razón, y considerando además que la colaboradora de esta tesis no empleaba la categoría, prefiero referirme al canto de la *machi* simplemente como *ül*, voz que Mercedes utilizaba y consideraba válida.

Otra práctica vocal mapuche es el *tayil*, cuya inclusión dentro de la categoría *ül* o *ülkantun* no es tan obvia.⁷⁶⁹ Como ya señalé en el primer capítulo, Robertson no la define como repertorio musical, sino como “la manifestación auditiva del *kimpeñ*”, única forma de comunicación y enlace entre el ‘*alün*’ y el ‘*alüaluntu*’, los dos tipos de tiempo

⁷⁶² Course, “Why Mapuche Sing”.

⁷⁶³ Véanse, por ejemplo, Augusta, “Zehn Araukanerlieder”; Casamiquela y Pelinski, “Música de canciones totémicas”; Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”; González y Oyarce, “Kallfülikan, un canto mapuche”; Philipp Müller, *Die Melodischen Strukturen des Ülkantun. Zum Einfluss universeller Klangprinzipien auf das mündlich tradierte Tonsystem der Mapuche-Indianer* (München: Herbert Utz Verlag, 2008).

⁷⁶⁴ Para una comparativa entre las propuestas de clasificación de Lenz, Guevara, Augusta, Alonqueo y Painequeo, véase: Héctor Molina Fuenzalida, *¡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 de Chile: Culturalia Editores, 2007), 480–90. Además de estas proposiciones, deben considerarse las discusiones sobre la categorización del canto mapuche de Grebe y Ruiz, ya comentadas en secciones anteriores de este capítulo, así como las siguientes: Robertson, “Tayil as Category”, 39; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 232–58.

⁷⁶⁵ Alonqueo divide el *machi-ülkantun* o ‘*machi-ül.lën*’ en: *pillantun*, ‘*machiül.lënn*’ (“canción propia de la machi”) y *ngillatun* (“canción impetrativa de la machi”). Alonqueo, *Mapuche: ayer-hoy*, 78.

⁷⁶⁶ Painequeo Paillán, “Oralidad en el canto”, 31, 37 y 212; Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 254.

⁷⁶⁷ Grebe, “Mapuche I-V”, 7: 125.

⁷⁶⁸ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁷⁶⁹ Painequeo es uno de los que la incluye. Painequeo Paillán, “Oralidad en el canto”, 37. Hugo Carrasco se refiere al *machi ül* y al ‘*tayül*’ como discursos poéticos de las *machi*. Hugo Carrasco, “En torno a los relatos de *machi* (I)”, *Estudios Filológicos* 26 (1991): 99–101.

mapuche.⁷⁷⁰ Si bien la cosmología en la que Robertson se basa para definir el *tayil* no se acomoda del todo a los mapuche del otro lado de la Cordillera y a su diversidad, lo que me parece destacable es el modo en el que la autora se aproxima a la categoría: prescinde del concepto de música y sus asociados para permitir a “nuestro objeto de investigación ser lo que *es*, en lugar de lo que nos gustaría que fuera”.⁷⁷¹ Grebe reconoce que al *tayil* se lo excluye de las “etnotaxonomías musicales comunes”. Sin embargo, no duda en considerarlo “un *género de música* ritual trascendente” [cursivas añadidas].⁷⁷² Según la autora, la principal diferencia del *tayil* entre uno y otro lado de los Andes es la vinculación de esta práctica con el chamanismo en el caso chileno. La etnomusicóloga afirma que ser *tayiltufe* es una condición necesaria de las *machi*, aunque también existen ejecutantes -de ambos sexos- que no lo son; en cambio en Argentina la práctica está restringida a las mujeres, pero estas no son *machi*.⁷⁷³ Ruiz observa que son mujeres mayores las que dominan la comunicación con seres suprahumanos a través del *tayil*. Ellas son denominadas ‘*pillañ kushé*’ y ‘*witakultruntufe*’ (en su rol de especialistas rituales). A pesar de la mención de las *machi* en fuentes tempranas, en Argentina no se les asigna un papel importante.⁷⁷⁴

Según Juan Ñanculef, el *tayil* se realiza en los *ngillatun*, sobre todo cordilleranos, durante el *choyke pürun*: “es una música del fondo del espíritu... Se sientan doce mujeres [posteriormente agrega que también pueden ser seis] cerca del *rewe* ... no pueden ser hombres, siempre mujeres [ancianas]... y ellas hacen un lamento... es un sonido que nace del espíritu, no se puede definir... podría ser el *tayil* una categoría especial”.⁷⁷⁵ Las ocasiones en las que intenté conversar con Mercedes respecto a esta categoría fue algunas veces esquiva y otras ambigua. En una oportunidad me señaló que *tayil* se refiere al “toque de los *kultrung*”, a lo que yo insistí, “*tayil* ¿no es el canto?”, “no, *tayil* es cuando está tocando el tambor”, ella contestó.⁷⁷⁶ Sin embargo, durante mi primera estancia

⁷⁷⁰ “... *the aural manifestation of kimpeñ*”. Robertson, “Tayil as Category”, 50.

⁷⁷¹ “... *our object of inquiry to be what it is, rather than what we would like it to be*” [cursiva en el original]. *Ibid.*, 51.

⁷⁷² María Ester Grebe, “Mito y música en la cultura mapuche: el *tayil*, nexo simbólico entre dos mundos”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3 (1989): 229. Asimismo, María Mendizabal, aún cuando enfatiza varias de las conexiones señaladas por Robertson, denomina al ‘*taiël*’ “canto sagrado” o “repertorio sagrado”. María Mendizabal, “Aproximación al canto ritual mapuche”, en *Junta de hermanos de sangre: un ensayo de análisis del nguillatun a través de tiempo y espacio desde una visión huinca*, ed. de Isabel Pereda y Elena Perrotta (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 1994), 142–53. Por su parte, Golluscio lo denomina “canto religioso”. Golluscio de Garaño, “Algunos aspectos”, 106–108.

⁷⁷³ Grebe, “Mito y música”.

⁷⁷⁴ Ruiz, “Las ‘versiones’ del caso mapuche”, 49–50.

⁷⁷⁵ Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

⁷⁷⁶ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

compartió conmigo uno de sus escritos sobre cosmovisión mapuche en el que señala que el *tayil*

es el canto ritual entonado por la mujer generalmente se le acompaña con toques de *kultrün cascawilla*. Bajo dicho se incluye rogativa familiares que se realizan para el periodo señalado y llegada del periodo *walung* (tiempo de cosecha y relación). Se le puede cantar “*tayul*” a todo lo que tiene vida está en la tierra (*nag mapü*) o en el cielo (*wenu mapu*): a la luna (*kuyen*) a la lluvia (*mawun*). Esto implica que se invoca a distintos componentes de la naturaleza (*wallontu mapu*) considerados de importancia en la cosmovisión mapuche.⁷⁷⁷

Es necesario precisar algunas ideas sobre el *tayil*. La doble acepción del término (tocar el *kultrung* y práctica vocal con fuertes conexiones espirituales) referida por Mercedes no es tan extraña: la encontramos, por ejemplo, en la etnografía realizada por Velásquez.⁷⁷⁸ La mención de Juan Ñanculef antes citada y mi experiencia en el campo (las dos oportunidades donde pude ser testigo de *tayil* fue en *ngillatun* de comunidades *pewenche*, una de la precordillera y otra en medio de los Andes) y los estudios disponibles me llevaron a preguntar si esta práctica es predominante en la zona cordillerana y en el *Puelmapu*. La confirmación de tal posibilidad requeriría de etnografías detalladas sobre esta manifestación. Grebe es ambigua en cuanto al lugar donde desarrolló su trabajo sobre el *tayil* (“en el área mapuche del Cautín”, indicación para nada precisa considerando la longitud del río mencionado)⁷⁷⁹ y Velásquez señala que “esta manifestación del patrimonio musical religioso mapuche es común a todas las comunidades del wallmapu”.⁷⁸⁰ Sin embargo, el autor menciona una práctica de canto asociada al ‘*tayül*’, el ‘*kümpeñ*’, que se conservaría en la zona cordillerana del *Gulumapu* y *Puelmapu* y cuya descripción se asemeja al tipo de *tayil* estudiado por Robertson.⁷⁸¹ Por otro lado, los comentarios de Velásquez amplían las versiones del *tayil*. Afirma que en ciertas ocasiones este puede funcionar como *ayekan*, aunque sin escapar al contexto religioso (en el

⁷⁷⁷ Manuscrito inédito de Mercedes Antilef, fotografiado el 7 de marzo de 2018.

⁷⁷⁸ Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 251.

⁷⁷⁹ Grebe, “Mito y música”, 230.

⁷⁸⁰ Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 246.

⁷⁸¹ *Ibid.*, 251–53.

ngillatun durante el *choyke pürun*). Asimismo, ‘*tayülfe*’ puede ser empleado para referirse al ejecutante del *kultrung* (o de otros instrumentos).⁷⁸²

La supuesta vinculación del *tayil* con las *machi* señalada por Grebe requiere de otras etnografías para su cotejo. Mi experiencia en el campo me permite afirmar que Mercedes no realizó esta práctica en las ceremonias en las que participé. Desde luego, y como ha quedado claro en capítulos anteriores, durante sus rituales cantaba, pero ella misma se refería a esta práctica vocal como *ül*. Las investigaciones sobre la práctica del *tayil* en el lado chileno son escasas en comparación con los estudios trasandinos sobre esta categoría. Los trabajos de Robertson representan una fructífera aproximación a las prácticas sonoras de comunicación mapuche que puede ser aplicada al *ül* que Mercedes ejecuta durante sus rituales, ya que, si bien este no es *tayil*, igualmente busca interactuar con seres no humanos de esta u otras esferas.

Otra expresión relevante en la práctica ritual mapuche y que cuenta con su propia categoría es el *kefapan* o *afapan*. Pérez de Arce encuentra acepciones diferentes para estos dos términos (*afapan*, “grito de aliento en ceremonias”; *kefapan*, “gritar con palmoteos en la boca”).⁷⁸³ En la actualidad, ambos términos son empleados como sinónimos. Según Ñanculef, se trata de palabras mágicas utilizadas en ceremonias y que permiten la comunicación con los espíritus, aunque también reconoce que las *machi* las emplean para espantar al espíritu negativo.⁷⁸⁴ Este “grito ritual” está presente en todos los ritos colectivos. A través de su enérgica presencia sonora se anima, se expulsa, se comunica. El *kefapan* es un claro ejemplo de una manifestación audible que escapa a los límites de las definiciones de música con que solemos trabajar. No obstante, es una técnica sonora relevante para la acción ceremonial mapuche por lo que exige la atención etnomusicológica.

Las categorías que comento son solo un limitado número de voces del mapudungun para referirse a manifestaciones, técnicas, fuentes y matices sonoros. Otros conceptos relevantes para la teoría musical mapuche -algunos han sido mencionados en apartados anteriores- pueden ser *ayekan*, *pürun*, *wünül* (término menos conocido, pero al

⁷⁸² Ibid., 247–51. Según Catrileo, ‘*tayülfe*’ es el “*tañedor de kultrung* que anuncia el baile de los *choyke*” [cursivas en el original], mientras que el ‘*t’ayülfe*’ es la “*persona que acompaña el ritual con su instrumento musical*” [cursivas en el original]. Catrileo, *Diccionario lingüístico-etnográfico*, 212, 227. González emplea el término ‘*tayültufe*’ para referirse a los “*tocadores del kultrung*”. González Greenhill, “*Vigencias de instrumentos*”, 15

⁷⁸³ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 80.

⁷⁸⁴ Ñanculef Huaiquinao, *Tayñ mapuche kimün*, 166–67.

parecer gravitante como demuestra la investigación de Silva-Zurita) y ‘*awkiñ*’.⁷⁸⁵ Las categorías que enfatizo en este apartado son aquellas vinculadas con la práctica ritual de las *machi* y que, por lo tanto, enriquecen la reflexión sobre la dimensión sonora en su actividad. Las dos técnicas vocales ceremoniales empleadas por Mercedes -orar y cantar- cuentan con sus respectivos términos en mapudungun: *ngellipun* y *ül*. Como ya he indicado, al parecer, no existe una voz para denominar la ejecución instrumental en general, pero sí para el acto de tocar determinado instrumento. Así, uno de los términos para referirse a la acción de percutir el timbal mapuche es *kul’trungtun*.⁷⁸⁶ También puedo señalar un concepto que Mercedes traducía como toque o sonido del *kultrung*: *trupükultrung*.⁷⁸⁷ Otras categorías relativas al sonido no son del todo útiles para el análisis de la acción ritual de la *machi*, ya sea porque son demasiado amplias (como el caso de *düngun*) o debido a que hacen referencia a otras prácticas (por ejemplo, *ayekan*). En ceremonias numerosas (*ngillatun*, *datun*, *wetripantü*, *ngeikurrewen*, por mencionar algunas) se incorporan más instrumentos (*trutruka*, *pifüllka*, entre otros) y otra técnica sonora destacada en el mundo mapuche: el *kefapan* o *afapan*.

No se trata del solo hecho de denominar con voces de la lengua local manifestaciones que usualmente nombramos con jerga académica, sino de pensar las prácticas y diferenciaciones a través de conceptos indígenas. Si Mercedes distingue entre las técnicas del *ngellipun* y el *ül* es porque estas, como se verá, presentan importantes diferencias sonoras, pero al mismo tiempo son complementarias en lo que hace al desarrollo del ritual. Si existe un término específico para el “grito ritual”, *kefapan* o *afapan*, es debido a que la contribución al grupo y a los objetivos de la ceremonia de esta forma de producción sónica es relevante. En el siguiente apartado reflexionaré sobre prácticas rituales de la especialista que ya he descrito a grandes rasgos y desde diferentes perspectivas, pero esta vez a través de las premisas que he venido destacando en lo que va de este capítulo.

⁷⁸⁵ Velásquez nota la envergadura del ‘*awkiñ*’. Esta categoría podría traducirse como “eco” y parece poseer importantes significaciones cosmológicas, ya que es el medio a través del cual viaja el sonido producido por los instrumentos musicales, los *kefapan* y el *awiin*, conjunto audible que está destinado a las fuerzas y espíritus y que puede llegar hasta ellos mediante el ‘*awkiñ*’. Velásquez Arce, “Patrimonio musical mapuche”, 203–6.

⁷⁸⁶ Augusta, *Diccionario mapudungún-español*, 79.

⁷⁸⁷ Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2019; Antilef, entrevista, 10 de marzo de 2019.

4.2. El rol del sonido: ritual, técnicas sonoras y ontología

En este apartado centraré el análisis en el rol del sonido en los *ulutun* de Mercedes. En la última sección ampliaré la reflexión a otras ceremonias en las que las expresiones audibles observadas en el ritual simple de curación son amplificadas, dramatizadas. Además de las técnicas sonoras empleadas por Mercedes, tendré en cuenta las manifestaciones sónicas del resto de los participantes en el rito, ya sean seres humanos o no; me refiero a las oraciones, cantos, ejecución instrumental y expresiones sonoras del resto de asistentes que, junto a los masajes, hierbas medicinales, sahumeros y desplazamientos, son desplegados durante el ritual con el propósito de sanar a la persona afectada o, bien, con fines propiciatorios.

Algunas de las premisas que orientarán la presente sección nacen de las discusiones del apartado anterior. Dos de ellas guardan relación con la “gran división” naturaleza y cultura, dicotomía que evitaré en un doble sentido. Por un lado, no emplearé la distinción entre personas, entidades de la naturaleza y sobrenaturales. En su lugar, me referiré -como ya he venido haciendo- a seres humanos y no humanos. De este modo busco reflexionar acerca de sus interacciones con la agencia que la *machi* y el resto de los participantes en la ceremonia les asignan. Por otro lado, la discusión del apartado anterior demuestra lo importante en la práctica ritual de ciertas técnicas sonoras que probablemente no se ajusten a nuestras definiciones sobre la música, tales como el *ngellipun* y el *kefafan*. Considero que lo relevante es que dichas expresiones junto a las musicales (canto y ejecución instrumental) están al servicio de objetivos comunes y es una misma ontología la que les da sentido.

De acuerdo con el foco y las premisas señaladas, en la primera parte del apartado revisaré las principales técnicas sonoras empleadas por la *machi* en el *ulutun* y su relación con la narrativa de sanación que despliega a lo largo del ritual. En la segunda, centraré el análisis en las prácticas musicales (canto y ejecución instrumental) que Mercedes emplea durante la misma ceremonia y en cómo las características melódicas, rítmicas y técnicas interpretativas de sus *ül* contribuyen con los objetivos del ritual junto a los toques de *kultrung* y *kaskawilla*. Para terminar, reflexionaré sobre el *küymi* y sus implicancias sónicas, sobre el rol del sonido durante el trance de la *machi* y sobre las posibles manifestaciones audibles de seres no humanos durante algunas ceremonias. Cada apartado inicia con descripciones etnográficas de ceremonias en las que participé junto a Mercedes para luego continuar con el análisis y reflexión sobre los aspectos señalados.

4.2.1. Sonido y narrativa de sanación

Es el 4 de febrero de 2019 por la noche. Luego de los preparativos, la ceremonia comienza con el *ngellipun*, las oraciones que la *machi* pronuncia mirando hacia el este. En sus manos sostiene un *llaf-llaf*, un cuchillo y un vaso con agua o aguardiente. Detrás de ella la escuchan la mujer, a quien le realizará el *ulutun*, y su madre. Más atrás estoy yo, que también oigo su rogativa mientras caliento el *kultrung* en una pequeña fogata y lo percuto discretamente para asegurarme de que la membrana este suficientemente tensa. Una vez que la especialista finaliza su rogativa inicial, solicita a la persona que se recueste sobre los cueros que están en el suelo debajo de un cobertizo contiguo a su casa (de la paciente) para luego cubrirla con una manta. La *machi* se sienta en un banco a la izquierda de la paciente y su madre a la derecha. Mercedes retoma el *ngellipun* al tiempo que masajea el cuerpo de la persona de la cabeza a los pies con el preparado de hierbas medicinales, agua y aguardiente. Pronuncia cada enunciado rápidamente. Por momentos realiza una breve pausa entre cada frase. La altura de su entonación es regular y en una intensidad no demasiado suave ni excesivamente fuerte, pero con el énfasis suficiente como para ser oída por los presentes y transmitir seguridad.

*Müleymi elchen kuse, elchen fücha,
pifünentulelan kom weshake katikan,
müleymi elchen kuse, elchen fücha, wüyü-
wüyüngey tañi longko,
wüyü-wüyüngey tañi kuerpu pi-pingey tifa.*

Existes anciana dadora, anciano dador,
sóplame todos sus malos castigos,
existes anciana dadora, anciano dador,
se marea mi cabeza,
se está mareando mi cuerpo diciendo, está
ahora.

*Müleymi elchen wenu kuseke llangka,
kiñe mano kuwü mu ngütamnakümafimi,
liftunakümafimi.*

Existes celestial anciana *llangka* dadora,
con una mano derecha le compondrás los
huesos, límpiala.

*Müleymi kamarikunfe kuseke llangka,
kelluan kiñe mano kuwü mu,
füreneami chachay, eluami ta kon'a piwke,
kon'a foro.*

Existes anciana *llangka* hacedora de
kamarikun, ayúdenme con una mano
derecha, favorécenos *chachay*, dale un
corazón guerrero, huesos guerreros.

*Troytuñmangefule,
troytun wenu kuse,
troytun wenu fücha,*

*kuseke llangka kiñe man kuwü mu
fiskünakümafimi ka liftunakümafimi.*

Si la atendiesen de las articulaciones, anciana celestial que interviene las articulaciones, anciano celestial que interviene en las articulaciones, ancianas *llangka* con una mano derecha alívala y límpiala.

*Müleymi kamarikunfe kuseke llangka kiñe
mano kuwü mu, ngütamnakümelmutuchi,
liftunakümelmutuchi, eyi kamarikunfe kuse
kelluan kiñe man kuwü mu.*

Existen ancianas hacedoras de *kamarikun* con una mano derecha componle los huesos, límpiamela, tú anciana hacedora de *kamarikun* ayúdame con una mano derecha.

*Müleymi pewmatun kuse, pewmatun fücha,
pewmantukupetu tañi l'awen',
eyi tami ñawe Chaw Dios müleymi,
kellunemuchi, fürenemuchi pi-pingen,
ngütamnakümafimi, ngillatupapen,
lukutupapen chachay, puwpe tañi ngellipun,
tañi ngillatun, pi-pingen...*

Existes anciana del sueño, anciano del sueño, que ella sueñe con su remedio, es tu hija, Padre Dios, existes, ayúdame, favoréceme, diciendo estoy, componle los huesos, vengo a rogar, vengo a arrodillarme chachay, que mi *ngellipun* llegue, que mi ruego llegue, diciendo estoy...

El *ngellipun* continúa por algunos minutos más. La *machi* solicita el *kultrung*, el *trupükultrungwe* y la *kaskawilla*. Interrumpe la oración súbitamente con la enérgica percusión de su timbal y cascabeles (patrón 1). Prosigue con la ejecución del patrón 2. El *ül* comienza con una introducción, cuyo movimiento melódico se caracteriza por el uso de *glissandi* (figura 4.1; anexo 4, 29s–34s); canta la frase “*müleymi may müleymi* (existes, sí, existes)”.

♩ = 58

Mü-ley - mi may mü - ley - - - - mi

Figura 4.1. Introducción del primer *ül*.⁷⁸⁸

⁷⁸⁸ Esta transcripción corresponde al primer *ül* del ritual descrito. Como se verá, las introducciones a los cantos comparten un perfil melódico similar.

A través del canto reanuda la narrativa de sanación.

... <i>eymi nga mi lawen mew</i>	... con tu remedio
<i>eymi nga mi kona mew em ka</i>	por medio de tu mocetón
<i>pingunaküimelpan</i>	sóplame
<i>pingunaküimelpan</i>	sóplame
<i>pi-pingen em pi-pingen...</i>	diciendo estoy, diciendo estoy...

La melodía que entona en este primer *ül* es, a grandes rasgos, la misma que suele cantar cuando ejecuta en el *kultrung* y *kaskawilla* el patrón 2 (figura 4.2; anexo 4, 35s–55s). Es, probablemente, la que más emplea. En ocasiones, mantiene su timbal apoyado sobre el pecho y hombro izquierdo; más adelante lo acerca y dirige al cuerpo de la persona, comenzando por la cabeza y avanzando hacia los pies.



Figura 4.2. Melodía que, con variaciones, la *machi* canta junto con el patrón 2.⁷⁸⁹

Una vez finalizado el primer *ül*, la *machi* me entrega el *kultrung* para que vuelva a calentar la membrana. La paciente, que sigue recostada, gira y queda con la espalda hacia arriba. Comenta a la especialista sobre una dolencia: “*feyti ñi, feyti tañi chem feyti ama ti feyta lipang pala, feymu ta n’ay-n’aymekey* (ese es, eso era de la paleta del brazo, ahí se

⁷⁸⁹ A diferencia de la transcripción anterior, este extracto lo presento con plicas unidas, ya que mi intención es enfatizar la independencia de la melodía del texto. El lector verá diversos modos de presentar transcripciones: en algunos casos con texto y plicas separadas, en otros unidas y sin texto, entre otras, dependiendo del aspecto que se busque subrayar. Señalo junto a la clave las alteraciones regulares de cada pieza.

está moviendo)”. La *machi* le responde: “Sí, ya, *n’ay-n’aytripatuay tati, amutuay* (te aseguro que saldrá de la misma manera, se irá)”. La mujer agrega: “No se qué será. *Kisutu n’ay* (por si solo), *eh... chillum-chillumngelu reke, n’ay-n’aymekelu reke mekey* (como si estuviera acalambrándose, como si algo muy pequeño se estuviera moviendo), no sé qué...”. Su madre comenta: “*pilun mu tati* (en el oído), ‘mon, oh, oh, oh’ [imita sonidos], *pi tañi pilun pi* (diciendo está mi oído)”.

La especialista asperja cuatro veces y retoma el *ngellipun* y las friegas a la paciente. Le sucederá otro *ül*. A continuación, la *machi* y la paciente dialogan brevemente sobre cómo se siente. Mercedes continua con las oraciones para luego volver a cantar acompañada de su *kultrung* y *kaskawilla*. Este canto y el anterior son similares al primero. Luego las tres mujeres conversan sobre temas cotidianos. El cuarto *ül* comienza como los precedentes, pero ya avanzado, la especialista cambia de ritmo (patrón 3), canta una nueva introducción y continúa su relato con nuevas unidades formales (figura 4.3; anexo 5, 1min 21s–1min 32s).

♩ = 104

Intro

Ya ya ya - a ya ya ya ya

Figura 4.3. Introducción y primeras unidades formales que la *machi* canta junto al patrón 3 avanzado el cuarto *ül*.

Transcurridos un par de minutos, canta nuevamente un motivo introductorio y nuevas unidades formales, mientras mantiene el mismo ritmo en el *kultrung* y *kaskawilla* (figura 4.4; anexo 5, 3min 14s–3min 30s), las que se extenderán un breve momento hasta finalizar el *ül*.

♩ = 108

Intro

Ya ya ya - - a

Figura 4.4. Nueva introducción y nuevos motivos melódicos acompañados por el patrón 3.

La *machi* realiza el sahumero y retoma las oraciones.

<i>Müleymi füchotun kuse,</i>	Existes anciana hacedora de sahumeros,
<i>kelluan kiñe man kuwü,</i>	me ayudarás con una mano derecha,
<i>mu füreneami, witraneafimi,</i>	mantente favorecedora, en pie,
<i>eliami ta kona piwke, kona foro...</i>	dale un corazón guerrero, huesos guerreros...

La paciente y su madre recorren cada rincón de su casa con el sahumero humeante. Golpean las esquinas y paredes con *llaf-llaf* y pronuncian palabras en mapudungun para espantar a la entidad causante del mal. La especialista continúa con el *ngellipun* en el cobertizo. Termina así la primera parte de la ceremonia con las últimas palabras que pronuncia la *machi*.

... <i>amuñmutuaymi, rüf tripañmutuaymi</i>	... te irás, saldrás de verdad con esa agua,
<i>feytichi ko mu, chachay, piñürnentulelan, kom</i>	<i>chachay</i> , le sacarás haciendo libación a todos
<i>weshake katican, rüf tripapetu, amuñmupetu,</i>	los malos castigos, que salga de verdad, que
<i>n'eyngepe, n'eypiwkengepe...</i>	se vaya, que sea liberado, que su corazón sea liberado...

Las distintas técnicas sonoras que emplea la especialista (habla, canto y ejecución instrumental) determinan los distintos momentos del *ulutun*. Esta diferenciación sónica

no interrumpe la narrativa de sanación que la *machi* hilvana a través de su palabra, ya sea orando o cantando. El sonido es una herramienta terapéutica más junto con las hierbas medicinales, masajes, aspersiones, sahumerios, entre otras, y al mismo tiempo porta o encarna el relato. Según Grebe, el discurso chamánico se caracteriza por ser un lenguaje poético singular, un ritmo prosódico no metrificado, la alternancia de momentos suaves y enfáticos, su adecuación situacional, la reiteración par de ciertas frases y sus contenidos cosmológicos.⁷⁹⁰ Pero este no es solo representacional. Course observa que para el caso mapuche el lenguaje no es solo “simbólico”: parece poseer una potencialidad propia que va más allá del hablante y que está conectada con la fuerza inmanente del mundo (*newen*); la ideología mapuche del lenguaje está unida a una ontología de la fuerza.⁷⁹¹ Pero no basta con la palabra: esta especie de “actor” (el lenguaje) se materializa a través del sonido. Las múltiples agencias involucradas en el ritual (de las deidades, los espíritus, la *machi*, el lenguaje) se encarnan en formas auditivas.

La narrativa de sanación requiere del sonido para desplegarse y llegar a la persona afectada, a la entidad negativa y a las deidades a quienes la *machi* solicita su colaboración. La necesidad enunciativa y, por lo tanto, sónica es reforzada en el propio discurso de la especialista al final de varias frases del *ngellipun* con la expresión “*pi-pingen* (estoy diciendo)” y en los *ül* con algunos de los últimos versos de sus estrofas: “*pi-pingen em pi-pingen*”, “*pi-pingen nga pi-pingen*”, “*pi-pingen ka pi-pingen* (diciendo estoy, diciendo estoy)” o bien “*pi-pingenpan pi-pingen* (diciendo estoy acá, diciendo estoy)”. En los cantos el término “*pi-pingen*” es reforzado por medio de su repetición.⁷⁹² El discurso deber ser dicho o cantado para producir el efecto deseado, para movilizar las energías requeridas y para expulsar a los causantes del mal.

La narrativa que es dicha y cantada consta de varios momentos y el sonido es determinante para identificar estas fases. Las diferencias entre las características sonoras

⁷⁹⁰ María Ester Grebe, “El discurso chamánico mapuche: consideraciones antropológicas preliminares”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche 2* (1986): 47–66.

⁷⁹¹ Course, “The Birth of the Word”. Respecto al concepto de *newen*, categoría clave de la ontología mapuche, Bacigalupo señala que dicha noción “cuestiona las epistemologías de conocimiento de la época de la ilustración al combinar lo que los chilenos denominamos ‘poder espiritual’ y ‘poder político’ en uno, y al atribuir este *newen* a agentes humanos y no humanos a la vez. Los *machi* adquieren este *newen* a través de intercambios con distintos agentes y lo utilizan para reforzar su propio poder, curar a otros y cambiar el mundo ritualmente con el objeto de forjar un futuro mejor para los Mapuche”. Bacigalupo, “Las prácticas espirituales”, 12.

⁷⁹² A pesar de los distintos significados de las partículas “*em*”, “*ka*” y “*nga*”, es probable que en este contexto enfatizan el enunciado “diciendo estoy” y además cumplan una función rítmica. Sobre las acepciones de las partículas señaladas, cf. Augusta, *Diccionario mapudungún-español*, 40, 59, 145; Painequeo Paillán, “Oralidad en el canto”, 99, 100, 107, 108, 126.

del *ngellipun* y los *ül* son evidentes. Si bien el primero es pronunciado con cierta regularidad rítmica caracterizada por su velocidad y pausas entre un conjunto de frases, y su entonación posee una uniformidad reconocible, estos elementos son aún más estructurados en el canto, cuya organización rítmica y melódica está claramente determinada. Por otro lado, los *ül* son acompañados por patrones regulares ejecutados en el *kultrung* y la *kaskawilla*. Sin embargo, aunque estas dos técnicas vocales producen momentos audibles diferenciados, ambas forman parte del mismo proceso de sanación y de una misma narrativa; no se relacionan de modo dialéctico, sino complementario. Precisamente, de acuerdo con Brabec de Mori, el habla y el canto pueden entenderse como polos de un continuo en el que aumenta el grado de estructuración (rítmica, melódica) y que abarca desde el discurso cotidiano, pasando por los tipos formalizados (invocaciones, recitaciones, cánticos, por mencionar algunos), hasta la canción.⁷⁹³ Este modo de entender las prácticas vocales mencionadas es coherente con el rol que cumplen y la unidad argumental del proceso del que forman parte en el ritual de la *machi*.

Citaré extractos de las oraciones y cantos de otro *ulutun* para observar la insistencia en ciertas temáticas durante estos dos momentos sonoros. Corresponden a la segunda etapa de la ceremonia realizada la madrugada del 3 de abril de 2019, en un pueblo al norte de Temuco. La paciente, una mujer adulta, pasaba por un momento de mucha angustia, desmotivación, problemas para dormir y depresión. En el ritual participaron su suegra, su esposo, su hijo pequeño, la *machi* y yo (nuevamente con la función de calentar el *kultrung* y colaborar en los preparativos). A continuación, presento algunos extractos del *ngellipun* inicial, que la *machi* pronunció mientras masajeaba con *lawen* las partes descubiertas del cuerpo de la mujer, de la cabeza a los pies; en ocasiones empleaba otros instrumentos rituales, su *llaf-llaf* y cuchillo, que apoyaba en el cuerpo de la persona:

Es tu descendencia, tu hija, se fue su sueño, se fue su sueño, ya no funciona bien su corazón, ya no funciona bien su cerebro. Padre Dios existes, anciana dadora, anciano dador, eleva su corazón, eleva su mente, *chachay*, que duerma bien, *chachay*...

Eleva su mente, eleva su corazón, ¿por qué está así, Padre Dios? existes anciana dadora, anciano dador, si ha cometido falta, que se le perdone Padre Dios, existes anciana dadora, límpiala, sana sus huesos, es tu descendencia, tu hija, ya no está bien su cuerpo ahora, ya

⁷⁹³ Bernd Brabec de Mori, "Musical Spirits and Powerful Voices : On the Origins of Song", *Yearbook for Traditional Music* 49 (2017): 114–28.

no está bien su pensamiento, existes anciana dadora, anciano dador, ayúdame, favoréceme, diciendo estoy...

... se acalambra mi cuerpo, se acalambra mi sangre, diciendo está. Existes, anciana celestial del calambre, anciano celestial del calambre, ayúdame con una mano derecha, dale un corazón guerrero. Existes, anciana hacedora de *kamarikun*, mi cuerpo está hecho heridas, diciendo está, mi sangre se convierte en herida, diciendo está, anciana celestial de la herida, anciano celestial de la herida, favorécela, *chachay*. Existes, anciana dadora, anciano dador, favorécela y dale un corazón guerrero, huesos guerreros, le estoy cruzando tu *llaf-llaf*, es tu *llaf-llaf*, *chachay*...

Emplea sus otros instrumentos ceremoniales: *kultrung*, *kaskawilla* y *trupükultrungwe*. Canta:

Existes, sí, existes. Anciana del sol subiente, anciano del sol subiente, joven del sol subiente, joven mujer del sol subiente. Por eso, por eso estoy haciendo *ngillatun*, en tu *rewe*, con tu fuerza, diciendo estoy, diciendo estoy. ¿Qué puedo hacer?, diciendo está tu hija sirviente, tu hija sirviente...

Existes, sí, existes. Existe la *machi*, existe el *longko*, existe el sirviente. Que liberen su corazón, que liberen sus huesos, que liberen su mente, diciendo estoy, diciendo estoy...

Que sane su mente, que sane su corazón, que sane su sangre, que sanen sus huesos, que sane su corazón, que sane su cerebro, diciendo estoy, diciendo estoy. Por medio de tu remedio *chiyim*, buen remedio, que lance desde arriba, madre anciana celestial, anciana lunar celestial, anciano lunar celestial, diciendo estoy, diciendo estoy....

Grandes espíritus, grandes espíritus, que salga a un lado, que salga a un lado, diciendo estoy aquí...

Deja su *kultrung* y retoma la oración. El sentido de las frases que se suceden -por momentos, seguidas unas detrás de otras y a veces separadas por breves pausas- es el mismo que el del *ngellipun* del inicio, aunque suele variar su orden o puede que la *machi* introduzca nuevas frases a través de las cuales insiste en las mismas ideas; estas son: la petición a entidades míticas para que den fortaleza y eleven y liberen el cuerpo, corazón y mente de la afectada; menciones al lazo entre las deidades y la paciente (“es tu descendencia, tu hija”); detalle del malestar; alusiones a los instrumentos rituales (ya sea el *llaf-llaf*, cuchillo o *kultrung*); y descripciones y expulsiones del mal. Varios de estos argumentos son mencionados en las últimas palabras que pronuncia antes del siguiente *ül*:

Ngellipun:

... ándate, sale de ahí, libérala, libera su corazón, su mente. No es bueno lo que estás haciendo en medio de la noche, al amanecer andas molestando, andas como persona, haces ladrar a los perros, andas asustando a la gente, no es bueno lo que estás haciendo. Eres un espíritu de muerto, sale, libérala, libera su corazón, su mente. Existes, anciana hacedora de *kamarikun*, ayúdame, favoréceme, estoy diciendo. Elévamela, eleva su corazón, eleva su mente, es tu descendencia, es tu hija.

Ül:

Ya,ya,ya. Existes, anciana de la tierra celestial, anciana de la tierra celestial, sánamela, sánamela...

Este *ül* y los que siguen son acompañados por el patrón 3 y emplean los motivos melódicos que se corresponden con este ritmo, los que analizaré en detalle en el próximo apartado. El uso de nuevo material rítmico y melódico no significa el cambio de argumento en la narrativa. La especialista persevera en los tópicos desarrollados en las secciones anteriores, aunque siempre con variaciones, como puede leerse en las selecciones que siguen:

Segundo *ül:*

La maldición se devuelve, se devuelven los mandados, se la enviaron. Existe la envidia, existe la envidia. *Chachay* Dios, que la liberen. Sóplamela, que liberen su corazón. Diciendo estoy, diciendo estoy...

Ayudadores de la tierra del cielo, ayudadores de la tierra del cielo, consejo del cielo de la tierra, aconséjamela, favorézcanla. Diciendo estoy, Padre Dios.

Ngellipun:

...con este valioso alcohol, que salga hecho, que salga borracho, malos castigos, si hubiesen fuerzas malas, vientos negativos si a cada rato viene acá, *chachay*, que respeten su casa, Padre Dios. Existes anciana dadora, anciano dador, que no dejen sola su casa, favorécela...

... anciana celestial de la herida, anciano celestial de la herida, favorécela, mantenla en pie, con este remedio, con este laurel, con este canelo, alíviamela, es tu descendencia, es tu hija...

Tercer *ül*:

Existes anciana celestial del laurel, anciano celestial del laurel, joven mujer celestial del laurel, joven celestial del laurel. Existes en el laurel, existes en el laurel. Padre Dios, Madre Dios, diciendo estoy, diciendo estoy...

Sacúdanle el mal, anciana sacudidora, anciano sacudidor, joven sacudidor, joven mujer sacudidora, todos los malos alientos. Que sople hacia afuera, anciana sopladora, ayúdame, Diciendo estoy, *Chachay* Dios, Madre Dios. Que salga sana, Existes, existes.

Ngellipun:

... existes anciana dadora, que se mantenga bien, que se auto mire tu hija, que todos los malos pensamientos salgan de esta mente, que no se rían de tu hija, es tu hija, existes anciana dadora, anciano dador...

... por medio de tu ngillatun ella estará bien, existes anciana dadora, que puedo hacer está diciendo, tiene un hijo nuevo, que vuelva a tener fuerzas, que tenga buen pensamiento, que se quiera a ella misma, existes anciana dadora, anciano dador.

Cuarto *ül*:

Diciendo estoy, *Chacha Ngünechen*. Que le hagan baile de liberación, que se mire, que se mire detalladamente, que se mire hacia atrás, Padre *Ngünechen*...

Anciana para hacer ngillatun, anciano para hacer ngillatun, alíviamela, límpiamela. Se acaba mi ruego, llegó mi hora de irme, diciendo estoy, diciendo estoy. Padre Dios, Madre Dios, diciendo estoy.

(Finalizado el cuarto canto, realiza inmediatamente el sahumero y luego la mujer y familiares recorren los distintos espacios de la casa con el sahumero y los *llaf-llaf*):

Ngellipun:

Padre Dios, existes, anciana del incienso, anciano del incienso, ayúdala *chachay*, ayúdala con una mano derecha, favorécela...

Existes, anciana dadora, ayúdala con una mano derecha, que pisotee todos los malos castigos, existes, anciana dadora, favorécela *chachay*, es tu descendencia, es tu hija, que pisotee todos sus malos castigos...

... que respeten sus cuatro equinas de la casa, sus cuatro esquinas del patio, Padre Dios, existes, anciana dadora, anciano dador, que salga de verdad, que se vaya...

... existes anciana dadora, anciano dador. Te abrieron la puerta, te abrieron la ventana, sal de verdad, ándate, que la respeten, que sientan vergüenza ante ella, *chachay*. Existes, anciana dadora, así es mi ruego, así es mi petición, *chachay*. Por ti estoy recomendando,

existes, anciana dadora, que se mire así misma, dale un corazón guerrero *chachay*, existes anciana dadora.

A grandes rasgos, pueden identificarse -y de modo persistente- las cuatro áreas temáticas generales identificadas por Grebe en el discurso chamánico mapuche: dioses y espíritus, paciente-hijo, espíritus del mal y derrota del mal.⁷⁹⁴ Asimismo, se observan los argumentos señalados por Augusta para las canciones de *machi* (saludo al enfermo, empleo de remedios, causa de la enfermedad y solicitud de ayuda al espíritu)⁷⁹⁵ y los contenidos más reiterados en los cantos que revisan Canio y Menares (la solicitud de hierbas medicinales y dones a seres espirituales, con mayor frecuencia a *Ngüinechen*), los cuales fueron señalados en el primer capítulo.⁷⁹⁶ No obstante, es conveniente precisar de qué modo estos ejes son desarrollados en la narrativa de Mercedes. En cuanto a la apelación a seres no humanos míticos, la más frecuente es a la anciana dadora con sus múltiples rostros y a *Chaw Ngüinechen*, el que es mencionado con este nombre, o con otros equivalentes como *Chaw Dios* o simplemente *Chachay*. El anciano dador es nombrado menos veces. También son mencionados, aunque con menor frecuencia, los demás integrantes de la familia mítica mapuche (el hombre y la mujer joven), así como espíritus de *longko* y de *machi*.⁷⁹⁷ Una y otra vez se hace hincapié en que la persona afectada es descendencia de las entidades míticas (“es tu hija, es tu descendencia”). Al mismo tiempo que el mal es descrito, se insiste en su expulsión: “... andas como persona, haces ladrar a los perros, andas asustando a la gente, no es bueno lo que estás haciendo. Eres un espíritu de muerto, sale, libérala, libera su corazón, su mente”. Otro argumento desarrollado en la narrativa es la exposición del trastorno que sufre la paciente. Además, la *machi* en ocasiones alude en sus oraciones al procedimiento que está llevando a cabo en ese momento. De este modo, puede referirse a distintos tipos de *lawen* y, con menor frecuencia, al sahumero, *llaf-llaf*, cuchillo y *kultrung*.

Los argumentos mencionados son pronunciados (dichos) y cantados una y otra vez. Aunque ninguna sección es igual a la otra y ninguna estrofa es idéntica (al nivel de las frases sí existen repeticiones exactas), es posible identificar una coherencia, no solo temática, sino también estructural: las estrofas tanto del *ngellipun* como de los *ül*

⁷⁹⁴ Grebe, “El discurso chamánico”, 62.

⁷⁹⁵ Augusta, *Lecturas araucanas*, 303–4.

⁷⁹⁶ Canio Llanquino y Pozo Menares, “Regina y Juan Salva”, 84.

⁷⁹⁷ Sobre *Ngüinechen* como deidad cuatripartita, sus características generacionales y de género (ambas duales) y los niveles de relación con las *machi*, véase Bacigalupo, “Rituales de género”.

acostumbran comenzar con la invocación de deidades o espíritus y suelen finalizar con la expresión *pi-pingen* (“estoy diciendo”). A través de la repetitiva apelación inicial a los seres míticos, la *machi* solicita su colaboración y reconoce que su poder proviene de ellos.⁷⁹⁸ Sin su respaldo, la sanación no es posible. “No es gracias a mí, es gracias a *Chaw Ngünechen*”, afirmó Mercedes en una de nuestras conversaciones.⁷⁹⁹ Por medio de la locución “diciendo estoy” la especialista reafirma con propiedad la narrativa dicha o cantada.

Aún en el ritual de curación simple (*ulutun*), las prácticas ritualizadas, los elementos ceremoniales y las técnicas sonoras empleadas son variadas y numerosas. La narrativa de sanación -que es audible, tanto cuando se pronuncia como cuando se canta- parece ser el eje que atraviesa y da coherencia a todo el rito. Las prácticas que no están destinadas a producir sonido (el masaje con *lawen*, la ingesta de hierbas medicinales y el sahumero) son acompañadas con oraciones, que es una de las técnicas sónicas. Cuando los *ngellipun* son interrumpidos por la intervención del *kultrung* y de la *kaskawilla* el discurso de la *machi* continúa, pero esta vez a través de una manifestación sonora de mayor estructuración rítmica y melódica: el *ül*.

El canto, que es acompañado por la ejecución instrumental, es más que un nuevo formato para transmitir el relato. No solo el lenguaje es portador de *newen*: también lo es el *kultrung*, como Mercedes me señaló en una de nuestras conversaciones que cité en el capítulo anterior.⁸⁰⁰ El timbal transmite vigor a través de su sonido (sin lenguaje). La agencia aquí está situada en el toque del *kultrung* y la *kaskawilla*.⁸⁰¹ Como se ve, son varios los actores que a través del vehículo sónico aportan fortaleza a la paciente. Las técnicas vocales empleadas por la *machi* no solo estructuran la ceremonia: son, además, el medio que posibilita la contribución de diversos agentes a la sanación. Sonido y narrativa estructuran el ritual, vehiculan fuerzas y contribuyen a la sanación. El lenguaje necesita ser pronunciado y necesita ser oído para -en este caso- curar. El sonido del *kultrung* y la *kaskawilla* poseen *newen*. A la agencia autónoma de estos elementos se suma el poder de la especialista, su aplicación de diversos procedimientos terapéuticos y

⁷⁹⁸ Según Juan Ñanculef, “el sentido de las cuatro canciones retóricas... que hace la *machi* en una ceremonia... es más o menos igual... es la impetración de aquella reciprocidad que los espíritus le deben a ella”. Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

⁷⁹⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸⁰⁰ Para una exploración sobre el *newen* como concepto clave en la música mapuche, véase Tapia Carmagnani, “El *newen* la fuerza”.

⁸⁰¹ Para algunos casos de agencia atribuida a la música, véase: Bernd Brabec De Mori, “Music and Non-Human Agency”, en *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*, ed. de Jennifer Post (Nueva York: Routledge, 2017), 181–94.

las múltiples entidades que respaldan su trabajo (su espíritu de *machi*, *Chaw Ngüinechen*, *elchen kuse*, *elchen fücha*, entre otros).

Técnica de producción sonora	<i>Ulutun 05 y 06/02/18</i>	<i>Ulutun 04 y 05/02/19</i>	<i>Ulutun 06/02/19</i>	<i>Ulutun 02 y 03/04/19</i>
Primera parte				
<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>
Primer <i>ül</i>	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1
<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>
Segundo <i>ül</i>	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	Patrón 3; grupo 2
<i>Ngellipun</i>	—	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	—
Tercer <i>ül</i>	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	Patrón 3; grupo 2
<i>Ngellipun</i>	—	—	—	<i>Ngellipun</i>
Cuarto <i>ül</i>	—	Patrón 2; grupo 1 Patrón 3; grupo 2	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1
<i>Ngellipun</i>	Sin datos	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>
Segunda parte				
<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	—	<i>Ngellipun</i>
Primer <i>ül</i>	Patrón 2; grupo 1	Patrón 2; grupo 1	—	Patrón 2; grupo 1
<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	—	<i>Ngellipun</i>
Segundo <i>ül</i>	Patrón 3; grupo 2	Patrón 2; grupo 1	—	Patrón 3; grupo 2
<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	—	—	<i>Ngellipun</i>
Tercer <i>ül</i>	Patrón 3; grupo 2	Patrón 2; grupo 1	—	Patrón 3; grupo 2
<i>Ngellipun</i>	—	—	—	<i>Ngellipun</i>
Cuarto <i>ül</i>	—	Patrón 2; grupo 1	—	Patrón 3; grupo 2
<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	<i>Ngellipun</i>	—	<i>Ngellipun</i>

Tabla 4.1. Cuadro comparativo de los cuatro *ulutun* a los que asistí con Mercedes, con las técnicas de producción sonora, patrones rítmicos y tipos de canto empleados en cada parte y sección (las casillas con guion indican que la práctica correspondiente no fue realizada en esa ocasión). En el próximo apartado me refiero a las características de los grupos 1 y 2, que corresponden al modo general en que denomino los dos conjuntos de unidades formales melódico-rítmicas empleadas por Mercedes. Asimismo, dedicaré algunos comentarios a la relación con los patrones rítmicos que ejecuta en el *kultrung* y la *kaskawilla*.

4.2.2. ¿Por qué canta la *machi*?

Es el 6 de febrero del mismo año (2019). Estamos en casa de la *machi*. Acaba de anochecer. Durante el día llegaron algunos jóvenes de “afuera” quienes participarán en su *ngillatun* el fin de semana. Tres de ellos, un hombre y dos mujeres, se quedan en su casa. También nos alojaremos una de las amigas de Mercedes (de Temuco) y yo. Le realizará un *ulutun* a una de las jóvenes de Santiago que es una de sus aprendices, como parte de su formación. Nos preparamos para la ceremonia. Algunos calientan los *kultrung*, otros recolectan y deshojan las hierbas medicinales, yo preparo los equipos para grabar. La especialista comienza las oraciones mientras masajea con *lawen* el cuerpo de la *machil*, quien está recostada en el suelo sobre una cama de cueros. Frente a la *machi* está sentada su amiga, que ha colaborado con ella en otros rituales.

Padre Dios, existes, anciana dadora, anciano dador, es tu descendencia, es tu hija. Existes, anciana dadora, anciano dador, en esta noche, padre, estoy pidiendo, arrodillándome estoy por tu hija, alívala, límpiala, ayúdala con una mano derecha, dale un corazón guerrero, hueso guerrero. Que no se adormezca su saber, que no se adormezca su consejo, Padre Dios, aconséjala, espíritu de machi celestial, saber del espíritu de machi...

La joven se convulsiona y murmura palabras irreconocibles al tiempo que la especialista continúa con los masajes. Golpea suavemente su cuerpo con un ramillete y aplica más aguardiente al *lawen*. Avanzado el *ngellipun*, Mercedes pide los *kultrung*, uno lo ejecuta ella y el otro su ayudante. Esta vez, no usa la *kaskawilla*. Percute el llamado que su ayudante imita, no con toda precisión, pero con discreción. Los timbales se sincronizan en el siguiente patrón. La *machi* comienza a cantar (figura 4.5; anexo 6, 41s–52s).

$\text{♩} = 63$

Intro

Mü-ley mi maymü-ley mi - - - i We-numa-pu ku-sean'a y

We-nu ma - pu ku-sea n'a y We-nu ma - pu fū-chaa n'ay

Figura 4.5. Comienzo canto 1, primera parte *ulutun* del 6 de febrero de 2019.

El *ül* continúa. La *machi* acelera el pulso progresivamente; el aumento de velocidad es notorio. Aunque las melodías conservan ciertos elementos estructurales de los motivos que Mercedes canta junto al patrón 2, a la celeridad del ritmo corresponden alturas más agudas y algún grado de inestabilidad interválica (por ejemplo, figura 4.6; anexo 6, 3min 29s–3min 41s). Estas variaciones melódicas potencian la sensación de agitación.

$\text{♩} = 72$

Ma-chipü-llü we-nu-u ma-chipü-llü ki-mün fū-re-nea-fi-mika-a fū-re-nea-fi-mi ka

ngü-la-pe ñi long-ko-o ngü-la-pe ñi moll-füñ ngü-la-pe ñi piw-ke-e pi-pi-ngen em

Figura 4.6. Motivos melódicos avanzado el primer canto, primera parte *ulutun* del 6 de febrero de 2019.

Tras el primer *ül*, la especialista dirige nuevas oraciones hacia su *machil*:

Padre Dios, existes, anciana dadora, anciano dador. Que abra su corazón, que abra su cerebro. Si existe persecución en este cuerpo, Padre Dios, sácaselo a otro lado. Es tu descendencia, es tu hija. Seré machi, está diciendo, Padre, tengo espíritu de machi, diciendo estoy, Padre Dios, existes anciana dadora...

El segundo canto es similar al primero, emplea el mismo material melódico-rítmico y patrón en el *kultrung*. Además, la agitación aumenta cuando el *ül* avanza, al igual que en el anterior. La *machi* canta: “que pase por acá, que pase por acá mi sabiduría guerrera, mi sabiduría de la lengua, que no se ponga muda, que no se ponga muda tu hija guerrera, que no enmudezca, que no enmudezca su habla, diciendo estoy”. Antes de continuar con el *ngellipun* pregunta a su aprendiz en español: “¿cómo se llama el lugar de tu abuelo?”, a lo que responde la *machil*: “*lof* Makewe”. La *machi* incorpora la respuesta a su oración en Mapudungun: “Existes *machi* de Makewe, *longko* de Makewe, saber de Makewe bajo, Padre Dios, existes, anciana dadora, anciano dador, esta no llegó por cuenta propia, existes anciana dadora, anciano dador, es tu descendencia, es tu hija...”. El tercer y cuarto *ül* conservan los rasgos señalados para el primer y segundo canto. Durante el último, la joven tose, escupe con debilidad y realiza arcadas; sus convulsiones son más notorias. La especialista canta: “... sigue haciendo arcadas, sigue haciendo arcadas, que la arcada salga, que saque los malos hábitos, malos hábitos, Padre Dios, Madre Dios...”. Finaliza el *ül* con los toques del *kultrung*. La joven llora. Mercedes le dice “no llore, no llore”. Le ordena que se ponga de pie y que se sacuda. La aprendiz solloza. “No tenga miedo, ponte firme, ¡firme!”, declara la *machi*.

En esta primera sección de la ceremonia la especialista solo emplea el patrón 2 y los motivos melódicos que suelen corresponderle. Como puede verse en el cuadro comparativo (tabla 4.1), la alternancia de determinado patrón y unidades formales (melódico-rítmicas) varía de un ritual a otro. Lo que parece ser una regla en la práctica ritual de Mercedes es que en el primer *ül* que ejecuta, tanto en la primera como en la segunda parte de los ritos, canta las melodías que siempre son acompañadas con el patrón 2. Observé también este rasgo durante los *ngillatun*, *wetripantü* y *pillantun* en los que participé con la *machi*. Antes de referirme a cómo se comportan los motivos del canto al nivel de la microforma y sus correspondencias con la narrativa, mencionaré dos peculiaridades del *ulutun* que acabo de describir.

Ambas particularidades se relacionan con las personas que participaron en la ceremonia. Como el ritual estaba destinado a una *machil*, en la narrativa la especialista añadió a las temáticas analizadas en el apartado anterior la mención de la herencia espiritual y destino de la joven (“seré *machi*, está diciendo padre, tengo espíritu de *machi*...”, “esta es *machi*, ella es mujer *machi*”, por mencionar dos ejemplos), así como al espíritu de *machi* celestial. Además, aludía a prácticas que su aprendiz debería cumplir (“que toque bien el *kultrung*”; “levantaré mi bandera, está diciendo, levantaré mi *kaskawilla*, está diciendo”; “que no se ponga muda tu hija guerrera, que no enmudezca, que no enmudezca su habla” [referencia a la necesidad de saber mapudungun]). La otra peculiaridad está relacionada con la participación de no mapuche. Debido a la inexperiencia de ellos, Mercedes daba algunas amables indicaciones pedagógicas, como la que sigue: “que no falte el agua caliente, *chacha*, que después hay que servir mate”.

Hecho este paréntesis, dedicaré los siguientes párrafos a algunos comentarios sobre la microforma de los *ül* de Mercedes. El macronivel fue abordado en el apartado anterior: la estructura sonora ritual general, en cuya revisión consideré la contribución de las técnicas vocales y de la ejecución instrumental a la narrativa de sanación, la descripción de sus rasgos generales y su relación de complementariedad tanto entre los distintos modos de producción sonora como entre estos y el relato de la *machi*. La aproximación a la microestructura considerará las unidades formales y algunas técnicas interpretativas que Mercedes emplea en su canto. Utilizo “unidad formal” para designar una parte estructural mínima -rítmica y melódica- de la pieza total (en este caso, un canto o una sección), que articulada (ya sea repetida o variada) con otras unidades construye la forma sonora. Este término genérico tiene la virtud de evitar la ambigüedad de conceptos similares, tales como motivo, inciso, frase, entre otros.⁸⁰² Las siguientes consideraciones sobre la microforma tienen como objetivo aportar a la comprensión acerca de cómo el comportamiento sonoro estructurado y sus características musicales contribuyen a la práctica ritual de la especialista. En ningún caso presento un análisis formal exhaustivo, ya que semejante estudio escapa al propósito de la presente tesis. Quiero ser claro al señalar que con mi etnografía de lo particular y mis comentarios sobre el canto y ejecución instrumental de una persona no pretendo establecer premisas que confirmen o tensionen un sistema musical, aunque dedique algunas frases a propuestas de otros autores sobre características generales de la música mapuche. En síntesis, mi breve

⁸⁰² Dante Grella, *Análisis musical: una propuesta metodológica*, Serie 5, La música en el tiempo (Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 1986).

aproximación al análisis de la microforma de un *corpus* limitado de *ül* se justifica en cuanto puede ayudar a responder la siguiente pregunta: ¿por qué canta -y toca el *kultrung* y la *kaskawilla*- la *machi*? Este interrogante nace de una inspiración obvia: *Why Suyá Sing* y la propuesta del etnomusicólogo de una antropología musical,⁸⁰³ y de otro texto menos conocido, “Why Mapuche Sing”, artículo en el que Course homenajea y adhiere a la proposición de Seeger y desarrolla una sugerente interpretación sobre el *ül* y sus conexiones con las ideas mapuche sobre la naturaleza de la persona.⁸⁰⁴ Algunas de las premisas de ambos autores nutren parte de las conclusiones de este capítulo. Pero antes desarrollaré lo que vengo anunciando.

A grandes rasgos, el canto de la *machi* puede ser dividido en dos grupos: (1) el conjunto de unidades formales que entona junto al patrón 2 (me referiré a ellos como “grupo 1”) y (2) los que canta acompañada por el patrón 3 (grupo 2). El *kultrung* -seguido por la *kaskawilla*- establece el pulso de la pieza. Asimismo, las figuras rítmicas empleadas en el canto parecen estar basadas en los patrones del timbal (y cascabeles). Así, las unidades formales rítmicas del primer tipo de canto (del patrón 2) más empleadas son:



Figura 4.7. Figuras rítmicas empleadas en las unidades formales del primer grupo.

Si las unidades formales rítmicas del primer grupo derivan de -o son- las tres corcheas, las del segundo se deducen de la corchea y negra (ambas subdivisiones ternarias del pulso):

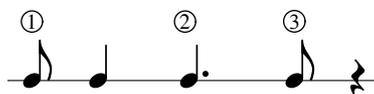


Figura 4.8. Figuras rítmicas empleadas en las unidades formales del segundo grupo.

Dos rasgos pueden desprenderse de la composición rítmica de los cantos de la *machi*: (1) solo emplea ritmos de subdivisión ternaria del pulso y (2) estos derivan de los patrones percutados en el *kultrung* (y *kaskawilla*). La segunda observación se corresponde

⁸⁰³ Seeger, *Why Suyá Sing*.

⁸⁰⁴ Course, “Why Mapuche Sing”.

-matizada- con una de las conclusiones de la investigación de Silva-Zurita, quien señala que los patrones rítmicos ejecutados en el timbal son clave en la *performance* musical grupal y que el resto de los instrumentos rítmicos mapuche (*kaskawilla*, *wada* y *pifüllka*) refuerzan al *kultrung*.⁸⁰⁵ El protagonismo rítmico del timbal en el ritual que analizo es indiscutible. Asimismo, es correcto pensar en el cascabel como apoyo (Mercedes usa la *kaskawilla* y no la *wada*), ya que la *machi* puede prescindir eventualmente de su uso. Por otro lado, el *ulutun* consiste en una *performance* musical individual de la *machi*. Es cierto que en ocasiones puede ser acompañada por una ayudante, pero no se trata de una de las ceremonias masivas que Silva-Zurita analizó. De hecho, el *kultrung* goza de la misma centralidad rítmica en el *pillantun*: otra práctica, casi siempre, solitaria. Por lo tanto, la observación del autor puede ampliarse a la *performance* musical individual de la *machi* Mercedes. No obstante, conviene no generalizar este rasgo, ya que sabemos que otras especialistas no emplean el timbal en su práctica del *ulutun*.

La construcción en base a ritmos de subdivisión ternaria del pulso de los cantos de la *machi* podría alimentar la popular idea de que estos son precisamente los ritmos característicos de la música mapuche.⁸⁰⁶ Sin embargo, esta conclusión debe ser tomada con cautela. La presencia de dichos patrones es mayoritaria en los *ül* de Mercedes, tanto en el *ulutun*, como en el *pillantun*, *ngillatun* (*rewetun*) y *wetripantü*. Esto no significa que la especialista protagonista de esta etnografía de lo particular emplee solo los ritmos señalados. Todo *ül* comienza y finaliza siempre con un patrón característico (patrón 1 y 4, respectivamente) que es repetido idealmente cuatro veces. Estos ritmos, cuya traducción (y transcripción) resultan más esquivas a nuestro modo de organizar temporalmente el sonido, son igual de importantes que los de subdivisión ternaria.⁸⁰⁷ Por otro lado, en las prácticas musicales mapuche pueden hallarse otros ritmos, como es el caso de los de subdivisión binaria. Por ejemplo, si bien Silva-Zurita observa que la mayoría de los patrones empleados en los ejemplos que el analiza pueden escribirse en 3/8 o 6/8 indistintamente, reconoce que igualmente se emplean patrones binarios, que el autor representa como 2/4.⁸⁰⁸ En mi experiencia en el campo, pude escuchar el toque de otras *machi* y algunas empleaban ritmos de subdivisión binaria. Grebe transcribe algunas

⁸⁰⁵ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 134.

⁸⁰⁶ Esta generalización puede leerse en, por ejemplo, Juan Pablo González, “Estilo y función social”, 110; Díaz S., *Cultura originaria*, 90.

⁸⁰⁷ En el segundo capítulo presenté mis propuestas de transcripción del patrón 1 y 4, véanse figuras 2.1 y 2.3.

⁸⁰⁸ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 131–36, 176–77.

figuras rítmicas empleadas en el *choyke pürun* y en un *ulutun* también en 2/4.⁸⁰⁹ Algunos de los patrones de *kultrung* transcritos por Isamitt son también de subdivisión binaria;⁸¹⁰ lo mismo se observa en dos de las fórmulas rítmicas que presenta Carlos Vega en las páginas que dedica al timbal mapuche.⁸¹¹ En definitiva, sin duda son habituales los patrones de subdivisión ternaria. Sin embargo, el *corpus* total de música mapuche que hemos analizado los investigadores, a mi parecer, sigue siendo reducido. Tal vez las ideas popularizadas sobre la música mapuche se hayan basado en lo más frecuente pero no necesariamente en lo más importante.

Respecto al comportamiento melódico de los *ül* de Mercedes acompañados por el patrón 2 (grupo 1), en la mayoría de los casos parece emplear cinco sonidos. Sin embargo, al intentar determinar cuáles eran estructurales observé dos posibilidades que además encuentran antecedentes en la literatura: podían interpretarse como pentatonías o bien como tritonías a la que se le añadirían dos sonidos circunstanciales. Esta discusión escapa a los objetivos de la presente tesis, pero es interesante notar que la variedad de propuestas respecto a las organizaciones de alturas (u “organización tonal”, “material tonal”, entre otras expresiones) empleadas en la música mapuche pueden fundamentar una u otra interpretación. Así, Aretz observa el uso de la escala pentatónica, pero advierte que el sistema tonal varía constantemente.⁸¹² Grebe, propone la existencia de varios tipos de escala entre ellos una “pentáfona con derivaciones de tres, cuatro y seis sonidos”.⁸¹³ Por otro lado, esta autora, González Greenhill y Philipp Müller han sugerido el uso de la tritonía para el caso de la música mapuche; la mayoría de ellos aluden a tríadas mayores.⁸¹⁴ Asimismo, parte de los sonidos y organización interválica empleada en el grupo de melodías que considero coinciden con la detallada propuesta de Silva-Zurita respecto el material tonal utilizado en el canto tradicional mapuche.⁸¹⁵ En definitiva, adherir a uno u otro modelo para el caso de los cantos de la *machi* requeriría de investigaciones centradas en la estructura tonal.

Es posible identificar seis unidades formales con las que la *machi* construye el canto del grupo 1. Estas pueden observarse al comienzo del *ül* transcrito en la figura 4.2.

⁸⁰⁹ Grebe, “El kultrún mapuche”, 19–20.

⁸¹⁰ Isamitt, “El machitun y sus elementos musicales”, 8–9; Isamitt, “Cantos mágicos”, 10–11.

⁸¹¹ Vega, *Los instrumentos musicales*, 100.

⁸¹² Aretz, *Síntesis de la etnomúsica*, 88–89.

⁸¹³ Grebe, “Mapuche I-V”, 126.

⁸¹⁴ Grebe, “Mapuche I-V”, 7: 126; González Greenhill, “Vigencias de instrumentos”, 28–30; Philipp Müller, “La triada mayor como modelo melódico en el mapuche ül” (manuscrito inédito, s.f.). Archivo PDF. Para el empleo de otra tritonía en un canto mapuche, véase Aretz, *Síntesis de la etnomúsica*, 88–89.

⁸¹⁵ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 123–30.

Las señalo con diferentes letras.

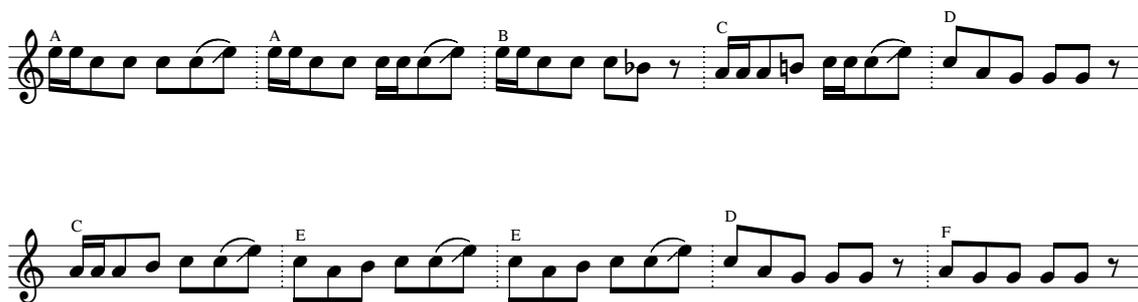


Figura 4.9. Unidades formales de la melodía transcrita en figura 4.2.

Las unidades formales señaladas aparecen con variaciones a lo largo del canto. No todas las secuencias son iguales a las que presento en la ilustración. Pueden variar la sucesión de las unidades y el número de repeticiones, así como elementos de su estructura y los sonidos que comprenden.

Todos los *ül* del primer grupo se comportan más o menos del mismo modo. La *machi* emplea las unidades formales señaladas con variaciones, muchas de las cuales corresponden a acomodaciones a la palabra. En dichos casos una corchea es dividida en dos semicorcheas para que el ritmo coincida con determinado vocablo. Otro tipo de variante consiste en una unidad transpuesta a una organización de alturas con las mismas relaciones, pero aproximadamente un semitono más alto. No creo que este cambio sea consciente. Que la *machi* comience una frase con, por ejemplo, mi o fa depende del ímpetu del momento, de la agitación, del énfasis. La musicalidad está al servicio de la narrativa y su intención de sanar. Las variaciones en la organización de alturas, la aceleración del tempo, la modificación de las unidades formales y la alteración de la temperancia dentro de un mismo *ül*, suman oscilación al clima ritual. Agitación que parece no ser negativa. Por el contrario, esta aporta al conjunto de agencias que insisten, batallan y dan mayor poderío a la *machi* y a la persona afectada para expulsar al mal.

Antes de referirme a los aspectos melódicos del grupo 2 señalaré brevemente algunas de las técnicas interpretativas que se observan en las ejecuciones de Mercedes. En el modo de cantar de la *machi* es notorio el uso de *glissandi* y vibrato. Estos dos elementos, junto con la *acciaccatura*, son los adornos recurrentes identificados por Silva-Zurita para la música tradicional mapuche y que el autor discute junto a sus

colaboradores.⁸¹⁶ Asimismo, Aretz observa la frecuencia de “glisados” (diferentes tipos), oscilación de la voz, mordentes y otros ornamentos.⁸¹⁷ En los ejemplos transcritos que presento de extractos de *ül* de Mercedes pueden observarse los distintos *glissandi* que emplea la especialista (también véanse las transcripciones adjuntas, anexo 2 y 3, y pueden escucharse los anexos 4, 5, 6 y 7); estos varían en su extensión temporal y en la tesitura que abarcan; los hay ascendentes y descendentes (los grafico con líneas diagonales). El vibrato u oscilación de la voz es igualmente característico en su canto. Este aporta expresividad y por momentos es tal que dificulta la identificación de una nota estable para el ejercicio de la transcripción y el análisis.

Aún más vacilantes y acelerados son los motivos melódicos del grupo 2. Las figuras rítmicas que emplean las unidades formales que paso a describir se basan en el toque que las acompaña: el patrón 3. Las figuras 4.3 y 4.4 son transcripciones de los comienzos de dos secciones acompañadas por el ritmo señalado y que la *machi* ejecutó avanzado el cuarto *ül* de la primera parte del *ulutun* del 4 y 5 de febrero de 2019. Comenzaré con estos ejemplos para analizar las unidades formales del segundo grupo. En ambas imágenes se puede advertir el pulso más veloz (negra con punto = 104 y, luego, 108) en el que se ejecuta este conjunto de material melódico-rítmico. La siguiente melodía (que aparece en la figura 4.3 inmediatamente después de la introducción) no la he encontrado en otros *ül* acompañados por el mismo patrón. Vemos que las figuras rítmicas son las mencionadas y que se emplean cinco sonidos.



Figura 4.10. Extracto figura 4.3, melodía que sigue inmediatamente después de la intro.

Más adelante, las melodías no tienen la misma extensión y son separadas por silencios en los que el *kultrung* y la *kaskawilla* siguen siendo percutidos, como puede verse en la figura 4.11 (anexo 5, 2min 31s–2min 51s). Las alturas empleadas son las mismas, a excepción del do, que no aparece.

⁸¹⁶ Silva-Zurita, “An Ethnomusicological Study”, 130–31. El etnomusicólogo señala que la técnica interpretativa más característica de la música mapuche tradicional sería un tipo particular de *glissando*: el ascendente en la última nota de una frase musical que por lo general es ejecutado con un *staccato* (ibid., 131). Este tipo particular de *glissando* no se observa en los cantos de Mercedes.

⁸¹⁷ Aretz, “Cantos araucanos de mujeres”, 81–83; Aretz, *Síntesis de la etnomúsica*, 84–86.



Figura 4.11. Melodías del cuarto *ül* de la primera parte del *ulutun* del 4 y 5 de febrero de 2019.

En este mismo *ül* la *machi* vuelve a cantar una introducción para luego incorporar otra melodía y, posteriormente, unidades formales breves, como puede verse en la figura 4.4. Los motivos que empleará hasta el final de la pieza son repeticiones o variaciones que se caracterizan por la tercera menor ascendente (en este caso, fa#-la) y la insistencia en fa# y/o mi. Por mencionar otro ejemplo, en el inicio (luego de la introducción) del segundo *ül* de la segunda parte del *ulutun* del 2 y 3 de abril de 2019 se observa una melodía similar a la de la figura 4.4, al menos en cuanto a su contorno melódico (figura 4.12; anexo 7, 29s–31s).



Figura 4.12. Melodía inicial, luego de la intro, del segundo canto de la segunda parte del *ulutun* del 2 y 3 de abril de 2019.

Posteriormente, es posible identificar en este mismo canto algunas unidades formales de menor extensión (aquellas separadas por silencios de negra y que consisten en una corchea, una negra y otra corchea), como puede verse en el siguiente ejemplo

(figura 4.13; anexo 7, 2min 21s–2min 40s):

Figura 4.13. Extracto del segundo *ül* de la segunda parte del *ulutun* del 2 y 3 de abril de 2019.

No me extenderé con mayor detalle en las características de las unidades formales que son acompañadas por el patrón 3. Con los ejemplos que presento y los rasgos que enfatizo busco sugerir la naturaleza dinámica de este conjunto de unidades formales, secuencias y variaciones. La fragmentación melódica sumada al tempo más veloz dota a los cantos del grupo 2 de un carácter trepidante. Aunque la *machi* adjudicaba a ambos patrones más o menos los mismos objetivos, confirmó que el patrón 3, además, aportaba velocidad. “Ese toque [patrón 2] es para... que la persona que le están tocando... con el mismo toque va a despertar su corazón, su mente, su pensamiento”.⁸¹⁸ Durante una conversación agregó respecto al patrón 2 que el objetivo de este es que la paciente “se relaje y abra su corazón y su mente”.⁸¹⁹ Sobre el patrón 3 comentó: es “para que se suelten

⁸¹⁸ Mercedes Antilef, entrevista, 10 de junio de 2019. En este diálogo, yo ejecutaba los ritmos en mi *kultrung* para ser claro sobre el patrón al que hacía referencia.

⁸¹⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020. En esta oportunidad, reproduje algunas de mis grabaciones para identificar el patrón.

las piernas, el cuerpo, los huesos, todo... es pa'que avance más rápido".⁸²⁰ En otra oportunidad se refirió al segundo ritmo como un trote, metáfora que refuerza la intención de dinamismo del patrón 3.⁸²¹ Asimismo, indicó que los cambios de patrón son para "levantar [animar] a la persona".⁸²² No obstante, el cambio de patrón parece no afectar a la temática de la narrativa que desarrolla en los *ül*; esta no correspondencia -es decir, varían las unidades formales melódicas y el patrón rítmico, pero no el argumento general de sanación- reafirma la idea de que es a través del canto y la ejecución instrumental que la especialista dota de mayor o menor intensidad aquellos momentos sónicos del ritual caracterizados por *ül*, *kultrung* y *kaskawilla*. Los toques de llamado y de cierre (patrón 1 y 4) también son clave en dicho cambio de grados de exaltación. Según Mercedes, las cuatro repeticiones del patrón 1 son "para que la gente esté alerta, para pedirle a Diosito con esos cuatro toques"⁸²³; encarnan "las cuatro fuerzas, los cuatro *newen*, los cuatro puntos cardinales"⁸²⁴; y deben ser ejecutados con energía "pa'espantar todo lo malo".⁸²⁵ Asimismo, las reiteraciones del patrón 4 representan los cuatro *newen*⁸²⁶ y a través de ellos la *machi* agradece a "*Chaw Ngünechen*, [por] que con la ayuda de él se pudo tocar todo y que esa persona [la paciente se] quedó quietita, tranquilita".⁸²⁷

Durante una de nuestras entrevistas Mercedes confirmó la correspondencia entre patrón rítmico ejecutado por las percusiones y melodías. En la misma conversación agregó algunos comentarios sobre el canto y dialogamos sobre otros dos aspectos que discutiré a continuación:

Mercedes: cada toque tiene sus distintas canciones.

Leonardo: y lo que usted dice [llama] las canciones...

Mercedes: el *ül*...

Leonardo: ... el *ül*, pero eso varía según el paciente, ¿no?

Mercedes: según el paciente, porque... cuando uno tiene espíritu de *machi* le tocan otra canción [risas], pa'que entienda. Cuando una persona está con trastorno mental, también se toca de otra forma y también se canta de otra forma.

⁸²⁰ Mercedes Antilef, entrevista, 10 de junio de 2019.

⁸²¹ Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2019.

⁸²² *Ibíd.*

⁸²³ Mercedes Antilef, entrevista, 10 de junio de 2019.

⁸²⁴ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸²⁵ Mercedes Antilef, entrevista, 10 de junio de 2019.

⁸²⁶ Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2019.

⁸²⁷ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

Leonardo: o sea usted digamos que... el texto lo improvisa, lo va inventando según la enfermedad de la persona.

Mercedes: según la enfermedad de la persona. No lo invento, no sé cómo me sale [risas].

Leonardo: claro, porque usted me ha dicho que se entrega no ma'...

Mercedes: me entrego no mas po', yo le digo Diosito uste', yo soy obra suya, así que usté' sabrá que canción voy a tocar...

Leonardo: esta es una percepción desde mi oído, digamos. Yo lo que he escuchado es que uste' siempre toca más o menos los mismos toques de *kultrung*, las melodías digamos, las notas musicales son más o menos parecidas, pero lo que cambia es el texto... lo que usted dice...

Mercedes: la música [agrega inmediatamente]...

Leonardo: ... la narración, no sé como decirlo... pero eso es desde mi percepción, no sé como lo percibe usted.

Mercedes: sí po' sí, claro, cantando en castellano sí po'...⁸²⁸

La primera idea que puede desprenderse de la conversación citada es un equívoco relacionado con los esbozados en la introducción a este capítulo sobre las distintas concepciones que Mercedes y yo tenemos sobre el fenómeno musical. En el momento en que intento confirmar mi observación de que el material rítmico y melódico que ella emplea en las distintas partes del ritual y, al parecer, en otras ceremonias es el mismo y que lo que varía son elementos específicos de la narración que ella despliega a través de su canto, Mercedes indica que lo que cambia es “la música”, cuando esperaba que confirmara que precisamente dicho elemento es más o menos estable y lo variable es -a falta de un mejor concepto- el “texto”. Varias veces la *machi* reiteraría esta idea: cada ocasión diferente en la que ejecutaba un *ül* junto a su *kultrung* y *kaskawilla* correspondía a un toque y canto diferente. Sin embargo, desde mi punto de vista, en cada oportunidad empleaba las mismas unidades formales y patrones rítmicos, incluso algunas frases de su discurso de sanación eran repeticiones exactas, aunque, sin duda, el elemento que más adaptaba al paciente y su contexto era el relato. Indagar en este equívoco permitiría problematizar sobre otros modos de entender la variación y la unidad canto-narrativa para el caso mapuche, exploración que escapa a los límites de la presente tesis, aunque en principio puede afirmarse que para Mercedes el cambio de letra es un cambio de música; al parecer para ella la música es inseparable del texto.

⁸²⁸ Mercedes Antilef, entrevista, 10 de junio de 2019.

El segundo problema se relaciona con quién canta. En la conversación Mercedes declara entregarse a “Diosito” (*Chaw Ngünechen*), es él quien decide la canción que cantará la *machi* en determinada ceremonia. Esto no significa que durante el *ulutun* la especialista no sea consciente de lo que realiza: “me acuerdo perfectamente lo que estoy haciendo y lo que voy a hacer...”.⁸²⁹ De esto no hay duda, las *machi* durante el ritual de sanación simple no experimentan el trance; su personalidad no es desplazada ni remplazada durante el desarrollo de esta ceremonia. A lo que Mercedes se refiere es más bien a una asistencia que no implica el *küymi*: “Primeramente, le digo a mi Dios, mis manos son sus manos para él, yo no voy a mejorar a esa persona sin la ayuda de él”.⁸³⁰ Es la *machi* la que canta y ora durante el rito que analizo y los seres no humanos están co-presentes.⁸³¹ Son otros los rituales donde la pregunta por quién canta tiene cabida, aquellos en los que la especialista experimenta la posesión. Las características sonoras de esta experiencia constituyen uno de los elementos que revisaré en el próximo apartado.

Pero ¿por qué canta la *machi*? El *ül* (canto) parece ser una de las estrategias constitutivas del *ulutun*.⁸³² En el caso de Mercedes, es en este ritual donde incorpora su voz cantada y el acompañamiento del *kultrung* y la *kaskawilla* al proceso de sanación de otros.⁸³³ Es cierto que también emplea estas técnicas de producción sonora en el *pillantun*, pero como sabemos, este suele ser una práctica individual. El poder expresado a través del sonido se suma a los efectos de masajes, hierbas medicinales, aspersiones, oraciones y sahumeros. En síntesis, y sin caer en comprensiones poco felices y adhiriendo a la complejidad que supone la propuesta de una “ontología de la fuerza”,⁸³⁴ puedo afirmar que la *machi* canta y toca su *kultrung* y *kaskawilla* porque estos aportan -y son- *newen*.

4.2.3. *Küymi*, sonido y seres no humanos

¿Cuándo llega exactamente el espíritu al cuerpo de la *machi*? ¿Mientras danza y toca su *kultrung* y *kaskawilla* debajo de su *rewe*? ¿En el momento en que sube a su altar?

⁸²⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸³⁰ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸³¹ A través de la primera frase que canta en sus *ül*, “*müleymi may müleymi* (‘existes, sí, existes’ o ‘estás ahí, estás’), Mercedes reafirma la presencia de *Chaw Ngünechen*. Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸³² Según Bacigalupo, *ulutun* “viene de la palabra *ül* (canto) y *tun* (ceremonia) donde la palabra dicha o ‘puesta’ encima del cuerpo del enfermo tiene un efecto terapéutico”. Bacigalupo, *La voz del kultrun*, 87.

⁸³³ Algunas *machi* cantan y emplean el *kultrung* en determinados tipos de *pewuntun* (diagnóstico), como se señala en el segundo capítulo.

⁸³⁴ Course, “The Birth of the Word”.

¿Cuándo está en la cima de este? En los últimos tres *ngillatun* de Mercedes el ascenso no se desarrolló del mismo modo. Durante el de 2018, no pudo subir hasta la cúspide; en el de 2019 alcanzó la cumbre y el *püllü* se manifestó, tal como describo en el segundo capítulo; en 2020, igualmente alcanzó la cima, pero bajó inmediatamente. Era claro, al menos para mí, que en el último caso algo disruptivo había sucedido, lo que había impedido el arribo pleno del espíritu. Sucedió la mañana del domingo 09 de febrero (2020). Ya habíamos presentado a los animales y renovado la “vestimenta” del *rewe*. Esta vez me dediqué a tocar la *pifüllka* lo que me permitió mantenerme más próximo a la *machi*. Mercedes bailaba con sus ayudantes mientras tocaban el *kultrung*. Se la notaba concentrada, con los ojos cerrados la mayoría del tiempo. Agitaba la cabeza de un lado a otro y en ocasiones parecía tener leves arcadas. A su ensimismamiento se sumaron estos gestos poco habituales en ella. Estas eran señales de que se aproximaba el *küymi* y de que experimentaba algún grado de trance. Junto a mi compañero ejecutante de la *pifüllka* quisimos contribuir a que la *machi* alcanzara este estado a través del enérgico sonido de nuestros instrumentos. Mercedes dejó su *kultrung* y frente al altar presentó *lawen* y su cuchillo. Comenzó a ascender. Soplamos aún con más fuerza nuestras *pifüllka*. Llegó hasta la cúspide y pidió su timbal. Percutió el patrón 3, pero un breve momento. Devolvió su *kultrung*, extendió las manos y le alcanzaron hierbas medicinales; se las arrojó en la cabeza. Agitó las ramas. Volvió a pedir *lawen*, luego su timbal; lo devolvió casi de inmediato. Bajó un peldaño. Insistió con la autoaplicación de hierbas medicinales. Continuó descendiendo. Por algún motivo el *küymi* no se desarrolló plenamente.

Al terminar la ceremonia, Mercedes solicitó a las personas de “afuera” que venían por primera vez que dijeran algunas palabras. Algunos se refirieron al ascenso de la *machi* al *rewe*. Les había conmovido. Si bien la escalada por el altar es sorprendente por principio, yo no compartía la impresión de que esta había sido del todo exitosa. Este año el espíritu no había hablado con aquel cántico característico que es acompañado por los golpes isócronos y constantes en el *kultrung* (patrón 6) una vez que la especialista está en la cima de su *rewe*. Al día siguiente la *machi* comentó que mientras danzaban frente al altar ella estaba entrando en trance, pero sus ayudantes se cruzaban delante, lo que provocaba su salida del estado. En una entrevista posterior, volvimos sobre el tema:

Leonardo: usted estaba entrando en trance, pero se le cruzaban...

Mercedes: se me cruzaba la gente y ahí veía...

Leonardo: ¿Veía cosas ya?

Mercedes: Veía cosas, y ahí a donde se cruzaba la [otra] *machi*, me pisaba... no sé... yo le pisaba los talones, no sé, pero el hecho es que no...

Leonardo: ...o sea, uste' ¿no tiene que estar arriba del *rewe* para estar en *küymi*?

Mercedes: puedo estar arriba o puedo estar abajo, donde me toque.

Leonardo: pero ¿eso es decisión suya dónde le toque?

Mercedes: No, no, no, no, no. Fuera mi decisión... no po', chacha [risas], fuera mi decisión me llegaría ahora que estamos tomando mate. No es eso, no.⁸³⁵

La llegada del espíritu ¿depende de la intención de la *machi*? La respuesta a este interrogante no deja de ser paradójica: aunque la especialista declara que no depende de su voluntad, parecen formar parte de sus habilidades el dominio de este tipo de experiencias y la habilidad de permitir el desplazamiento de su subjetividad. La complejidad de la vivencia del trance requiere atender a esta cuestión con detenimiento. En otro de sus comentarios, sobre el uso de agua (su aplicación a través de movimientos de los *llaf-llaf*) durante la ceremonia, insistió en la involuntariedad del *küymi*:

Mercedes: ... por eso yo utilizo harta agua, pa'tranquilizarme.

Leonardo: ¿el agua es pa' que no le llegue el espíritu?

Mercedes: claro, el agua es pa' que me baje...

Leonardo: y ¿por qué no quiere que le llegué el espíritu?

Mercedes: uno, porque no hay *dungunmachife*... [por]que no hay un buen interpretador... aunque sepa hablar en *mapudungun*, pero no me va a entender lo que yo voy a hablar.

Leonardo: pero el 2019 cuando subió y arriba habló, ahí si le llegó...

Mercedes: sí.

Leonardo: y ¿por qué ahí le llegó si igual le tiraban agua?

Mercedes: igual me tiraban agua... me llegó, porque tenía que haber dado un mensaje, parece que di un mensaje... di un mensaje. Porque uno ve todo lo que va a pasar po', chacha...⁸³⁶

Durante otra conversación explicó que el acto de arrojar agua a través de *llaf-llaf* perseguía el propósito de pedir por la abundancia de este elemento.⁸³⁷ Ambos objetivos

⁸³⁵ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸³⁶ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸³⁷ Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2019.

de esta práctica no son contradictorios: pueden coexistir. Respecto al primer propósito que señalo, aplacar la llegada del espíritu, a pesar de la insistencia en esta acción, el *püllü* de todos modos podía arribar.

La principal razón por la que Mercedes evitaba la llegada del espíritu era un motivo circunstancial: no tenía *dungunmachife*. La última vez que participó un lenguaraz en su ceremonia propiciatoria fue en 2017. En esta experimentó el *küymi* y el trance “fue más fuerte”.⁸³⁸ Posteriormente su ayudante tuvo problemas familiares y se convirtió en evangélico, “ahora es cristiano, ¡predicador!”.⁸³⁹ Según la especialista, el *dungunmachife* “es como el diario de vida de la *machi*”: es necesario que la conozca bien. No tener un lenguaraz que la asista en la actualidad “es como si estuviera muda”.⁸⁴⁰ Juan Ñanculef, quien cumple hace años con este papel, señala que este especialista es “el intérprete de las *machi*, entre el espíritu... y la *machi*... Es un rol muy complejo”. Este es indispensable en el *datun*, no así en el *ulutun*.⁸⁴¹ Su asistencia también es necesaria en otras circunstancias en las que la *machi* experimenta el *küymi* (diagnóstico en trance, ascenso al *rewe*, iniciación, entre otros). En el *machitun* el *dungunmachife* cumple un rol protagónico en la inducción del trance (a través de una serie de acciones ritualizadas como el empleo de cuchillos, oraciones, entre otros), en el diálogo con el espíritu y en la posterior socialización de las palabras de este. En el caso de Mercedes, al carecer de este colaborador, evitaba en cierta medida la llegada del espíritu y cuando este arribaba, la posesión no se consolidaba en todos los casos. La presencia del lenguaraz es clave en la experiencia extática de la especialista. ¿Cómo se explica, entonces, la llegada del espíritu en los *ngillatun* de Mercedes ante la ausencia del especialista que la complementa?⁸⁴² Si bien el espíritu arribó y habló-cantó en la rogativa de 2019, la experiencia del *küymi* no fue del todo satisfactoria, ya que se carecía de mediador y el mensaje que el *püllü* debía entregar naufragó en la incompreensión de los presentes. Es decir, la llegada del espíritu no implica necesariamente que el objetivo del trance sea exitoso. Y esto puede deberse a razones contingentes, como la ausencia del *dungunmachife*.

⁸³⁸ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸³⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

⁸⁴⁰ Mercedes Antilef, conversación, 20 de febrero de 2020.

⁸⁴¹ Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

⁸⁴² Bacigalupo observa en la pareja *machi-dungunmachife* un acto performativo de género; la primera representaría el rol de la Mujer Vieja y el segundo el papel del Hombre Viejo. Su diálogo de conocimiento está basado en discursos rituales complementarios (femeninos y masculinos). Ana Mariella Bacigalupo, “Rituales de género”, 53–56.

Previamente en esta tesis se ha discutido cómo las especialistas viven su subjetividad. Tal como señala Bacigalupo, son personas autónomas en su vida cotidiana, pero al mismo tiempo su destino está determinado por su mandato espiritual. Además de esta forma individual, experimentan de modo relacional su condición de persona durante su práctica ritual. El trance de las *machi* -que comprende el viaje extático y la posesión- es múltiple y multifacético. Su cuerpo puede ser habitado por otros espíritus sin que su alma sea desplazada, pero esta es remplazada si la posesión es profunda; en este caso, sus recuerdos durante esta experiencia son vagos.⁸⁴³ Asimismo, la autora señala que “los estados de posesión de las *machi* están siempre bajo control”.⁸⁴⁴ El dominio del trance en sus distintos grados y facetas es uno de los rasgos distintivos de las especialistas. Al considerar esta característica, es posible comprender la intención de Mercedes en su *ngillatun* desde otra perspectiva: no contaba con las condiciones adecuadas para el arribo del espíritu porque carecía de *dungunmachife*, por lo que intentaba evitar la posesión profunda; o expresado de otra forma, procuraba controlar el grado de trance que experimentaría. En síntesis, y dicho de un modo paradójico, no depende completamente de la *machi* experimentar el *küymi*, pero es ella quien lo permite en parte.

El sonido posee una presencia importante durante el trance de la *machi*. Juan Ñanculef explica que, una vez que la especialista está en *küymi*,

la conversación que hace el espíritu es como un “poema cantado”, en una primera parte con el *kultrung* despacito así [percute en la mesa varios golpes isócronos seguidos], así está, sin parar [continúa con el ejemplo]... y después, cuando [el timbal] está muy frío... entrega el *kultrung* pa’atrás, siempre pa’atrás, ahí está atenta la encargada de ese rol, toma el *kultrung* y lo van a calentar y pasa la *kaskawilla* y ahí [la *machi*] sigue con la *kaskawilla*... Esa conversación puede ser [durar] una hora, hora y medio... larguísima.⁸⁴⁵

Para un análisis del rol del sonido durante el *küymi*, regresaré al trance que Mercedes experimentó durante su *ngillatun* de 2019, episodio del cual ya presenté una descripción general en el segundo capítulo. La *machi* percute su *kultrung* (patrón 3) y se traslada de un lado al otro con los ojos entrecerrados. La siguen sus ayudantes (*machi*,

⁸⁴³ Bacigalupo, “Relaciones de género ritual”, 71–77.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, 76. Antes señala que “las *machi* entran y salen tanto de la posesión como del éxtasis en forma voluntaria y controlada. Cuando ocurre una posesión involuntaria entre los Mapuche, se considera que no es chamánica” (*ibid.*, 72).

⁸⁴⁵ Juan Ñanculef, entrevista, 16 de marzo de 2018.

machil y otras) y el hombre y mujer joven que portan las nuevas banderas. Las *pifüllka* y *trutruka* soplan al ritmo de los timbales. La especialista se aproxima a su *rewe*, continúa golpeando su instrumento, lo levanta sobre su cabeza y lo suelta hacia atrás, conserva su *kaskawilla*. Con *lawen* en sus manos golpea su cabeza y su altar, luego le arroja las hierbas medicinales. Al sonido constante de percusiones e instrumentos de viento se suman algunos débiles *kefapan*. Una de las *machi*-ayudantes asperja aguardiente hacia el *rewe*; otra asistente aplica *lawen* a Mercedes. Comienza a ascender. El conjunto vocea energicamente mientras la especialista sube poco a poco sujeta y agitando las nuevas ramas que rodean su altar. Las ejecutantes de *kultrung* alzan sus timbales y mantienen el patrón rítmico de manera persistente; igual de perseverante es el soplido de las *pifüllka*; las *trutruka* apoyan con fraseos intermitentes. A cada nuevo ascenso, el grupo responde con vitales *kefapan*. La *machi* llega hasta la cúspide de su *rewe*.

Baila y sacude la nueva “vestimenta” de su altar. Acomoda, siempre al ritmo de los *kultrung*, algunas de las banderas. Una de las *machi*-ayudantes indica que le alcancen su timbal. Mercedes recibe el *kultrung* y comienza a golpearlo de modo resuelto. Lo percute cerca de su rostro, lo levanta, vuelve a apoyarlo cerca de su hombro izquierdo, gira sobre el lugar, todo esto en la cima de su *rewe*. El conjunto sonoro de timbales, *kaskawilla*, *pifüllka*, *trutruka* y *kefapan* se aquieta y da paso a las íntimas expresiones sónicas del espíritu. Este sostiene el *kultrung* pegado al lado izquierdo de la cara de la *machi* y lo percute con la baqueta que sostiene en su mano derecha junto con la *kaskawilla*. Solo algunas de las ayudantes de la especialista golpean sus timbales con suavidad y alcanzan a oírse discretos cascabeles. El *püllü* saluda. El *longko* presente intenta dialogar con él, pero el espíritu parece estar inmerso en sus propias palabras. El toque de *kultrung* fue detallado en el segundo capítulo (patrón 6). La recitación podría describirse como un cántico, pues posee un contorno melódico característico y está separada por pausas que alcanzan a estar más o menos sincronizadas con el *crescendo* y *piano* súbito que caracteriza al patrón rítmico del timbal. El espíritu no cesa en su toque y recitación, tampoco en los giros del torso y cabeza de la *machi* de un lado a otro.⁸⁴⁶ Transcurren varios minutos. Súbitamente, la especialista ejecuta en su timbal el patrón 3 y canta. Poco a poco, los otros timbales y *kaskawilla* aumentan la intensidad, se suman los instrumentos de viento, el resto hace *kefapan*. No pasa demasiado tiempo cuando Mercedes percute el toque de cierre habitual para sus cantos (patrón 4), el resto de

⁸⁴⁶ Grebe se refiere a este movimiento como “pendular”. Grebe, “Presencia del dualismo”, 74.

kultrung la siguen y el grupo responde con gritos rituales. La *machi* deja su timbal, mientras otros percuten un golpe isócrono pausado. Aún en la cúspide, agita las frondosas ramas que cubren su *rewe*. Comienza a descender acompañada por el calmo -en comparación con los otros patrones que han sido descritos- toque de los *kultrung*. Aunque las *pifüllka*, *trutruka* y *kefapan* no se detienen, su acompañamiento no es igual de enérgico que en el momento del ascenso.

¿Qué rol cumple el sonido en el trance de la *machi*? ¿De qué modo contribuye el toque de los timbales, cascabeles, instrumentos de viento y gritos rituales en la llegada del espíritu al cuerpo de la especialista? El papel de las expresiones sonoras no es único, en dos sentidos: por un lado, no es la estrategia exclusiva empleada para producir la posesión y, por el otro, en el análisis de la relación entre el sonido y el trance es posible distinguir varias funciones. Las manifestaciones sónicas se complementan con la aplicación de hierbas medicinales, aspersiones y movimientos. Y, sobre todo, es requerida la maestría de la especialista. El sonido contribuye a la consecución del trance y al mismo tiempo es uno de los medios a través de los cuales el espíritu se manifiesta. Estamos en presencia de una de las expresiones sonoras más claras y estructuradas de un ser no humano en la ritualidad mapuche: el *küymi*.

Según Grebe, cuando el timbal es empleado “en los momentos vecinos al trance chamánico... sirve para coadyuvar dicho estado autohipnótico, por cuanto la ejecución de su ritmo isócrono adormecedor va íntimamente unida a los movimientos pendulares del cuerpo de la *machi*”.⁸⁴⁷ En el caso que describo, no observo la misma función. El patrón isócrono (patrón 6) era usado para acompañar su cántico estando en trance y no para inducir este estado. De todos modos, debe considerarse que el diagrama analítico que la autora presenta fue elaborado a partir de la observación de un ‘*pewutún*’, mientras que mis observaciones corresponden al ascenso del *rewe*. Sin embargo, se trata de la misma experiencia en ambos casos y, si bien la etnomusicóloga enfatiza en su comentario el rol del timbal en la contribución al trance durante el momento de la preparación, en su cuadro presenta el mismo -o similar- patrón rítmico para el momento de su llegada. En otro trabajo señala que “una vez alcanzado el estado de trance, el movimiento corporal, toque de *kultrún* y canto se automatizan, adquiriendo una nueva calidad expresiva”.⁸⁴⁸ Bacigalupo se refiere a la aceleración del ritmo del timbal para entrar en *küymi*, toque que una *machi* denominaba “*trekan kawellu kultruntun*, o el ritmo del kultrun del caballo

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, 74.

⁸⁴⁸ Grebe, “El kultrún mapuche”, 19.

viajero sobre el que galopa la machi para adquirir conocimiento”.⁸⁴⁹ Pérez de Arce destaca el rol central del sonido del *kultrung* en la obtención del trance. Uno de sus argumentos es el supuesto efecto neurofisiológico del ritmo del tambor, reducción que he criticado en el capítulo anterior.⁸⁵⁰ Los autores citados son claros en afirmar que el timbal no actúa solo y que igual de importantes son la acción del grupo, *dungunmachife*, hierbas medicinales, movimiento y otros procedimientos. Asimismo, considero que debemos ser cuidadosos en enfatizar solo el papel del *kultrung* en la generación del trance en desmedro de las otras funciones que pueden ser atribuidas a este actor y a sus sonidos en los momentos previos al *küymi*, durante el trance y posterior a este.

Al parecer, el ritmo isócrono empleado por la *machi* mientras el trance es inducido no es el mismo que acompaña el cántico del espíritu, cuestión que no solo observé en el caso de Mercedes, sino también durante el *küymi* de otras dos *machi* en los *datun* a los que pude asistir. Recapitulando, en el ascenso al *rewe* de Mercedes, ella y sus ayudantes ejecutaban el patrón 3 mientras bailaban en el suelo, sus asistentes mantuvieron el mismo ritmo mientras ella escalaba el altar, en la cúspide la *machi* se plegó a este toque cuando solicitó su *kultrung*, luego acompañó con el patrón 6 la recitación del *püllü*, a continuación, percutió nuevamente el patrón 3 (lo que pareció indicar el regreso de la *machi* a su cuerpo) y descendió al compás del tañido de golpes isócronos pausados de los timbales de sus ayudantes. En uno de los *datun* a los que asistí en 2019, la *machi* vendó sus ojos y alternó golpes isócronos a un tempo rápido y luego lento. El *dungunmachife* oraba frente a la especialista mientras apoyaba dos cuchillos en el cuerpo de ella. Luego ejecutó un pie larga-breve, toque que el lenguaraz imitaba con sus cuchillos. Golpeamos *wiño* sobre la *machi* y la paciente. Posteriormente, la especialista bailó con su *ñañcañ* y dio una vuelta alrededor de la persona tratada, siempre con los ojos vendados. Luego de todas estas acciones el espíritu dialogó con el *dungunmachife* mientras ejecutaba el patrón 6. En el otro *datun*, la preparación del *küymi* pareció comenzar con las oraciones de su lenguaraz, a las que siguieron los rezos de la especialista; luego despidió humo de tabaco, vendó sus ojos, golpeó partes de su cuerpo con un cuchillo (desde luego, no con el filo) y con un *llaf-llaf*. A continuación, pidió su *kultrung* y dialogó con el *dungunmachife* acompañada por el golpe isócrono de su timbal los que eran más agresivos cuando giraba con vigor hacia izquierda y derecha.

⁸⁴⁹ Bacigalupo, “Rituales de género”, 65.

⁸⁵⁰ Pérez de Arce, *Música mapuche*, 165–66.

El sonido no solo contribuye a la generación del trance, a pesar de lo que algunas tesis neurofisiológicas han querido demostrar. Como señala Francesco Giannattasio, es imposible demostrar en el laboratorio la existencia de un “principio activo” universal de la música capaz de provocar el trance dado lo variado de este lenguaje.⁸⁵¹ Rouget observa tres roles de la música en la posesión: generar cierto clima emocional en los adeptos, conducir hacia una gran mutación y proveer el medio de manifestación y exteriorización del trance. Además, afirma que “la función principal de la música parece ser mantener el trance”.⁸⁵² En el caso que analizo pueden observarse todas las anteriores y no puedo afirmar con certeza cuál de ellas es la central. Aclarado lo anterior, pondré el acento en una de las facetas de la música en el trance propuestas por el etnomusicólogo francés: como vehículo de expresión y socialización de la posesión.

Una vez en *küymi*, la *machi* (o, mejor, el espíritu a través del cuerpo de la especialista) recita en un *mapudungun* no del todo comprensible, se agita de un lado a otro, tiene sus ojos vendados o los mantiene cerrados y puede desplazarse por el lugar. Además de estos rasgos del trance, el espectador externo puede oír el patrón característico del *kultrung* para estas circunstancias (el patrón 6 con las variantes individuales de cada especialista) y su cántico. La recitación no es comparable con ninguna otra expresión vocal de la especialista. El toque del timbal y el modo en que lo interpreta, así como la forma en que recita su mensaje, permiten identificar que la *machi* está en *küymi*. Estas dos técnicas de producción sonora -y su particular estilo- hacen reconocible el trance. Por otro lado, el medio que el espíritu emplea para dialogar es su cántico siempre acompañado por el *kultrung* y/o *kaskawilla*. El *machi püllü* se hace evidente y se comunica a través de manifestaciones sónicas.

El *küymi*, proceso en el que un ser no humano se manifiesta de claros modos sonoros, puede ser experimentado por la *machi* durante el diagnóstico, así como en los rituales de iniciación, renovación de la vestimenta del *rewe*, cambios del altar completo y en el *datun*. Como ya he aclarado previamente, las características chamánicas del *ngillatun* de Mercedes, en el que además realiza el remplazo de las frondosas ramas y banderas que revisten su altar, explican el ascenso de su *rewe* y que ella experimente la posesión sobre su altar (y también grados de trance debajo de este y en el momento en que sube y baja). En los rituales mencionados -con excepción del diagnóstico en *küymi*-

⁸⁵¹ Francesco Giannattasio, “Musica, rito, terapia e stati alterati di coscienza”, en *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica* (Roma: Bulzoni Editore, 1998), 321–263.

⁸⁵² “The major function of music thus seem to be maintaining the trance”. Rouget, *Music and Trance*, 325.

la *machi* es acompañada por un grupo numeroso que puede incluir una serie de roles cuya función es producir sonido: ejecutantes de *kultrung*, *kaskawilla*, *pifüllka*, *trutruka*, *kefafafe* (las personas que hacen *kefafan*) y aquellos que estarán a cargo de entrechocar los *wiño*, coligües, horquetas u otras herramientas. A los *ül* y oraciones de la especialista, se suman las palabras del *dungunmachife*. Las técnicas sonoras que son empleadas en el *ulutun* (canto, oración y ejecución instrumental) son dramatizadas en las ceremonias chamánicas de iniciación, renovación y sanación compleja. A estos modos de producción sónica se agregan los gritos y el estruendo provocado por el golpe de herramientas y de incluso -en ciertos casos- el disparo al aire de escopetas. En estos rituales se requiere más *newen*. La generación de más sonido aporta parte de esta fuerza requerida.

El sonido no es el único elemento que se multiplica en estos rituales chamánicos; no solo se dramatiza el sonido.⁸⁵³ Asimismo, se necesita una concurrencia mayor, se baila más, se emplea mayor cantidad de hierbas medicinales, aguardiente, agua, comida, por mencionar algunos elementos. Sin duda, lo que más impresiona es la presencia tangible (entre otros medios, a través del sonido) del espíritu de *machi* y su diálogo -sonoro- con el *dungunmachife*. Para finalizar este apartado, cabe preguntar: ¿es el *machi püllü* el único ser no humano mapuche que se expresa a través de la voz y el toque del *kultrung*? ¿Solo esta entidad se manifiesta a través de modos sonoros estructurados? Responder a estos interrogantes requiere regresar a las categorías de persona, humano y no humano.

Según Course, el estatus de persona mapuche (*che*) implica la correcta correspondencia entre fisicalidad humana y capacidad para socialidad productiva. De este modo, los bebés y los borrachos contarían con la primera característica (fisicalidad humana), pero carecerían temporalmente de la capacidad de pensamiento autónomo, agencia e interacción social (socialidad productiva). A la inversa, los *ngen* (espíritus dueños) carecerían de fisicalidad humana permanente, pero sí poseerían agencia e intencionalidad. Por otro lado, existen “humanos no personas”, entidades animistas (aunque también los bebés y borrachos podría entrar en esta categoría) que tienen apariencia humana pero carecen de las capacidades de socialidad productiva, como es el caso del *witranalwe* (entidad negativa creada a través de brujería).⁸⁵⁴ El uso que en esta

⁸⁵³ Empleo “dramatización sonora” para referirme a la agregación de manifestaciones sónicas y de ejecutantes al ritual. La expresión está claramente inspirada en Rouget, pero guarda diferencias con su “dramatización de la música”. Con esta, el autor se refiere a los momentos en que los músicos realizan un *accelerando-crescendo*. Observa que estos instantes coinciden con los episodios de crisis en el trance. Si bien lo observa en numerosos cultos de posesión, en ningún caso debe considerarse una regla absoluta (ibíd., 84).

⁸⁵⁴ Course, *Mapuche ñi mongen*, 69–81.

tesis hago de la categoría humano correspondería al concepto de persona que ofrece el antropólogo, mientras que bajo la etiqueta “seres no humanos” abarco “todo lo demás”; es decir, entidades de la naturaleza (animales, plantas), espíritus (favorables y perniciosos) y deidades. Si vuelvo a la teoría de persona de Course es porque esta permite pensar con cierta claridad sobre entidades animistas y sus manifestaciones sonoras. Un “humano no persona” como el *witranalwe*, al adoptar nuestra fisicalidad es de suponer que tiene también la capacidad de hablar. Un *nge*n con, por ejemplo, forma de toro puede emitir los sonidos del animal. En uno de los *ulutun* de la *machi* Mercedes, durante la comida posterior a una de las sesiones, ella preguntó si habíamos advertido el sonido de la casa crujiendo, señal sónica que significaba el movimiento de la entidad negativa causante del mal.

Pero ninguna de las manifestaciones sonoras señaladas presenta el nivel de formalización que se observa en el cántico y toque de *kultrung* del *machi püllü* durante el *küymi*. Solo este último puede considerarse sonido (no) humanamente organizado.⁸⁵⁵ El espíritu carece de fisicalidad y requiere del cuerpo de la especialista para hablar-cantar, percutir el timbal y ser escuchado. ¿Sólo el *machi püllü* se manifiesta del modo señalado? ¿Es posible que en la posesión se expresen otros seres a través del sonido? No es fácil responder a estas preguntas dada la volatilidad y versatilidad de la experiencia del trance. Como indica Bacigalupo, el modo relacional de condición de persona que las *machi* experimentan durante la posesión y el viaje extático es complejo dado su carácter múltiple y multifacético. Las entidades espirituales involucradas, el *filew* (*machi* ancestral genérica), el *machi püllü* y *Ngünechen*, pueden ser lo mismo o diferenciarse según el contexto.⁸⁵⁶ Además, la especialista no solo experimenta su subjetividad de modo relacional durante su práctica ritual colectiva: “La posesión se convierte en un estilo de comunicación donde los espíritus tienen un lugar no sólo durante las ceremonias públicas sino también en la vida doméstica cotidiana de las *machi*”.⁸⁵⁷

Mercedes es poseída por su *machi püllü* durante el *küymi*, pero además se comunica con el espíritu a través de sueños, aquellos en los que otros -espíritus de-especialistas le dan indicaciones. Por otro lado, he descrito la participación co-presente de varias deidades en el *ulutun*, de las cuales la más destacada por Mercedes es *Chaw*

⁸⁵⁵ Brabec de Mori discute el adverbio “humanamente” de la célebre definición de Blacking al considerar las agencias no humanas en la música. Brabec De Mori, “Music and Non-Human Agency”.

⁸⁵⁶ Bacigalupo, “Relaciones de género ritual”, 74–76.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, 77.

Ngünechen. Pero a pesar de sus distintos modos de existencia, estos seres no humanos parecen no expresarse con la misma contundencia sonora que el *machi pillü* durante la posesión. Por esta razón, el *küymi* -experiencia compleja y multidimensional- constituye además una especial manifestación sonora.

Que *Chaw Ngünechen* y otras deidades y espíritus al parecer no empleen técnicas sonoras de un alto grado de formalización no significa que sean indiferentes a la dimensión sónica. Esto me quedó claro en la sesión en la que, junto a Mercedes, semanas después de su *ngillatun* de 2019, revisamos la mayoría de las tomas de video que hicimos de su ceremonia. Mientras observábamos las grabaciones, pude ser testigo de su emoción al verse sobre su *rewe* o al contemplar la alegría de los participantes con la abundante lluvia que cayó la tarde del segundo día, manifestación climática (y ontológica) por la que rogamos durante la ceremonia a través de diversas acciones. Varias veces advertí cómo los árboles que rodean su altar eran movidos por ventoleras que coincidían con el cambio en -o eran provocadas por- el ritmo del *kultrung*, en el paso del patrón 2 al 3. Para la *machi*, el movimiento de los árboles del *rewe* ocasionado por las vibraciones del timbal era señal de que su altar posee *nepen*. Por último, puede que *Chaw Ngünechen*, los *ngen* y otros espíritus no escojan el sonido estructurado para comunicarse con los humanos durante el ritual, al menos no como lo hace el espíritu de *machi* durante la posesión. Sin embargo, esto no los priva de la capacidad de oír las oraciones, cantos, *kultrung*, *kaskawilla*, *trutruka*, *pifüllka* y *kefapan*. Como Mercedes dejó claro durante nuestra revisión, el resto de las manifestaciones de los seres no humanos durante la ceremonia fueron claras señales de que “fuimos escuchados”.⁸⁵⁸

Conclusión

“El canto de *machi* es otra música”, afirmó Mercedes en nuestra última entrevista, luego de que yo insistiera en preguntar si ella consideraba música los *ül* que ejecutaba durante sus rituales.⁸⁵⁹ Mi percepción luego de mis interrogaciones fue que la *machi* de algún modo se esforzaba por responder afirmativamente a mis preguntas. Lo cierto es que en su cotidiano ella no utilizaba dicho término para referirse a su canto ritual o a sus toques de *kultrung* y *kaskawilla*. El concepto de música para la etnomusicología no ha sido solo un tema de interés; ha constituido también un problema. A lo largo de mi tesis

⁸⁵⁸ Mercedes Antilef, conversación, 5 de marzo de 2019.

⁸⁵⁹ Mercedes Antilef, entrevista, 2 de marzo de 2020.

he empleado dicha categoría sobre todo por una cuestión operacional. En el último párrafo de este capítulo intentaré probar con la provocativa propuesta de Deborah Wong: “dejo la música atrás. Seguiré el rastro del sonido, del ruido y del silencio, que hacen poderosamente audibles las preguntas que me parecen más importantes”.⁸⁶⁰

Desde mi punto de vista, las técnicas sonoras que Mercedes emplea en su práctica ritual vehiculan narrativas y fuerzas, contribuyen a la sanación y en la rogativa, así como a la comunicación, arribo y manifestación de seres no humanos. De acuerdo con Seeger, aunque esta vez no la música, sino el sonido es “parte de la construcción e interpretación misma de relaciones y proceso sociales y conceptuales”,⁸⁶¹ vínculos y procesos que en el mundo mapuche no solo consideran a personas, sino también a espíritus y deidades. ¿Por qué canta *ül* y hace *ngellipun* la *machi*? ¿Por qué percute con energía su *kultrung* y *kaskawilla*? Como señala Course para el caso de los cantos personales mapuche, “los *ül* no son solo representaciones de -o comentarios sobre- la experiencia mapuche de la vida; ellos son parte integral de ella”.⁸⁶² En los rituales y procedimientos de la *machi* su canto, oraciones, timbal y cascabeles son mucho más que meras herramientas; sus *ül* pueden considerarse un género musical, pero poco nos dice esta consideración sobre la práctica ritual o la cosmología mapuche; la participación sonora del colectivo a través de *trutruka*, *pifüllka*, *kefapan* y el entrechoque de coligües y otros objetos constituyen una *performance* pero que va más allá de las relaciones sociales convencionales. Todas ellas expresan otra ontología y se vinculan con la fuerza inmanente del mundo mapuche. Si tuviera que definir de alguna manera las técnicas sonoras que la especialista emplea, sería de un modo similar a como Robertson se refirió al *tayil*:⁸⁶³ sus oraciones, cantos, *kultrung* y *kaskawilla* son manifestaciones sónicas -y, desde luego, auditivas- de las deidades que la respaldan, del *machi püllü* y del *newen*.

⁸⁶⁰ “I am leaving music behind. I will follow the trail of sound, noise, and silence, which makes powerfully audible the questions I find most important”. Deborah Wong, “Sound, Silence, Music: Power”, *Ethnomusicology* 58, n.º 2 (2014): 352.

⁸⁶¹ “... part of the very construction and interpretation of social and conceptual relationships and processes”. Seeger, *Why Suyá Sing*, xiv.

⁸⁶² “... *ül* are not just representations of, or comments upon, the Mapuche experience of life, they are part and parcel of it”. Course, “Why Mapuche Sing”, 310.

⁸⁶³ “... la manifestación auditiva del *kimpeñ*” (“the aural manifestation of *kimpeñ*”). Robertson, “Tayil as Category”, 50.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Un martes de febrero de 2019, dos semanas después del *ngillatun*, Juan Ñanculef y uno de sus hijos visitaron a Mercedes en su casa en Millelche. Él debía encontrarse con un *longko* de una comunidad cercana y aprovechó la ocasión para pasar a saludar; además, hacía tiempo que deseaba conversar con la *machi*. Ella, su hija mayor y yo estábamos dentro de su casa tomando mate. Posterior al saludo protocolar se sumaron al círculo don Juan y su hijo. Hace varios días -desde su *ngillatun*- que Mercedes no estaba con el mejor ánimo; yo lo había notado y su hija me lo comentó. La visita del *dungunmachife* pareció animarla. Siempre me impresionó la habilidad social de Ñanculef, quien parecía saber exactamente cómo tratar con las especialistas. La conversación giró en torno a diferentes *machi* que ambos conocían, historias familiares, experiencias terapéuticas y rituales. Los demás escuchábamos con fascinación los relatos que Mercedes y Juan compartían. Él canto un divertido *ül* sobre el romance de una *machi* y, poco antes de despedirse, “Ñaña anay ñaña”, unos de sus cantos tradicionales preferidos; su hijo lo acompañó con el trompe. Terminado el *ül*, continuaron su camino. Nosotros seguimos en casa junto a nuevos visitantes que llegaron justo cuando Juan y su hijo se retiraban. La *machi* se notaba contenta. Los cantos y la conversación la habían alegrado.

Comienzo las conclusiones de la presente tesis con este episodio de mi trabajo de campo, ya que -al igual que otros numerosos momentos que viví junto a Mercedes, Juan, Isabel, Hortensia y sus familias- contrasta con las representaciones solemnes de las *machi* que imperan en los escritos de investigadores de la música. Las innumerables imágenes ceremoniosas que abundan en la literatura académica hacen necesario comenzar recordando lo obvio: si bien el rol espiritual de las *machi* implica una serie de responsabilidades, dificultades y complejidades relacionadas con una ontología animista, sus vidas se caracterizan por dichas y penas como las de cualquiera de nosotros. Además de atender al rol de la música y el sonido en la práctica ritual de una especialista, en esta tesis he intentado describir su vida cotidiana. Considero que recordar que las *machi* aparte de intercesoras rituales son mujeres mapuche con todo lo que esto implica contribuye a valorar aún más su rol y práctica terapéutica, propiciatoria y social.

Mis observaciones corroboran dos características del rol y la práctica de las *machi* presentes en las propuestas de Dillehay y, sobre todo, Bacigalupo: la heterogeneidad y la

flexibilidad. El aporte de la presente tesis ha consistido en contribuir a la comprensión del rol del sonido en la actividad de las especialistas a través de una etnografía de lo particular y en identificar y criticar ciertas ideas generalizadas sobre la experiencia musical de las intercesoras que no resultan del todo rigurosas. En esta línea, es posible distinguir un par de influyentes representaciones. La primera de ellas guarda relación con el énfasis que se otorga a dos importantes ceremonias colectivas, el *ngillatun* y el *machitun* (el segundo término es el empleado la mayoría de las veces en los textos musicológicos para denominar el ritual terapéutico complejo), que alimenta la percepción de que la práctica ritual de las *machi* es musicalmente abundante. La segunda se vincula con las múltiples menciones e imágenes de la especialista junto a su *kultrung* que nutren la idea de que la *machi* nunca se separa de su timbal y que, a la inversa, el *kultrung* rara vez actúa sin la intercesora.

Sin embargo, las vivencias compartidas con la *machi* Mercedes y su estilo de trabajo, los testimonios de mis otros colaboradores y la revisión atenta de la bibliografía revelan que la práctica ritual de las especialistas es sumamente variada. Esta abarca acciones ritualizadas como el diagnóstico o el sahumero, extensos rituales terapéuticos como el *ulutun* o el *datun*, ceremonias de iniciación y renovación (*machiluwün* y *ngeikurrewen*), su participación como oradora en *ngillatun* y *wetripantü*, entre otros procedimientos y ritos. Lo cierto es que, si bien en los rituales la *machi* suele ejecutar su *kultrung*, *kaskawilla* (o bien la *wada*) y cantar, dichas técnicas sonoras no son empleadas en todas sus prácticas ritualizadas. No obstante, cuando la música no es incluida en estas acciones multimodales (que pueden comprender frotaciones con hierbas medicinales, aromas de diversos *lawen*, penetrantes olores de sahumeros, poderosas narrativas, gestos y desplazamientos en el espacio, entre otros elementos performativos) el sonido está presente a través de las características oraciones de cada *machi*. Por otro lado, el colectivo sonoro que apoya a la especialista en su actividad terapéutica o propiciatoria participa en determinadas ceremonias y este puede estar compuesto por instrumentos tradicionales o incorporados (la formación instrumental puede variar según las preferencias de la *machi*, o bien, debido a las costumbres particulares de la comunidad o el territorio), el *kefapan* y la producción de sonido a través del entrechoque de *wiño*, coligües u otros elementos.

El conjunto mencionado no participa en toda la práctica ritual de Mercedes. Ella canta sus *ül* y ejecuta su *kultrung* y *kaskawilla* de forma solitaria durante el *pillantun* y en el *ulutun*, aunque en este ritual puede ser acompañada eventualmente por una de sus ayudantes quien ejecuta un segundo timbal. Por otro lado, durante el diagnóstico y los

sahumerios la técnica sonora que emplea es el *ngellipun* (oración). La heterogeneidad de acciones desplegadas y de las técnicas sonoras empleadas según la etapa del proceso terapéutico crece exponencialmente si consideramos que cada *machi* trabaja de maneras diferentes. La pluralidad de la práctica ritual de las especialistas es coherente con la diversidad que se observa en la sociedad mapuche. Desde luego, ellas comparten una misma ontología y ciertos rasgos que permiten identificar una tradición común, la cual ha sabido defenderse y adaptarse en una muestra de flexibilidad, dinamismo e inteligencia.

Respecto a la segunda representación señalada, no cabe duda de que el *kultrung* es un actor fundamental en la práctica ritual de la especialista y en el mundo mapuche en general. La fuerza que transmite a través de su sonido es equiparable a la fascinación que genera dentro y fuera de la sociedad a la que pertenece. Las *machi* lo emplean de un modo protagónico en varios procedimientos y rituales (cierto tipo de diagnóstico, *pillantun*, *ulutun*, *datun*, entre otros). Pero la presencia del *kultrung* en las acciones terapéuticas de la *machi* no debe exagerarse: las especialistas no emplean este actor en toda su práctica ritual. Por otro lado, el timbal no es ejecutado exclusivamente por las intercesoras en todos los casos. Es lo que se observa en algunos *ngillatun* de la zona *pewenche*; asimismo, sus ayudantes percuten sus propios *kultrung* y no todas ellas son *machi* o *machil*, por mencionar otro ejemplo. Además, el timbal excede el ámbito ritual; su sonido puede oírse en marchas del movimiento mapuche y como ícono lo vemos flamear al centro de la *wenufoye* (bandera mapuche).

Desde una perspectiva ontológica, para la *machi* el *kultrung* no es solo un instrumento musical: él posee *newen*. Asimismo, en su terapéutica y actividad comunitaria la *machi* no solo socializa con seres humanos: también lo hace con espíritus y deidades y, de un modo más aguerrido, con entidades negativas. Son dos seres no humanos los que gozan de una presencia destacada en la práctica de Mercedes: su *machi pillü* y *Chaw Ngünechen*. Según el marco ontológico que he adoptado y de acuerdo con algunas de las ideas de autores como Robertson y Course, he propuesto comprender las técnicas sónicas que la *machi* despliega (*ngellipun*, *ül*, *kultrung* y *kaskawilla*) durante su práctica ritual como manifestaciones sonoras del *newen*, de los espíritus y de las deidades.

Dichas expresiones audibles poseen variados roles en la práctica ceremonial que comprenden tanto usos precisos (como señalar el inicio y término de una sección) como *funciones* (terapéutica, comunicativa, chamánica, de integración social). Además de lo anterior, y basado en mi participación con Mercedes en diversos procedimientos y ritos y en nuestras múltiples conversaciones, agregó que las técnicas sonoras que ella emplea

durante su actividad ritual terapéutica cumplen al mismo tiempo dos *finalidades* complementarias: por un lado, animan a la persona afectada, a su familia y a su entorno y, por el otro, espantan “lo malo”. Desde luego, para lograr estos objetivos, el sonido no actúa solo: forma parte de complejas experiencias multimodales en las que participan seres humanos y no humanos.

Concluida esta investigación observo numerosos temas en los que es posible profundizar. Podría prestarse mayor atención desde una aproximación etnomusicológica a procesos más o menos recientes que en esta tesis fueron considerados de un modo marginal, puesto que escapaban a los objetivos perseguidos, como son la politización del rol de las especialistas y su vinculación con espacios neochamánicos. La complejidad del *kultrung* puede abarcarse desde variadas aproximaciones, sobre todo si se consideran los multifacéticos espacios donde este aparece y los nuevos enfoques de los estudios sobre instrumentos musicales. He mencionado en más de una ocasión la multimodalidad de la práctica ritual de las *machi*. Queda pendiente una indagación que considere a los otros componentes performativos de la experiencia (la corporalidad, las hierbas medicinales, la proxémica, las narrativas, por mencionar algunos) con el mismo énfasis que -y en relación con- el sonido. Por último, sería relevante para el conocimiento de la música mapuche comprender el papel que las *machi* ocupan en la cultura musical de la sociedad del *Wallmapu*, así como analizar las semejanzas y diferencias entre las finalidades que el sonido posee en la actividad de las especialistas y el que se observa en otras prácticas musicales mapuche, tanto a través de indagaciones etnográficas como históricas.

La presente tesis se ha centrado en la experiencia de una persona, cuestión que constituye una limitación y una novedad, al menos en los estudios de música mapuche. Ya he fundamentado las razones epistemológicas de esta decisión y sus conveniencias metodológicas. Sería sin duda interesante confrontar la práctica ritual de Mercedes con la de otras especialistas desde el punto de vista del rol del sonido. Aunque el objetivo de esta investigación no ha sido el generalizar sus resultados, la comparación con otros casos podría contribuir a la identificación de características grupales. Si dicha agenda es desarrollada, es de esperar que sea desde el reconocimiento de la pluralidad del pueblo mapuche, sus identidades, aspiraciones y músicas. Por lo pronto, confío en que, a pesar de sus limitaciones, el texto que finalizo logre representar la rigurosidad a la que aspiró esta particular y respetuosa etnografía de una *machi*.

BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughod, Lila. "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, 1991.
- Allende, Pedro Humberto. "Música araucana". *Revista Antártica* 12 (1945): 84–88.
- Alonqueo P., Martín. *Instituciones religiosas del pueblo mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1979.
- . *Mapuche: ayer-hoy*. Padre las Casas: Editorial San Francisco, 1985.
- Alvarado Lincopi, Claudio Andrés. "Mapurbekistán: de indios a mapurbes en la capital del reino . Racismo, segregación urbana y agencias mapuche en Santiago de Chile". Tesis de magíster, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- Alvarado, Margarita, y Carla Möller. *Memoria visual e imaginarios: fotografías de pueblos originarios, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Pehuén, 2011.
- Alvarado, Margarita, Pedro Mege y Christian Báez A. *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Pehuén, 2001.
- Álvarez, Cristina, y María Ester Grebe. "La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales". *Revista Musical Chilena* 126, n.º 1 (1974): 21–48.
- Aniñir Guilitraro, Raíz. *Mapurbe: venganza a raíz*. 2.ª ed. Santiago de Chile: Pehuén, 2018.
- Antileo Baeza, Enrique. "Migración mapuche y continuidad colonial". En *Ta iñ fijke xipa rakizumeluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, 2.ª ed., editado por Comunidad de Historia Mapuche, 187–208. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.
- Antileo Baeza, Enrique, Luis Cárcamo-Huechante, Margarita Calfío Montalva y Gerson Huinca-Piutrin, eds. *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Aracena, Beth K. "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): 1–29.
- Aretz, Isabel. "Cantos Araucanos de Mujeres". *Revista Venezolana de Folklore* 3 (1970): 73–104.
- . *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avela Editores, 1980.
- Atkinson, Jane Monnig. "Shamanisms Today". *Annual Review of Anthropology* 21 (1992): 307–30.
- Augusta, Félix José de. *Diccionario mapudungún-español / español-mapudungún*. Editado por Belén Villena Araya. Temuco: Ediciones de la Universidad Católica de Temuco, 2017.
- . *Lecturas araucanas*. Temuco: Editorial Kushe, 1991.
- . "Zehn Araukanerlieder". *Anthropos* 6, n.º 4 (1911): 684–98.
- Avendaño, Elisa, Rosamel Millaman, Claudio Melillan y Guido Brevis. *Aukinkoi ñi*

- vlkantun*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010.
- Bacigalupo, Ana Mariella. “El poder de las machis mujeres en los valles centrales de la araucanía”. En *Comprensiones del pensamiento indígena a través de sus expresiones verbales*, editado por Yosuke Kuramochi, 11–55. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1994.
- . “El rol sacerdotal de la machi en los valles centrales de la Araucanía”. En *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?*, editado por Armando Marileo, Ana Mariella Bacigalupo, Ricardo Salas, Ramón Curivil, Cristián Parker y Alejandro Saavedra, 51–95. Santiago de Chile: San Pablo, 1995.
- . “Evaluación crítica de los distintos enfoques antropológicos para el estudio de la religión”. *Diálogo Andino* 11 (1992): 48–64.
- . “Identidad, espacio y dualidad en los perimontun de machis mapuches”. *Scripta Ethnologica* 18 (1996): 37–63.
- . “Imánes de diversidad y consenso: La cosmovisión mapuche a través de tres machis”. *AISTHESIS* 28 (1995): 120–41.
- . “La lucha por la masculinidad del machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile”. Trad. de Rosa María Torlaschi. *Revista de Historia Indígena* 6 (2002): 29–64.
- . *La voz del kultrun en la modernidad: tradición y cambio en la terapéutica de siete machi mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica, 2001.
- . “Las mujeres machi en el siglo XX-XXI: ¿Personificación de la tradición o desafío a las normas de género?”. En *Historia de las mujeres en Chile*, editado por Ana María Stuyen y Joaquín Fernandois, 433–502. Santiago: Taurus, 2014.
- . “Las múltiples máscaras de Ngünechen: batallas ontológicas y semánticas del ser supremo mapuche en Chile”. *Journal of Latin American Lore* 20, n.º 1 (1997): 173–204.
- . “Las prácticas espirituales de poder de los Machi y su relación con la resistencia mapuche y el estado chileno”. *Revista de Antropología* 21, n.º 1 (2010): 9–38.
- . “‘Ngünechen’, el concepto de dios mapuche”. *Historia* 29 (1995): 43–68.
- . “Relaciones de género ritual: parentesco, matrimonio, dominio y modalidades de condición de persona para los chamanes mapuche”. *Scripta Ethnologica* 32 (2010): 59–89.
- . “Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas mapuche por la totalidad”. *Revista de Antropología* 17 (2003): 47–74.
- . *Shamans of the Foye Tree*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- . “The Struggle for Machi Masculinity: Colonial Politics of Gender, Sexuality, and Power”. En *Shamans of the Foye Tree: Gender, Power, and Healing among Chilean Mapuche*, 111–39. Austin: University of Texas Press, 2007.
- . “The Struggle for Mapuche Shamans’ Masculinity: Colonial Politics of Gender, Sexuality, and Power in Southern Chile”. *Ethnohistory* 51, n.º 3 (2004): 489–533.
- . *Thunder Shaman: Making History with Mapuche Spirits in Chile and Patagonia*. Austin: University of Texas Press, 2016.
- . “Variación del rol de machi dentro de la cultura mapuche: tipología geográfica, adaptativa e iniciática”. *Revista Chilena de Antropología* 12 (1993): 19–43.

- Báez Allende, Christian. “De la evidencia al indicio : el kultrun y su carácter icónico”. En *IV Congreso Chileno de Antropología*, 520–26. Santiago de Chile: Colegio de Antropólogos de Chile, 2001.
- Barreto, Oscar. *Fenomenología de la religiosidad mapuche*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1996.
- Barz, Gregory, y Timothy J. Cooley, eds. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2.^a ed. New York: Oxford University Press, 2008.
- Bates, Eliot. “The Social Life of Musical Instruments”. *Ethnomusicology* 56, n.º 3 (2012): 363–95.
- Becker, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspective and Dimensions*. Ed. rev. New York: Oxford University Press, 2009.
- . *Ritual Theory, Ritual Practice*. Ed. rev. New York: Oxford University Press, 2009.
- Bello, Álvaro. *Nampülkafé. El viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas*. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco, 2011.
- Bengoa, José. *Historia del pueblo mapuche: Siglo XIX-XX*. 7.^a ed. Santiago: LOM Ediciones, 2008.
- . “Memoria y rito: el ngillatun y el we tripantü entre los mapuche”. En *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, editado por José Bengoa, 195–214. Santiago de Chile: Catalonia, 2012.
- . “Mujer, tradición y shamanismo: relato de una machi mapuche”. *Proposiciones* 21 (1992): 95–119.
- Berríos, Nelson Martínez. “Prácticas cotidianas de ancestralización de un territorio indígena: el caso de la comunidad pewenche de Quinquén”. *Revista de Geografía Norte Grande* 107, n.º 62 (2015): 85–107.
- Blacking, John. “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9 (1977): 1–26.
- Blaser, Mario. “Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales”. *América Crítica* 3, n.º 2 (2013): 63–79.
- Boccaro, Guillaume Bruno. “Etnogubernamentalidad. La formación del campo de la salud intercultural en Chile”. *Chungara* 39, n.º 2 (2007): 185–207.
- Bonelli, Cristóbal. “Visiones alter-nativas: reflexiones sobre multiplicidad ontológica y alteridad en el sur de Chile”. *Revista Chilena de Antropología* 33, n.º 1 (2016): 71–85.
- Böning, Ewald F. “Das Kultrún, die Machi-Trommel der Mapuche”. *Anthropos* 73, n.º 5/6 (1978): 817–44.
- Bourdieu, Pierre. “Generative Schemes and Practical Logic: Invention within Limits”. En *Outline of a Theory of Practice*, 96–158. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Brabec de Mori, Bernd. “Musical Spirits and Powerful Voices : On the Origins of Song”. *Yearbook for Traditional Music* 49 (2017): 114–28.
- . “Music and Non-Human Agency”. En *Ethnomusicology. A Contemporary*

- Reader*, editado por Jennifer Post, 181–94. Nueva York: Routledge, 2017.
- . “The Human and Non-Human in Lowland South American Indigenous Music.” *Ethnomusicology Forum* 22, n.º 3 (2013): 112.
- Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy y Miguel A. García. *Sudamérica y sus mundos audibles*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Gebr. Mann Verlag, 2015.
- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*. 2ª. ed. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.
- . “La música de la baguala del noroeste argentino”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994.
- Cámara de Landa, Enrique, y Victoria Elí Rodríguez. “Música tradicional en Extremadura a través de sus protagonistas: resultados en audiovisuales”. En *III Jornadas Nacionales de Folclore y Sociedad*, 184–209. Madrid: C.I.O.F.F España, 2006.
- Caniguan, Natalia, y Francisca Villarroel. *Muñkupe ñilkantun. 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, 2011.
- Canio Llanquino, Margarita, y Gabriel Pozo Menares. *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la “Campaña del Desierto” y “Ocupación de la Araucanía” (1899-1926)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- . *Pu nekulfilu ñi ñilkantun eñün. Memoria oral mapuche en los cantos de la familia Neculfilo*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2019.
- . “Regina y Juan Salva: Primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)”. *Revista Musical Chilena* 68, n.º 222 (2014): 70–88.
- Caniuqueo, Sergio. “Siglo XX en *Gulumapu*: De la fragmentación del *Wallmapu* a la unidad nacional mapuche. 1880 a 1978”. En *¡¡... Escucha, Wingka...!! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, editado por Pablo Marimán Quemendo, Sergio Caniuqueo Huircapán, Rodrigo Levil Chicahual y José Millalel, 129–217. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Carrasco, Hugo. “En torno a los relatos de machi (I)”. *Estudios Filológicos* 26 (1991): 99–108.
- Carrasco Pagnossi, Nádia. “Arqueología da prateria mapuche: gênero, cosmovisão e resistência”. Tesis de magíster, Universidad Federal de Sergipe, 2017.
- Carreño Bolívar, Rubi. “Making the Sunflower Sing: Medicinal Plants in Women’s Songs, Tonadas, and Poems: Chile-Wallmapu XX-XXI”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 28, n.º 2 (2019): 215–34.
- Casamiquela, Rodolfo, y Ramón Pelinski. “Música de canciones totémicas y populares y de danzas araucanas”. *Revista del Museo de La Plata* 6 (1966): 43–80.
- Catrileo, María. *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.
- Cayumil Calfiqueo, Ramón. “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, 2001.
- Chávez Cancino, Freddy. *Los treinta cantos araucanos de Carlos Isamitt Alarcón*. Santiago de Chile: Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2019.
- Citarella, Luca, Ana María Oyarce, Aldo Vidal, Bernarda Espinoza, Ivonne Jelves, Ana María Conejeros, Armando Marileo y Ana María Alarcón. *Medicinas y culturas en La Araucanía*. 2.^a ed., editado por Luca Citarella. Santiago de Chile: Pehuén, 2018.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Trad. de Carlos Reynoso. Barcelona: Gedisa, 1995. Originalmente publicado como *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).
- Clifford, James, y George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.
- Coña, Pascual. *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén, 2017.
- Cooley, Timothy J., y Gregory Barz. “Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction”. En *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Timothy J. Cooley, 2.^a ed., 3–24. New York: Oxford University Press, 2008.
- Course, Magnus. “Los géneros sobre el pasado en la vida mapuche rural”. *Revista Chilena de Antropología* 21 (2010): 39–58.
- . *Mapuche ñi mongen. Persona y sociedad en la vida mapuche rural*. Trad. de Marcelo González Gálvez. Santiago de Chile: Pehuén, 2017. Parte del texto fue originalmente publicado como *Becoming Mauche: Person and Ritual in Indigenous Chile* (Champaign: University of Illinois Press, 2011).
- . “The Birth of the Word. Language, Force, and Mapuche Ritual Authority”. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, n.º 1 (2012): 1–26.
- . “Why Mapuche Sing”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15, n.º 2 (2009): 295–313.
- Curaqueo, Domingo. “Creencias religiosas mapuche. Revisión crítica de interpretaciones vigentes”. *Revista Chilena de Antropología* 8 (1989): 27–33.
- Cuyul Soto, Andrés. “La burocratización de la Salud Intercultural En Chile. Del Neo-asistencialismo al autogobierno mapuche en salud”. Manuscrito inédito, *Puelmapu, rimü*, 2008, http://laced.etc.br/indigenismo/archivos/La_Burocratización_de_la_Salud_intercultural_en_Chile._A._Kuyul_5-08.pdf
- . “Machi terrorista o machi esterilizada: persecución política y criminalización de autoridades tradicionales mapuche en Chile”. *Mapuexpress*, 8 de febrero de 2013.
- . “Salud intercultural y la patrimonialización de la Salud Mapuche en Chile”. En *Ta ñi fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, 2.^a ed., editado por Comunidad de Historia Mapuche, 257–77. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.
- Daniélou, Alain. “La música y el éxtasis”. *Le Courrier* 28, n.º 10 (1975): 10–15.
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. Originalmente publicado como *Par-delà nature et culture*

- (París: Gallimard, 2005).
- . “Societies of Nature and the Nature of Society”. En *Conceptualizing Society*, editado por Adam Kuper. Londres: Routledge, 1992.
- Descola, Philippe, y Gísli Pálsonn. “Introducción”. En *Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas*, editado por Philippe Descola y Gísli Pálsonn. México, D.F.: Siglo XXI, 2001. Originalmente publicado como *Nature and Society: Anthropological Perspectives* (Londres: Routledge, 1996).
- Díaz Collao, Leonardo, y Alicia Peñalba. “Cognición, experiencia musical y conciencias alteradas: la influencia de las ciencias cognitivas en el estudio sobre la música y el trance”. *El Oído Pensante* 7, n.º 1 (2019): 24–46.
- Díaz S., Rafael. *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago de Chile: Amapola Editores, 2012.
- Dillehay, Tom D. “Introducción”. En *La organización política temprana de los mapuche: materialidad y patriarcado andino*, trad. de Marcelo González Gálvez, 13–31. Santiago de Chile: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas / Pehuén, 2017.
- . “La influencia política de los (las) chamanes mapuches”. Trad. de Aldo Vidal Herrera. *Cultura, Hombre y Sociedad* 2, n.º 2 (1985).
- Dillehay, Tom D. “Traslapando el mundo social, material, metafórico y espiritual”. En *Monumento, imperios y resistencia en Los Andes: el sistema de gobierno mapuche y las narrativas rituales*, trad. de María Catrileo y Marcelo González Gálvez, 185–250. San Pedro de Atacama: Quillca, 2011. Originalmente publicado como *Monuments, Empires, and Resistance. The Araucanian Polity and Ritual Narratives* (Nueva York: Cambridge University Press, 2007).
- Dowling Desmadryl, Jorge. *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Dowling, Jorge. “El Kultrún”. *Revista En Viaje* 441 (1970): 7–8.
- Dubois, Thomas A. “Trends in Contemporary Research on Shamanism”. *Numen* 58 (2011): 100–128.
- Dultzin Dubín, Susana, y José Antonio Nava Gómez Tagle. “Los mayas y la música”. En *La música de México*, editado por Julio Estrada, 35–61. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Trad. de Ernestina de Champourcín. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. Originalmente publicado como *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (París: Payot, 1968).
- Escobar, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro nodo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”. *Tabula Rasa* 1 (2003): 51–86.
- . *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.
- Faron, Louis. *Antüpaiñamko: moral y ritual mapuche*. Trad. de Pedro Mege Rosso. Santiago de Chile: Ediciones Mundo, 1997. Originalmente publicado como *The Hawks of the Sun* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1964).
- Fassin, Didier. *La fuerza del orden: una etnografía del accionar policial en las periferias*

- urbanas*. Trad. de Andrea Sosa Varotti. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. Originalmente publicado como *La force de l'ordre. Une anthropologie de la police des quartiers* (París: Seuil, 2011).
- Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Songs in Kaluli Expression*. 2.^a ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Foerster G., Rolf, y Hans Gundermann K. “Religiosidad mapuche contemporánea: elementos introductorios”. En *Etnografías. Sociedades chilenas contemporáneas y su ideología*, editado por Jorge Hidalgo L., Virgilio Schiappacasse F., Hans Niemeyer F., Carlos Aldunate del S. y Pedro Mege. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- Foerster, Rolf. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. Originalmente publicado como *Surveiller et punir* (París: Gallimard, 1975).
- Friedson, Steven M. *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land*. Chicago: The University Of Chicago Press, 2009.
- García Barrera, Mabel, Sergio Caniqueo Huircapan, Susan Foote Wetherbee y James Park Key. “Pueblo mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el *Gulumapu*”. *Anclajes* 23, n.º 2 (2019): 1–20.
- Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Trad. de Alberto Cardin. Barcelona: Paidós, 1989. Originalmente publicado como *Works and Lives: The Anthropologist as Author* (Stanford: Stanford University Press, 1988).
- . *La interpretación de las culturas*. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006. Originalmente publicado como *The Interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973).
- Giannattasio, Francesco. *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. Roma: Bulzoni Editore, 1998.
- . “Musica, rito, terapia e stati alterati di coscienza”. En *Il concetto di musica: Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, 321–263. Roma: Bulzoni Editore, 1998.
- Ginesi, Gianni. *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Sociedad de Etnomusicología, 2018.
- Giono, Guillermo. “Los timbales de la cultura Nazca”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3, n.º 3 (1979): 79–87.
- Golluscio de Garaño, Lucía. “Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche”. *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche* (1984): 103–14.
- Gómez, Mariana Daniela, y Florencia Trentini. “Mujeres mapuche en Argentina: acciones colectivas, formas de resistencia y esencialismo estratégico”. En *Mujeres indígenas haciendo, investigando y reescribiendo lo político en América Latina*, editado por Astrid Ulloa, 105–56. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020.
- Gómez de Vidaurre, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Ercilla, 1889.

- González-Abrisketa, Olatz, y Susana Carro-Ripalda. “La apertura ontológica de la antropología contemporánea”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 71, n.º 1 (2016): 101–28.
- González, Ernesto, y Ana María Oyarce. “Kallfülikan, un canto mapuche. Descripción etnográfica, análisis musical y sus correspondencias con el aspecto literario”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 2 (1986): 245–63.
- González Greenhill, Ernesto. “Vigencias de instrumentos musicales mapuches”. *Revista Musical Chilena* 40, n.º 166 (1986): 4–52.
- González Greenhill, Ernesto, y Ana María Oyarce Pisani. “El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento mapuche”. *Revista Musical Chilena* 40, n.º 166 (1986): 53–67.
- González, Juan Pablo. “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche”. *Revista Musical Chilena* 47, n.º 179 (1993): 78–113.
- Grebe, María Ester. “Amerindian Music of Chile”. En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*. Vol. 1, *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. University of Texas Press, 2007.
- . “El discurso chamánico mapuche: consideraciones antropológicas preliminares”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 2 (1986): 47–66.
- . “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”. *Revista Musical Chilena* 27, n.º 123–1 (1973): 3–42.
- . “El ulutun: rito terapéutico-musical mapuche”. Comunicación presentada en el *II Congreso Mundial de Musicoterapia*, Buenos Aires, s.f.
- . “El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche”. *Revista Chilena de Antropología* 12 (1993): 45–64.
- . “Mapuche I-V”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. SGAE, 2000.
- . “Mito y música en la cultura mapuche: el tayil, nexo simbólico entre dos mundos”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3 (1989): 229–41.
- . “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”. *Revista Musical Chilena* 28, n.º 126–1 (1974): 47–79.
- . “Relaciones entre música y cultura: el kultrun y su simbolismo”. *Revista INIDEF* 4 (1980): 7–25.
- . “Relationships between Music Practice and Cultural Context: The Kultrún and Its Symbolism”. *The World of Music* 20, n.º 3 (1978): 84–106.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura. “Cosmovisión mapuche”. *Cuadernos de la Realidad Nacional* 14 (1972): 46–73.
- Grela, Dante. Dante Grela, *Análisis musical: una propuesta metodológica*, Serie 5, La música en el tiempo. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 1986.
- Grosfoguel, Ramón. “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo”. *Tabula Rasa* 24 (2016): 123–43.
- Guevara, Tomás. *Historia de la civilización de Araucanía*. Santiago: Imprenta Cervantes,

- 1898.
- . *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Santiago de Chile: Barcelona, 1913.
- . *Psicología del pueblo araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1908.
- Gundermann Kröll, Hans. “El sacrificio en el ritual mapuche: un intento analítico”. *Revista Chungará* 15 (1985): 169–95.
- . “Interpretación estructural de una danza ritual mapuche”. *Revista Chungará* 14 (1985): 115–30.
- Gutiérrez, Tibor. “El machitún: rito mapuche de acción terapéutica ancestral”. Comunicación presentada en el *I Congreso Chileno de Antropología*, Colegio Chileno de Antropología, Santiago de Chile, 1985.
- Hall, Stuart. “El espectáculo del ‘otro’”. Trad. de Carmelo Arias Pérez. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Victor Vich y Catherine Walsh, 2.^a ed., 459–87. Popayán: Universidad del Cauca, Envió, 2014.
- Herbert, Ruth. “Reconsidering Music and Trance: Cross-Cultural Differences and Cross-Disciplinary Perspectives”. *Ethnomusicology Forum* 20, n.º 2 (2011): 201–27.
- Hernández Ojeda, Jaime. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. 2.^a ed. Valdivia: Ediciones el Kultrún, 2003.
- Huenchumil Jerez, Paula. *Ecos de un cultrún: el caso de la machi Francisca Linconao en la prensa chilena*. Ñuke Mapuförlaget, 2018.
- Huinca Piutrin, Herson. “Los Mapuche del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de investigación contemporáneas”. En *Ta iñ fijke xipa rakizumeluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*, 2.^a ed., editado por Comunidad de Historia Mapuche, 89–117. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.
- Iglesias Iglesias, Iván. “Improvizando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de La Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.
- Isamitt, Carlos. “Cantos mágicos de los araucanos”. *Revista de Arte* 1, n.º 6 (1935): 9–13. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/AR/article/view/22118>.
- . “Cuatro instrumentos musicales araucanos”. *Boletín Latinoamericano de Música* 3, n.º 3 (1937): 55–66.
- . “El machitun y sus elementos musicales de carácter mágico”. *Revista de Arte* 1, n.º 3 (1934): 5–9.
- . “La danza entre los araucanos”. *Boletín Latinoamericano de Música* 5 (1941): 601–5.
- . “Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüullu, trompe, corneta y charango”. *Boletín Latinoamericano de Música* 4, n.º 4 (1938).
- . “Machiluwn una danza araucana”. *Revista de Estudios Musicales* 1, n.º 1 (1949): 103–8.
- Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographical Study*. Göteborg: Elandera Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

- Jankowsky, Richard. "Music, Spirit Possession and the In-Between: Ethnomusicological Inquiry and the Challenge of Trance". *Ethnomusicology Forum* 16, n.º 2 (2007): 185–208.
- Jesse D. Ruskin, y Timothy Rice. "The Individual in Musical Ethnography." *Ethnomusicology* 56, n.º 2 (2012): 299–327.
- Kartomi, Margareth J. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos". Trad. de Enrique Cámara de Landa. En *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 357–82. Madrid: Editorial Trotta, 2001. Originalmente publicado como "The Processes and Results of Musical Culture Contact: a Discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (1981): 224–49.
- Kuramochi, Yosuke. "Contribuciones Etnográficas al estudio del machitun". *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 4 (1990): 237–56.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Trad. de Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial, 2008. Originalmente publicado como *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (Nueva York: Oxford University Press, 2005).
- Lavín, Carlos. "La música de los araucanos". *Anuario Musical* 16 (1961): 241–56.
- . "La música de los araucanos". *Revista Musical Chilena* 21, n.º 99 (1967): 57–60.
- Li, Lisha. "The Symbolization Process of the Shamanic Drums Used by the Manchus and Other Peoples in North Asia". *Yearbook for Traditional Music* 24 (1992): 52–80.
- Manríquez, Mónica N., Cristián Lagos-Fernández, Jame Rebolledo-Sanhuesa y Verónica Figueroa-Huencho. "Salud intercultural en Chile: desarrollo histórico y desafíos actuales". *Revista de Salud Pública* 20, n.º 6 (2018): 759–63.
- Mapuche, Comunidad de Historia. *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Editado por Comunidad de Historia Mapuche. 2.ª ed. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.
- Marcus, George E., y Michael M. J. Fischer. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. 2.ª ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Marileo Lefío, Armando. "El mundo mapuche". En *Medicinas y culturas en La Araucanía*, editado por Luca Citarella, 61–72. Santiago de Chile: Pehuén, 2018.
- Marimán Quemendo, Pablo. "Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina". En *¡¡... Escucha, Wingka...!! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, editado por Pablo Marimán Quemendo, Sergio Caniqueo Huircapán, Rodrigo Levil Chicahual y José Millalel, 53–127. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Martí, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles: Deriva Editorial, 2000.
- Martínez Ulloa, Jorge. "Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos". Tesis de magíster, Universidad de Chile, 1996.

- . “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.
- Mege, Pedro. “Rewe y clava, signos mapuches: estrategias de acción icónicas de las organizaciones mapuches”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 3 (2003): 17–32.
- Melin Pehuen, Miguel, Patricio Coliqueo Collipal, Elsy Curihuinca Neira y Manuela Royo Letelier. *AzMapu. Una aproximación al sistema normativo mapuche desde el rakizuam y el derecho propio*. Territorio mapuche: Instituto Nacional de Derechos Humanos y la Unión Europea, 2016.
- Mendívil, Julio. “¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú”. *Tempo Da Ciência* 20, n.º 39 (2013): 61–84.
- . Julio Mendívil, *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Mendizabal, María. “Aproximación al canto ritual mapuche”. En *Junta de hermanos de sangre: un ensayo de análisis del nguillatun a través de tiempo y espacio desde una visión huinca*, editado por Isabel Pereda y Elena Perrotta, 142–53. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 1994.
- Merino, Luis. “Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio feliz del maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán”. *Revista Musical Chilena* 28, n.º 128 (1974): 56–95.
- Merriam, Alan. “Usos y funciones”. Trad. de María Santacecilia. En *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 275–96. Madrid: Editorial Trotta, 2001. Originalmente corresponde al capítulo 11 de *The Anthropology of Music* (Evanston: Northwestern University Press, 1964).
- Métraux, Alfred. “El chamanismo araucano”. Trad. de Miguel Rivera Dorado. En *Religión y magias indígenas de América del Sur*, 155–214. Madrid: Aguilar, 1973.
- . *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Trad. de Miguel Rivera Dorado. Madrid: Aguilar, 1973. Originalmente publicado como *Réligions et magies indiennes d'amérique du sud* (París: Gallimard, 1967).
- Millalén Paillal, José. “La sociedad mapuche prehispánica: Kimün, arqueología y etnohistoria.” En *¡j... Escucha, Wingka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, editado por Pablo Marimán Quemendo, Sergio Caniuqueo Huircapán, Rodrigo Levil Chicahual y José Millalé, 17–52. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Miranda, Paula, Elisa Loncon y Allison Ramay. *Violeta Parra en el wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2017.
- Molina, Alfredo. “La función del universo sonoro en el nguillatún y en la labor del machi”. Tesis de grado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2006.
- Molina Fuenzalida, Héctor. *¡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 de Chile: Culturalia Editores, 2007.
- Montecino, Sonia. “Machis: las mujeres como oficiantes de las fuerzas del bien y del

- mal”. En *Sol viejo, sol vieja. Lo femenino en las representaciones mapuche*, 41–51. Santiago de Chile: SERNAM, Servicio Nacional de la Mujer, 1995.
- . *Mujeres de la tierra*. Santiago: CEM-PEMCI, 1984.
- . *Sueño con menguante. Biografía de una machi*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.
- Montecino, Sonia, y Ana Conejeros. *Mujeres mapuches: el saber tradicional en la curación de enfermedades comunes*. Santiago, Chile: Ediciones CEM, 1985.
- Müller, Philipp. *Die Melodischen Strukturen des Ülkantun. Zum Einfluss universeller Klangprinzipien auf das mündlich tradierte Tonsystem der Mapuche-Indianer*. München: Herbert Utz Verlag, 2008.
- . “La triada mayor como modelo melódico en el mapuche ül”. Manuscrito inédito, s.f. Archivo PDF.
- Nahuelpán M., Héctor J. “El lugar del ‘indio’ en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 24 (2013): 71–91.
- Nakashima Degarrod, Lydia. “El carácter progresivo de la teoría de los sueños mapuche”. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 2 (1986): 185–99.
- Ñanculef Huaiquinao, Juan. “Las machi: rol y vida”. Manuscrito inédito, 26 de octubre de 2011. <http://jnanculefconadigovcl.blogspot.com/2011/10/las-machi-rol-y-vida.html>.
- . *Tayíñ mapuche kimün*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura / Cátedra Indígena, 2018.
- Needham, Rodney. “Percussion and Transition”. *Man* 2, n.º 4 (1967): 606–14.
- Neher, Andrew. “A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums”. *Human Biology* 34, n.º 2 (1962): 151–60.
- Nettl, Bruno. “Music”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2001.
- . *Nettl’s Elephant. On the History of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- . *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- Olsen, Dale A. “Shamanism, Music, and Healing in Two Contrasting South American Cultural Areas”. En *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, editado por Benjamin D. Koen, 1–35. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Orrego-Salas, Juan A. “Araucanian Indian Instruments”. *Ethnomusicology* 10, n.º 1 (1966): 48–57.
- Oto, Alejandro de, y Laura Catelli. “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate”. *Tabula Rasa* 28 (2018): 229–55.
- Oyarce, Ana María. “From Denial to Collaboration: Reflections on Shamanism and Psychiatry Based on a Case Study in Chile”. En *Global Psychologies: Mental Health and the Global South*, editado por Suman Fernando y Roy Moodley, 279–98. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- . “Healing Systems of the Mapuche People in Chile”. En *Global Psychologies: Mental Health and the Global South*, editado por Suman Fernando y Roy Moodley,

- 201–11. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Painequeo Paillán, Juan. “Oralidad en el canto mapuche”. Tesis de magíster, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- . “Técnicas de composición en el ül (canto mapuche)”. *Literatura y Lingüística* 26 (2012): 205–28.
- Pairican, Fernando. “Algunos apuntes sobre *Mapurbe* de David Aníñir”. En *Mapurbe: venganza a raíz*, 2.^a ed., 7–14. Santiago de Chile: Pehuén, CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018.
- . “La bandera mapuche y la batalla por los símbolos”. *CIPER, Centro de Investigación Periodística*, 4 de noviembre de 2019. <https://ciperchile.cl/2019/11/04/la-bandera-mapuche-y-la-batalla-por-los-simbolos/>.
- . *Malon. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2014.
- Pavez Ojeda, Jorge. *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Pérez Bugallo, Rubén. *Pillantun. Estudios de etno-organología patagónica y pampeana*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu, 1993.
- Pérez de Arce, José. “Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina”. *Revista Musical Chilena* 40, n.º 166 (1986): 68–124.
- . *Música mapuche*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, 2007.
- Pinto Rodríguez, Jorge. *La formación del Estado y la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003.
- Potapov, Leonid P. “Shaman’s Drum: A Unique Monument of Spiritual Culture of the Altai Turk Peoples.” *Anthropology of Consciousness* 10, no. 4 (1999): 24–35.
- Pozo Menares, Gabriel, 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.
- Quidel, José. “Machi zugu: ser machi”. *Cultura, Hombre y Sociedad* 4, n.º 1 (1998): 30–37.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 201–46. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- Rees, James A. “Membrane Drums as Cosmic Symbols and Shamanic Portals in the Shell Art of Spiro, a Mississippian Mound Site in Oklahoma”. En *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures*, editado por Raquel Jiménez Pasalodos, Rupert Till y Marks Howell, 189–208. Berlin: Ekho Verlag, 2013.
- Rekedal, Jacob. “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 16 (2014): 7–30.
- . “Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions

- in Twenty-First-Century Wallmapu”. *Ethnomusicology* 63, n.º 1 (2019): 78–104.
- . “Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile”. Tesis doctoral, University of California, Riverside, 2015. <http://escholarship.org/uc/item/1xg8s85n>.
- Restrepo, Eduardo. “Antropología y colonialidad”. En *El giro decolonial*, editado por Santiago Castro-Gomez y Ramon Grosfoguel, 289–304. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- . *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envió editores, 2016.
- Rice, Timothy. “Hacia la remodelación de la etnomusicología”. Trad. de Miguel Ángel Berlanga. En *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 155–78. Madrid: Editorial Trotta, 2001. Originalmente publicado como “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 31, n.º 3 (1987): 469–88.
- . *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- . “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology* 47, n.º 2 (2003): 151–79.
- Richards, Patricia. “Of Indians and Terrorists: How the State and Local Elites Construct the Mapuche in Neoliberal Multicultural Chile”. *Journal of Latin American Studies* 42, n.º 1 (2010): 59–90.
- . *Racismo. El modelo chileno y el multiculturalismo neoliberal bajo la Concertación 1990-2010*. Trad. de Aroma de la Cadena y Eloy Neira Riquelme. Santiago de Chile: Pehuén, 2016. Originalmente publicado como *Race and the Chilean Miracle: Neoliberalism, Democracy, and Indigenous Rights* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013).
- Ríos, Emiliano Valentín. “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, 2015.
- Rivas Monje, Fabiana, y Libertad Vidal Yevenes. “Folclore de la Región de La Araucanía: relaciones en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional”. *Fronteras* 1, n.º 2 (2014): 81–110.
- Robertson, Carol E. “Mapuche”. En *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 2. Garland Pub., 1998.
- . “‘Pulling the Ancestors’: Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering”. *Ethnomusicology* 23, n.º 3 (1979): 395–416.
- . “Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion”. *Yearbook of the International Folk Music Council* 8 (1976): 35–52.
- Robles Rodríguez, Eulojio. “Costumbre i creencias araucanas: un machitun”. *Revista de Folklore Chileno* (1907): 3–14.
- . “Machiluhun. Iniciación de machis”. *Revista de Folklore Chileno* 4 (1912): 155–70.
- Rondón, Víctor, y Alejandro Vera. “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, n.º 2 (2008): 190–231. <http://www.jstor.org.ponton.uva.es/stable/29739158>.
- Roseman, Marina. “A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine”. En *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, editado por Benjamin Koen, 18–45. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Rouget, Gilbert. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Trad. de Brunhilde Biebuyck. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. Originalmente publicado como *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (París: Gallimard, 1980).
- Ruiz, Irma. “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, 2010.
- . “Mapuche VI-IX”. En *Diccionario de La Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. SGAE, 2000.
- . “Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina”. En *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*. Vol. 1, *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. University of Texas Press, 2007.
- Sachs, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Trad. de Dora Berdichevsky y Daniel Devoto. Buenos Aires: Centurion, 1947. Originalmente publicado como *The History of Musical Instruments* (Nueva York: Norton, 1940).
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Nora Catelli. Barcelona: Penguin Random House, 2018. Originalmente publicado como *Culture and Imperialism* (Nueva York: Knopf, 1993).
- . *Orientalismo*. Trad. de María Luisa Fuentes. 2.ª ed. Barcelona: Penguin Random House, 2002. Originalmente publicado como *Orientalism* (Nueva York: Pantheon, 1978)
- Saiz, José L., María Eugenia Merino y Daniel Quilaqueo. “Meta-estereotipos sobre los indígenas mapuches de Chile”. *Interdisciplinaria* 26, n.º 1 (2009): 23–48.
- Saiz, José L, M. Eugenia Rapimán y Antonio Mladinic. “Estereotipos sobre los mapuches: su reciente evolución”. *Psyche* 17, n.º 2 (2008): 27–40.
- Salas Viu, Vicente. “Carlos Lavín y la musicología en Chile”. *Revista Musical Chilena* 21, n.º 99 (1967): 8–14.
- Salvo, Jorge. “El origen africano del kultrún mapuche”. *Trans: Revista Transcultural de Música* 19 (2015). <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/01a-trans-2015.pdf>.
- San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1 (2018): 207–31.
- San Martín M., René. “Machitun: una ceremonia mapuche”. En *Estudios antropológicos*

- sobre los mapuche de Chile sur-central, editado por Tom D. Dillehay, 170–209. Temuco: Pontificia Universidad Católica de Chile, Sede Regional Temuco, 1976.
- Schindler, Helmut. “The Kultrung of the Mapuche”. *Revindi* 1 (1988): 62–73.
- . “Una canción mapuche de Carlos Painenao para el año nuevo”. *Anthropos* 92, n.º 1/3 (1997): 129–38.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Ed. rev. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Silva-Zurita, Javier Antonio. “An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music”. Tesis doctoral, Monash University, 2017.
- Silva Tapia, Andrea. “Criterios para clasificar mapuches en Chile”. Documento de trabajo, Mapuche Data Project, Universidad de Giessen, 2018.
- Soto-Silva, Ignacio. “Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche *williche*”. *Revista Vórtex* 5, n.º 3 (2017): 1–19.
- Soto Silva, Ignacio Enrique. “Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche *williche*: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la *Fütawillimapu*”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018.
- Stock, Jonathan P. J. “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology”. *The World of Music* 43, n.º 1 (2001): 5–19.
- Stone, Ruth, y Verlon Stone. “Event, Feedback, and Analysis: Research Media in the Study of Music Events”. *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (1981): 215–25.
- Stuchlik, Milán. *La vida en mediería. Mecanismos de reclutamiento social de los mapuches*. Trad. de Fresia Salinas. Santiago de Chile: Soles Ediciones, 1989. Originalmente publicado como *Life on a Half Share: Mechanisms of Social Recruitment Among the Mapuche of Southern Chile* (New York: St Martin Press, 1976).
- . *Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea*. Santiago de Chile: Nueva Universidad, 1974.
- Taboada, Bárbara. *El silencio mestizo en la América impuesta*. Mar del Plata: impreso por la autora, 2019.
- Tapia Carmagnani, Diego Félix. “El newen la fuerza que mueve a la música lafkenche en el lago Budi”. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2007.
- Taylor, Diana. “Actos de Transferencia”. En *¿Qué son los estudios de performance?*, editado por Diana Taylor y Marcos Steuernagel. Duke University Press, 2015. <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol>.
- Titiev, Mischa. *Araucanian Culture in Transition*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1951.
- . “Araucanian Shamanism”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, n.º 30 (1969): 299–312.
- . *Social Singing Among the Mapuche*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1949.
- Tuhiwai Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Trad. de Kathryn Lehman. Santiago de Chile: LOM, 2016. Originalmente publicado como *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*

- (Londres: Zed Books, 1999).
- Valdebenito Carrasco, Lorena. “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): 121–37.
- Varas, José Miguel, y Juan Pablo González. *En busca de la música chilena: crónica y testimonio de una historia sonora*. Santiago de Chile: Cuadernos Bicentenario, 2005.
- Vega, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. 1.ª ed. digital. Buenos Aires: EDUCA, 2016.
- . *Panorama de la música popular argentina*. Ed. facsmilar. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Velásquez Arce, José Alberto. “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.
- Villarroel, Francisca. “El ül”. En *Mapuche. Procesos, políticas y culturas en el Chile del Bicentenario*, editado por José Bengoa, 215–31. Santiago de Chile: Catalonia, 2012.
- Viveiros De Castro, Eduardo. *Metafísicas canibales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. Originalmente publicado como *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale* (París: Presses Universitaires de France, 2009).
- Wagner, Roy. *La invención de la cultura*. Madrid: Nola Editores, 2019. Originalmente publicado como *The Invention of Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1975).
- Walker, Sheila S. *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America: Forms, Meanings, and Functional Significance for Individuals and Social Groups*. Leiden: E. J. Brill, 1972.
- Walsh, Catherine. “Introducción (re)pensamiento crítico y (de)colonialidad”. En *Pensamiento Crítico y Matriz (de)Colonial. Reflexiones Latinoamericanas*, 13–35. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, 2004.
- Winkelman, Michael James. “Shamans and Other ‘Magico-Religious’ Healers: A Cross-Cultural Study of Their Origins, Nature, and Social Transformations”. *Ethos* 18, n.º 3 (1990): 308–52.
- Wong, Deborah. “Sound, Silence, Music: Power”. *Ethnomusicology* 58, n.º 2 (2014): 347–53.
- Zúñiga, Fernando. *Mapudungun: el habla mapuche*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 2010.

DOCUMENTALES CITADOS

- Oyarce, Ana María. *Vida entre dos mundos*. Chile: Videosur, 1994. Videocasete (VHS) y DVD.
- Gedda, Manuel, y Gilberto Ortiz. *Mapuche kutran: medicina tradicional en la Araucanía (Chile)*. Chile: UC TV, 2000). <https://www.youtube.com/watch?v=gSakZ9NDbwI>.
- Aretz, Isabel, y Mario Silva. *Voces de La Tierra*. Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=oaaJ8S0pKDU&t=2s>.
- George, Paulina, Javiera Álvarez, Paulette Álvarez, Gabriela Gómez y Sebastián Fuentes. *Documental machi Mercedes*. Chile, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=YwBkz_z_ajY&t=4s.
- Murray, Christopher, Israel Pimentel Bustamante y Josefina Buschman. *Dios. Una visita incómoda*. Chile: MAFI, Mapa Fílmico de un País, 2019. <https://ondamedia.cl/#/player/dios>.

ANEXOS

ANEXO 1

GLOSARIO

Admapu: conjunto de normas y reglas que determinan el modo correcto de relación entre seres humanos, no humanos y con su entorno.

‘Alün’: al parecer en el *Puelmapu* (lado este de los Andes) corresponde al tiempo “presente”, el tiempo de la persona y de sus cuatro generaciones precedentes.

‘Alüaluntu’: es el tiempo anterior al ‘alün’ conformado por los distintos antepasados y deidades, también en el *Puelmapu*.

Awün: consagración del espacio ceremonial a través de giros a su alrededor de varios hombres a caballo (a veces a pie), mientras hacen *kefapan* (grito ritual) o tocan instrumentos tradicionales. Generalmente se desplazan en la circunferencia más exterior (por detrás de las ramadas o *ken’ü*) y en momentos ingresan al *rewe*.

Chacha: forma afectuosa de denominar una mujer a un hombre cercano.

Chaliwün: saludo mutuo.

Chaw Ngünechen (o también, *Ngünechen*): puede ser traducido por “Padre Dios”. Única deidad mapuche con atributos de totalidad, probablemente influenciada por el cristianismo.

Che: persona, ser humano, gente.

Chemamüll: escultura antropomorfa de madera.

Chincol foye: corresponde a ramas largas de *kül’a*, *foye*, maqui y, al parecer, *triwe* (laurel) y dos banderas amarradas a largas cañas enterradas en la tierra. Es una especie de altar momentáneo.

Choyke pürun: danza en la que un grupo de hombres imitan a la avestruz.

Datun (más conocido como *machitun*): ritual terapéutico complejo.

Dungu (también, *dungun*, *düngu*, *düngun*): hablar, palabra, asunto, mensaje, entre otras acepciones cercanas.

Dungunmachife: Uno de los principales ayudantes de la *machi*. Su rol es contribuir a que el *küymi* se produzca, dialogar con el espíritu de *machi* cuando ella está en trance y comunicar a la especialista y al grupo el mensaje de la entidad.

Eluwün: ceremonia fúnebre.

Filew: espíritu de *machi* ancestral.

Foye: canelo.

Kai-kai: serpiente del mar.

‘Kakekultrun’ (S.H. 211.212.11): es un tambor tubular cilíndrico (tronco ahuecado) con dos membranas de cuero de chivo, oveja, vaca, caballo o cabra. Sus ataduras, generalmente en “V”, también son de cuero. Hay casos en los que se percute con una baqueta (solo una de las membranas) y en otros con dos percutores (para tañer ambos parches)

Kaskawilla (S.H. 112.131.2): Cascabeles; generalmente son cuatro sujetos a un asa de cuero recubierta con lana.

Kefafan o *afafan*: grito ritual.

Kefafafe: las personas que hacen *kefafan*.

Ken’ü: ramada, espacio de algunos metros techado generalmente con ramas sostenidas por troncos y varillas, en la que cada familia come y atiende a sus invitados durante rituales numerosos.

Kimche: persona sabia, sabio mapuche.

‘Kimpeñ’: alma compartida de un patrilineaje.

Kimün: conocimiento, sabiduría.

Koyon: rol ceremonial, cuya función es mantener el orden durante el *ngillatun*.

Kullkull (S.H. 423.121.21): trompeta simple fabricada con un cuerno de vacuno.

Kultrung (S.H. 211.11 y, cuando es sacudido, 212.11): es uno de los acompañantes más importantes en la práctica ritual de la *machi*. Es un timbal, cuyo 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 simbólico y la especialista deposita su voz en un acto de importantes implicancias ontológicas. En la membrana suelen dibujarse diseños relacionados con su cosmología. Generalmente es percutido con una baqueta de coligüe (*trupükultrungwe*), cuyo extremo es forrado con abundante lana. En ciertas danzas, como el *choyke pürun*, es golpeado con dos varas de coligüe.

Kül’a: quila, especie de bambú.

‘Kunkulkawe’: arco musical de hueso.

‘Kunkul’: trompeta corta vegetal.

Küpal: descendencia.

Küymi o *küymín*: trance experimentado por la *machi*. Es una experiencia compleja que puede considerar tanto la posesión como el viaje extático.

Lamngen: hermana; también es usado genéricamente para referirse a una mujer cercana y, en el caso de las mujeres, a un hombre cercano.

Lawen: hierba medicinal.

Lawentuchefe: especialista en hierbas medicinales.

Likan: piedra especial.

Longko: significa “cabeza”. Se emplea por lo general para designar al líder de una comunidad.

Llaf-llaf: ramillete de plantas medicinales de uso ritual.

‘Llol-llol’: campanitas de plata.

Machi-kutran: enfermedad de *machi*, generalmente refiere a los padecimientos que indican la vocación de *machi*.

Machil: aprendiz de *machi*.

Machiluwün: ritual de iniciación de una nueva *machi*.

Marichiweu: consigna que suele traducirse como “diez veces venceremos”.

Masatun: danza colectiva.

Meli witrán mapu: las cuatro esquinas de la tierra.

Metawe: jarro de barro con asas.

Minche mapu: la tierra de abajo.

‘Misawün’: comida compartida.

Muday: Chicha de maíz, trigo u otras semillas.

Münulongko: pañuelo de cabeza.

Nag mapu: la tierra de la vida cotidiana.

Ngelikurrewen: ceremonia de renovación del *rewe*.

Ngellipun: rogar, oración o conjunto de oraciones.

Ngen: espíritu dueño.

Ngenpin: orador ceremonial.

Ngillatun: ceremonia propiciatoria.

Ngillatufe: orador ceremonial, generalmente restringido al *ngillatun*.

Ngillatuwe: espacio donde se realiza el *ngillatun*.

Ngütamchefe: componedor de huesos.

Newen: fuerza inmanente del mundo mapuche.

Ñañkañ (también *ñankan*, *llangkan*): quien baila con la *machi*.

Ñolkin (también *lolkiñ* o *‘nolkiñ’*): trompeta aspirada.

Palin: juego tradicional, similar al hockey.

Peñi: hermano; también es usado por los hombres para referirse genéricamente a un hombre cercano.

Peuma: sueño.

Pewenche: personas del pehuén, gente de la precordillera y cordillera.

Pewuntun: diagnóstico.

Pifüllka (S.H. 421.111.21): flauta longitudinal de madera, la más común es aquella con un solo tubo modificado en su interior (también la hay con dos).

Pillantun: oración-canto de la *machi* acompañada por su *kultrung*, generalmente temprano en la mañana frente a su *rewe* (altar).

Piloilo: flauta con varios tubos simples.

‘Pinkulwe’: flauta de caña.

‘Pitukawe’: flauta de varios tubos.

Püllü: espíritu.

Püñeñelchefe: partera.

Pürun: danza, baile, pero también danzar o bailar.

Rewe: altar de la *machi*. Por lo general, es un tronco escalonado que finaliza con un rostro tallado y es rodeado por grandes ramas de árboles medicinales, coligüe y banderas rituales. Se ubica cerca del hogar de la especialista.

Ruka: casa tradicional mapuche.

Tayil: canto sagrado, trascendente.

Trapelakucha: pectoral de plata.

Trapi: ají.

Trarilongko: cintillo de cabeza.

Tren-tren: serpiente de la tierra.

Triwe: laurel.

Trutruka (S.H. 423.121.11): 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.

Ulutun: ritual terapéutico simple.

Üküllä: rebozo de color negro.

Üt: canto.

Ülkantufe: la persona que canta, cantante tradicional.

Ülkantun: canto tradicional mapuche; también es el verbo “cantar”.

Wada (S.H. 112.131.11): maraca.

Wallmapu: país o nación mapuche (considera el territorio chileno y argentino en el que habitaban históricamente antes de las invasiones de las dos repúblicas). **Gulumapu** corresponde al lado este de los Andes y **Puelmapu** al lado oeste.

Wekufü: entidad maligna.

Wenufoye: bandera mapuche.

Wenu mapu: la tierra de arriba donde habitan los ancestros, los buenos espíritus y las deidades.

Wetripantü: celebración del año nuevo mapuche.

Wingka: es utilizado de modo general para referirse al no mapuche, pero es innegable su carga negativa asociada a términos como “usurpador” o “invasor”.

Werken: vocero de una comunidad u organización política.

Weichafe: guerrero.

Williche: persona del sur.

Wiño: palo similar a un bastón de hockey empleado en el *palin*.

Wüñelfe: estrella de la mañana.

A diferencia de las transcripciones del cuarto capítulo, para las que siguen he preferido señalar los accidentes según aparecen, ya que varían en diversos momentos a lo largo de los *ül*. He empleado algunos signos que vale la pena señalar:

	<i>Glissando</i>
	Sonido algo más bajo del señalado
	Sonido algo más alto del señalado
	Emisión imprecisa
	Alturas vagas que no fue posible distinguir

ANEXO 2

Transcripción canto 1, parte 1, ulutun 4 y 5 de febrero de 2019 (anexo 4), Mercedes Antilef

$\text{♩} = 58$
29s
Voz
Mü-ley - mi may mü - ley - - - - - gliss. - - - - - mi
Kultrung/kaskawilla

The first system of music features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 58 beats per minute. The vocal line begins with a half note 'Mü-ley' followed by quarter notes 'mi', 'may', and 'mü', then a half note 'ley' with a long dash indicating a continuation. This is followed by a glissando (gliss.) leading to a half note 'mi'. The accompaniment for Kultrung/kaskawilla is in a 2/4 time signature, consisting of eighth notes with accents, grouped in pairs.

The second system continues the vocal line with eighth notes and quarter notes, including a half note with a dash. The Kultrung/kaskawilla accompaniment continues with eighth notes and accents.

The third system continues the vocal line with eighth notes and quarter notes, including a half note with a dash. The Kultrung/kaskawilla accompaniment continues with eighth notes and accents.

56s

The fourth system continues the vocal line with eighth notes and quarter notes, including a half note with a dash and an upward arrow above a note. The Kultrung/kaskawilla accompaniment continues with eighth notes and accents.

1min 9s

The fifth system continues the vocal line with eighth notes and quarter notes, including a half note with a dash. The Kultrung/kaskawilla accompaniment continues with eighth notes and accents.

1min 18s

The sixth system continues the vocal line with eighth notes and quarter notes, including a half note with a dash. The Kultrung/kaskawilla accompaniment continues with eighth notes and accents.

1min 29s

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests and slurs. The lower staff is in bass clef and features a steady accompaniment of eighth notes with accents (>) above each note.

1min 36s

The second system continues the piece. The upper staff shows a more active melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs. The lower staff maintains the steady eighth-note accompaniment with accents.

1min 48s

The third system introduces a key signature change to one sharp (F#). The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff continues with the steady eighth-note accompaniment.

1min 57s

The fourth system continues the melodic development in the upper staff, with eighth and sixteenth notes and slurs. The lower staff maintains the steady eighth-note accompaniment.

2min 9s

The fifth system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff maintains the steady eighth-note accompaniment.

2min 15s

The sixth system continues the melodic development in the upper staff, with eighth and sixteenth notes and slurs. The lower staff maintains the steady eighth-note accompaniment.

2min 26s

Musical notation for 2min 26s. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over a pair of notes and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, each with an accent (>).

2min 33s

Musical notation for 2min 33s. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes, a slur, and a section of sixteenth notes marked with 'x' symbols. The lower staff is in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes, each with an accent (>).

2min 41s

Musical notation for 2min 41s. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth notes, slurs, and a section of sixteenth notes marked with 'x' symbols. The lower staff is in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes, each with an accent (>).

2min 54s

Musical notation for 2min 54s. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes, slurs, and a section of sixteenth notes marked with 'x' symbols. The lower staff is in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes, each with an accent (>).

Musical notation for 2min 54s (continued). The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth notes, slurs, and a fermata. The lower staff is in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes, each with an accent (>).

3min 14s

Musical notation for 3min 14s. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes, slurs, and a section of sixteenth notes marked with 'x' symbols. The lower staff is in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes, each with an accent (>).

3min 45s

4min 10s

4min 25s

4min 41s

4min 52s

4min 52s

4min 52s

5min 5s

Musical notation for the first system, starting at 5min 5s. It features a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The treble staff contains eighth notes with various articulations like accents, slurs, and breath marks. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment with accents.

5m 13s

Musical notation for the second system, starting at 5m 13s. It continues the piece with similar notation to the first system, including a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff with eighth-note accompaniment.

5min 20s

Musical notation for the third system, starting at 5min 20s. The treble staff shows some rests and dynamic markings like 'y' and 'z'. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for the fourth system. The treble staff includes rests, dynamic markings, and some 'x' marks. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

5min 35s

Musical notation for the fifth system, starting at 5min 35s. It continues the piece with similar notation, including a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff with eighth-note accompaniment.

Finaliza con el patrón 4

Musical notation for the sixth system, ending the piece. It features a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with eighth-note accompaniment. The text "Finaliza con el patrón 4" is written above the treble staff.

ANEXO 3

Transcripción canto 4, parte 1, ulutun 4 y 5 de febrero de 2019 (anexo 5), Mercedes Antilef

♩ = 60

17s

Voz

Kultrung/kaskawilla

Kultrung/kaskawilla

29s

Kultrung/kaskawilla

39s

Kultrung/kaskawilla

51s

Kultrung/kaskawilla

Kultrung/kaskawilla

1min 8s

1min 16s

♩ = 104
1min 21s

Intro

1min 41s

2min 31s

2min 57s

♩ = 108
3min 14s
Intro

Ya ya ya - - - a

3min 31s

3min 14s

4min 31s

Musical notation for the first system. The treble staff is in G major (one sharp) and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Finaliza con el patrón 4

Musical notation for the second system. The treble staff is in B-flat major (two flats) and contains a melodic line with quarter notes and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Los anexos restantes figuran en una carpeta compartida a través de One Drive. El enlace para acceder a ellos será enviado a los mails de los evaluadores y miembros del tribunal.

Descripción:

Anexo 4: Grabación del primer canto de la primera parte del *ulutun* del 4 y 5 de febrero de 2019, oficiado por la *machi* Mercedes Antilef.

Anexo 5: Grabación del cuarto canto de la primera parte del *ulutun* del 4 y 5 de febrero de 2019, oficiado por la *machi* Mercedes Antilef.

Anexo 6: Grabación del primer canto de la primera parte del *ulutun* del 6 de febrero de 2019, oficiado por la *machi* Mercedes Antilef.

Anexo 7: Grabación del segundo canto de la segunda parte del *ulutun* del 2 y 3 de abril de 2019, oficiado por la *machi* Mercedes Antilef.

Anexo 8: video síntesis del *ngillatun* en casa de la *machi* Mercedes Antilef el 9 y 10 de febrero de 2019. En principio, esta filmación tenía como objetivo servir como insumo para las descripciones y análisis de esta tesis. Sin embargo, los asistentes solicitaron una copia de parte de la grabación como retribución y recuerdo de su participación. Por esta razón, edité la presente versión. Desde luego, solicité la autorización de la *machi* y de los participantes para realizar el registro audiovisual y la edición.

