



PIKUNCHE ÜL: UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA TRADICIONAL PIKUNCHE

Estudiante: Kalkín Toledo, Ko Antonio

Profesor: López Maya, Juan de Dios

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Música

Santiago, diciembre de 2021

Pichilkaelchi killka

Machi killka küdaw mo, killkatungey Pikunche ül ñi ülkawe yüka wütalkangeam ñi mü düngu yüka ve, ñi killkatuyüm nütam killkantu yüka, ülkawe yüka kay, kuyvi duamtun yüka kay müllewpolungün Pikun mapu mo. Tapümngey müllewpoluchi duamtun yüka, nütam yüka kay ñi tükungechi üdiüm; vamngechi killkatungeyngu ñi türkünongeam Pikunche ül, Rangin che ül engu; vemngechi killkatungeyngün nengüm ad yüka chew ñi düngumom engün Pikunche pu ülkavoe; avkechi killkatungeyngün nütam killka yüka ñi trürkünongeam nengüm ad yüka ñi düngu. Vey mo rüvkünongey Pikunche ül yüka ñi tuwün, Mapunche ül lle may, adollewpoluchi ül yüka müllewlungün Pikun mapu mo, Pikunche ül ngey kay. Vey mo machi ül ñi ad troy yüka, ad ül kay, ad mongen kay, ad ülkawe kay, ad awkil kay, ad müpiltun kay, ad mapu kay kimngeyngün, vamngechi rüv pu Pikunche pepi wütalkayavingün veychi ad mongen yüka Pikun mapu mo.

Kokalkin

Mü ñümüul yüka

Pikunche ül, Bailes Chinos, Pikun mapu, Mapuche, pivülka, promaucaes, kultrung, piloilo, ül

ABSTRACT

In the present work, the aspects of musical instruments from *Pikunche* music were studied with the aim of making an approximate reconstruction of the main elements and components of it, through the analysis of historical, organological documents and living memory in the *Valle Central* territory. Through an inductive approach, data from living memory and documents were collected, analyzing the archaeological and modern organological material evidence; Likewise, a comparative analysis was carried out between the music of the *Bailes Chinos* and the traditional *Mapuche* music; Audiovisual materials with interviews of *Bailes Chinos* cultists were also analyzed; and finally, historical sources were analyzed to compare the evidence of living sources. As a result of this study, it was found that *Pikunche* music belongs to the *Mapuche* sound universe and that living manifestations such as *Bailes Chinos* are cultural remnants of *Pikunche* music. Likewise, the structural, musical, contextual,

instrumental, sound, ritual and territorial characteristics could be defined, which collaborates with the revitalization of these cultural practices in the legitimate descendants of the *Pikunche* from *Valle Central*.

Ko Kalkín T.

Keywords

Pikunche music, Bailes Chinos, *Valle Central*, *Mapuche*, *pivülka*, promaucanians, *kultrung*, *piloilo*, *ül*.

RESUMEN

En el presente trabajo, se registraron los aspectos instrumentales de la música *Pikunche* con el objetivo de hacer una reconstrucción aproximada de los principales elementos y componentes de ella, a través del análisis de los registros históricos, organológicos y la memoria viva en el territorio del Valle Central. A través de una aproximación inductiva, se recolectaron datos de fuentes vivas y fuentes secas, analizándose la evidencia material organológica, arqueológica y moderna; asimismo, se realizó un análisis comparativo entre la música de los Bailes Chinos y la música tradicional *Mapuche*; también se analizaron materiales audiovisuales con entrevistas a cultores de los Bailes Chinos; y, finalmente, se analizaron fuentes históricas para comparar la evidencia de las fuentes vivas. Como resultado de este estudio, se pudo comprobar que la música *Pikunche* pertenece al universo sonoro *Mapuche* y que manifestaciones vivas como los Bailes Chinos son remanentes culturales de la música *Pikunche*. Asimismo, las características estructurales, musicales, contextuales, instrumentales, sonoras, rituales y territoriales pudieron ser definidas, lo cual colabora con la revitalización de estas prácticas culturales en los descendientes legítimos de los *Pikunche* del Valle Central.

Ko Kalkín T.

Palabras claves

Música *Pikunche*, Bailes Chinos, Valle Central, *Mapuche*, *pifilca*, promaucaes, *cultrún*, *piloilo*, *ül*.

Uvchin Dūngun, Mañumūn kay:

*Ñūng pu pūllū mūllewlungūn machi mapu mo, ñi kuyvi pu che kay
Ñūng pu Pikunche iñ wūtalkayaviūm iñ mü ad mongen
Ñi nuke, vey ñi no kotūngen mo, inche ngeduamūn vey mūngechi
Ñi ayūn domo vey ñi kellukūloetew mo, kidu pepi vemnolu inche
Ñi chao ñi kimmelkaetew mo ñi rūpū, ñi llegiūn kūtu
Ñi mü peñi iway vey ñi tokivalnoluchi kimūn*

Dedicatoria y agradecimiento:

*A todos los espíritus de esta tierra y a mis antepasados
Al pueblo Pikunche para el levantamiento de nuestra cultura
A mi madre por ser el ejemplo de lo que aspiro a ser
A mi amada por su apoyo y ayuda cuando no pude solo
A mi padre porque trazo mi camino desde que nací
A mi hermano Iway por su conocimiento inmensurable*

TABLA DE CONTENIDO

Tabla de ilustraciones	8
1 PROBLEMÁTICA DE ESTUDIO.....	1
1.1 Introducción.....	1
1.2 Antecedentes y Contexto	1
1.3 Problematización	7
1.4 Justificación	9
2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	10
2.1 Objetivo General.....	10
2.2 Objetivos Específicos	10
3 MARCO TEÓRICO	11
4 MARCO METODOLÓGICO	15
4.1 Metodología.....	15
4.1.1 Etapa de recolección y análisis de datos históricos.	15
4.1.2 Etapa de recolección y análisis de fuentes vivas en archivos audiovisuales. .	15
4.1.3 Etapa de recolección y análisis de datos organológicos.	16
4.1.4 Etapa de transcripción, análisis y comparación de prácticas musicales vivas.	16
4.1.5 Vista general del fenómeno musical <i>Pikunche</i>	17
4.2 Criterios de Recolección de Datos.....	17

4.2.1	Recolección de datos históricos.....	18
4.2.2	Recolección de fuentes audiovisuales.	19
4.2.3	Recolección de datos organológicos.....	19
4.2.4	Recolección de fuentes musicales representativas.	21
4.3	Resultados del Análisis de Datos.....	22
4.3.1	Resultados del análisis de fuentes históricas.	22
4.3.2	Resultados del análisis de fuentes audiovisuales.....	25
4.3.3	Resultados del análisis de fuentes organológicas.	31
4.3.4	Resultados del análisis de transcripciones.....	53
4.4	Síntesis.....	64
4.5	Conclusión.....	65
5	Bibliografía.....	66
	Anexo de Datos Recopilados.....	72
	Anexo de datos históricos e idiomáticos recopilados.....	73
	Datos históricos.....	73
	Datos idiomáticos.....	78
	Anexo de datos audiovisuales recopilados.....	82
	Anexo de datos organológicos recopilados.....	90
	Aerófonos.....	90
	Membranófonos.....	113

Anexo transcripción de manifestaciones musicales	118
--	-----

Tabla de ilustraciones

Figura 1. Tipos de tubos de flauta.	35
Figura 2. Modelo de tres <i>Pivülka yüka</i>	39
Figura 3. Modelo de Pivüllka en Madera	40
Figura 4. Modelo de Ange Pivülka en piedra.....	42
Figura 5. Modelo de Pilo-ilo de piedra.....	43
Figura 6. Modelo de Pitukawe de piedra.....	46
Figura 7. Modelo de Pichi Kakül Kultrungka.	49
Figura 8. Modelo de Rangi Kakül Kultrungka.....	51
Figura 9. Modelo de Vüka Kakül Kultrungka.....	52
Figura 10. Modelo general de Baile Chino.....	57
Figura 11. Modelo general de música <i>Mapuche no-Pikunche</i>	61

1 PROBLEMÁTICA DE ESTUDIO

1.1 Introducción

El presente trabajo intenta aproximarse al conocimiento sobre la música tradicional *Pikunche*¹ de carácter instrumental, es decir, no cantada. Esta aproximación se hizo en parte desde la memoria que existe sobre ella, así como también desde la historia, que tempranamente describió toda clase de manifestaciones musicales de este pueblo. Por último, intenta aproximarse también desde la propia visión cultural sobre cómo estos aspectos se entrelazan hacia una enculturación legítima de este pueblo para con sus prácticas musicales ancestrales en sus contextos y territorios de origen.

Para estos efectos cabe explicar que en este trabajo con el término *Pikunche* se hace referencia al pueblo nativo ubicado entre el río Illapel y el río Itata (en adelante *Pikun mapu*²), que históricamente ha habitado susodicha extensión de tierra; que es hablante del *düngun*³, el cual es la variante de la lengua *Mapuche*⁴ propia de este territorio; que es heredero de los complejos culturales Bato, Llolleo y Aconcagua; que permanece vivo con prácticas culturales muy importantes, sobre todo en el ámbito musical, como los despectivamente llamados ‘Bailes Chinos’ y el ‘Baile Negro de Lora’.

1.2 Antecedentes y Contexto

La definición del concepto *Pikunche* no ha estado exenta de polémicas, puesto que muchos estudiosos del siglo XIX, como Rodolfo Lenz (1897) y Ricardo Latcham (1924), lo aplicaban

¹ *Pikunche* (traducción del autor) = Gente del Norte, porción administrativo-social del pueblo mapuche ubicada en el *Pikun mapu*.

² *Pikun mapu* (traducción del autor) = Territorio Norte (en el contexto de la extensa territorialidad *Mapuche*).

³ Variante *Pikunche* de la lengua mapuche, mal llamado por los primeros cronistas *chili düngun*.

⁴ *Mapuche* (traducción del autor) = Gente del territorio, pueblo nativo del territorio hoy ocupado por Chile.

de diferentes maneras sin llegar a un consenso sobre su uso, debido a la condición exógena que presentaban estos individuos frente al conocimiento de la cultura y cosmovisión del pueblo estudiado. Precisamente por ello, desconocían la complejidad y profundidad de los conceptos de autoidentificación internos de la cultura *Mapuche*.

Respecto al término, Lenz (1897) planteaba el término “picunche” para catalogar a la gente más septentrional perteneciente al pueblo *Mapuche* que aún permanecía de forma visible en el momento de su estudio. Esta parcialidad vivía al norte de la región de la Araucanía (Collipulli, particularmente). Por otro lado, Latcham (1924) indica que “siguiendo su costumbre, los mapuches llamaban picunche, gente del norte, este pueblo”, refiriéndose al grupo de identidades territoriales comprendidas entre los ríos Choapa e Itata.

A raíz de estas malas interpretaciones de los estudiosos de esa época, estudiosos posteriores llegaron a conclusiones incluso menos acertadas:

No hay buenos indicios de que pikumche⁵ tenga o haya tenido el significado que le han dado los antropólogos e historiadores. Fue y sólo es un deíctico – como el castellano «nortino» – y no el nombre de una parcialidad o subdivisión de los mapuches, internamente percibida como tal. (Salas, 1992, pág. 30)

Sin embargo, es de suma importancia considerar qué es lo que la gente a la que hace referencia tiene que decir sobre sí misma, puesto que estas definiciones exógenas llegan a ser absurdas al tomarse la atribución de definir cuáles son los parámetros con los que deben juzgarse las identidades de otros pueblos.

Respecto a la autoidentificación de los antiguos habitantes del valle central, ya en 1558 Vivar menciona la forma de autodefinirse de estos grupos: “Ayuntaronse más todos los indios del Valle de Mapocho y otros que llaman los Picones, que son los que agora se dicen

⁵ Una de las variantes dialectales de la lengua *Mapuche* dice *Pikum* en lugar de *Pikun*, para referirse al norte.

Pormocaes...” (1966, pág. 50). Asimismo, agrega la siguiente información: “Visto los Incas su manera de vivir, los llaman Pomaucaes, que quiere decir «lobos monteses», y de aquí se quedaron Pormocaes, que se ha corru[p]to la lengua porque de antes se llamaban picones...” (1966, pág. 138).

En el *düngun* o variante de la lengua *Mapuche* que los habitantes del valle central hablan, la palabra para ‘picones’ es *Pikunche*, pues se compone de la palabra *Pikun* (norte) más el sufijo *-es* que designa el gentilicio en castellano; de esta manera, si este último es reemplazado por el gentilicio en *düngun*, queda la autodenominación *Pikunche*.

Es sabido que todas las parcialidades del pueblo Mapuche se autodenominan con el sufijo de gentilicio *che* (gente o persona), E. g. *Pewenche*, *Wenteche*, *Lavkenche*, *Nagche*⁶, etc. Y si bien muchos de estos representan deícticos, esto en ningún grado es excluyente de que representen también identidades territoriales como, por ejemplo, *Williche*⁷.

Respecto a la implicancia cultural de esta autodenominación, ésta se enraíza directamente en la cosmovisión de este pueblo, pues, al igual que las otras autodenominaciones dentro del pueblo *Mapuche* e incluso la palabra *Mapuche* en sí, hacen alusión directa al espacio territorial que habitan las diversas parcialidades de este pueblo, por lo que es de suma importancia hablar de *Pikun Mapu*.

Al espacio territorial que va desde el río Choapa (que sube hacia el río Illapel) hasta el río Itata en la actual región de Ñuble, los antiguos *Pikunche* lo denominaban *Pikun Mapu*; aún hoy los *Mapuche* de la Araucanía y la región de Los Lagos, que son hablantes de la lengua y

⁶ Traducción del autor: gente de las araucarias, gente del alto, gente del mar, gente del valle, respectivamente.

⁷ Traducción del autor: gente del sur.

que mantienen sus conocimientos ancestrales, le siguen llamando a este espacio territorial de esa manera. Khano Llaitul (Nuke Mapu, 2016) un cultor del conocimiento *Mapuche* ancestral y la lengua, nos dice en su documental sobre este territorio: “Santiago y el incipiente Chile están fundados en el *Pikun Mapu*”. Por otra parte, los mismos descendientes actuales de los antiguos *Pikunche* nos dicen: “Históricamente ha existido un territorio llamado *Pikun Mapu*” (Pikun Mapu, 2020).

Este término y uso tampoco es moderno, pues existe evidencia de su mención en épocas pasadas precisamente por estudiosos ligados a la lengua mapuche y sus definiciones: “Se debe notar primeramente que hay otras palabras que significan movimiento. Por ejemplo, *un* en las misiones, *run* en Chiloé, *kun* en *Pikun mapu*⁸” (Havestadt & Platzmann, 1883a).

En esta cita el autor contrapone el verbo ir (*kun*) en lengua mapuche, que está explicando en el contexto de 3 territorialidades: Las misiones (refiriéndose a Araucanía), Chiloé (o *Willimapu*) y *Pikun Mapu*, es decir, el valle central.

Esto nos lleva a otra cuestión de suma importancia: ¿Cuál es el alcance real de esta unidad territorial? ¿Cuánto tenían en común? ¿Qué aspectos culturales los diferenciaban del resto de los *Mapuche*? o ¿Cuáles de éstos nos permiten definirlos como una unidad cultural, que es parte a su vez del macro territorio *Mapuche*?

Estas preguntas las podemos ir contestando en base a varios factores; uno de los principales se fundamenta en la cosmovisión del pueblo *Mapuche*, pues en ella se configura su identidad

⁸ Traducción propia, literal: *Notandum autem Imo. quod dentur & alia verba, quæ motum significant. Vg. un in Missionibus; run in Chiloë; cun in Picun mapu.*

desde el territorio que habitan, como indica Llaitul (Nuke Mapu, 2016): “Los *Mapuche* somos un producto del territorio”.

En base a esto, los primeros cronistas incluso plantearon una unidad territorial que se extendía desde el río Choapa hasta el río Maule, puesto que contenía las mismas características de flora, fauna y clima, “desde el valle de Maule hasta el valle de Itata es del temple de Mapocho y de aquí es (sic) comienza otro temple, que hay invierno y verano y llueve más y los vientos más furiosos” (Vivar, 1966).

Sin embargo, más allá de que territorialmente este espacio representase una unidad, existía otro factor preponderante para unificar esta parcialidad del pueblo *Mapuche*, a saber, su cultura, la cual se compone de diversas aristas; una de las principales es la lengua.

La lengua *Mapuche* tiene múltiples variedades dialectales, las que, a la llegada de los españoles, se hablaban desde el río Choapa hasta Chiloé. Sin embargo, existían tres grandes ramificaciones: La variante *Williche* o *Tse süngun*, la variante central o *Mapudungun* y la variante *Pikunche* o *düngun*, la que se hablaba entre los ríos Choapa e Itata: “La lengua de estos valles no difiere una de otra y lo mismo en ritos y ceremonias, todos son uno.” (Vivar, 1966, pág. 38). Asimismo, plantea: “De aquí hasta el río de Maule, que son veinte y tres leguas, es la provincia de los pormocaes. Es tierra de muy lindos valles y fértil. Los indios son de la lengua y traje de los del Mapocho” (Vivar, 1966, pág. 138).

Tanto las toponimias como las antroponimias y palabras recabadas en relatos históricos dan cuenta de la unidad Idiomática que representa el *düngun* en el territorio del valle central. En lo que respecta a la música, este dato es de suma importancia, puesto que en esta cultura los cantos se estructuran a partir de la lengua: “Son construcciones de lenguaje que tienen una

estructura determinada de acuerdo con una técnica de composición oral” (Painequeo H. , 2012, pág. 210).

Muchos otros aspectos dan cuenta de la unidad cultural de este territorio, como la cerámica, los ritos funerarios, las actividades económicas E. g. el pastoreo cordillerano, la agricultura, los tejidos, la extracción salinera, la pesca artesanal, la recolección de alimento, entre otras.

Sin embargo, uno de los aspectos más distintivos del territorio *Pikunche* es su música, pues aún hasta nuestros días permanece una de las manifestaciones más características de esta tradición musical, lamentablemente inserta en el contexto ritual católico, a saber, los llamados Bailes Chinos⁹.

Hoy en día uno de los realces primordiales que se le da desde la percepción de patrimonio que tienen el gobierno de Chile y el mundo académico es la vinculación con la identidad mestiza y la chilenidad. Sin embargo, en esta ritualidad se esconde una de las principales remanencias culturales *Pikunche*.

Cabe resaltar que evidentemente el constructo de ‘Baile chino’ contiene elementos en su mayoría criollos de origen europeo, como lo son el contexto ritual, la procesión, los cantos de los alféreces, entre otros. De esta manera, también sabemos que, dependiendo de la zona en la que esté emplazado el Baile Chino, éste puede contener también elementos sonoros, estilísticos, organológicos y dancísticos de otros pueblos nativos, sin embargo, es innegable que en gran medida y también en territorios específicos existe un componente nuevamente estilístico, organológico y sonoro de origen *Pikunche*.

⁹ Tradición ritual y musical propia del valle central.

Esta investigación se enfoca en el estudio de los componentes *Pikunche*, en la música instrumental, así como también de toda la información que se puede recabar sobre estas manifestaciones musicales; incluso, se establecieron comparaciones con manifestaciones musicales de las otras identidades territoriales del pueblo *Mapuche* para así lograr de forma más contextual una aproximación más certera a la música *Pikunche*.

1.3 Problematización

El colonialismo, como práctica perpetua por parte de las figuras de poder y el oficialismo, ha supuesto en gran medida un retroceso considerable en los aspectos culturales de los diversos pueblos que habitan el territorio hoy conocido como Chile.

Por una parte es cierto que los avances sustanciales de la destrucción de las culturas nativas fueron perpetrados en los primeros años de colonización e invasión europea del territorio, para luego ser sostenidos y promovidos como campañas pseudo civilizatorias en las cuales todos los agentes estamentales del poder (la iglesia, los gobiernos locales, los señores encomenderos, etc.) cooperaban en un trabajo conjunto y esquematizado, para despojar a los pueblos nativos de su lengua, cultura y espiritualidad.

En este contexto, las expresiones artísticas y particularmente musicales de los pueblos oprimidos no se vieron menos afectadas por los procesos de colonización, asimilación y esclavitud solapada (encomiendas), sino que fueron fuertemente reprimidas, borradas, reemplazadas y/o asimiladas por el poder imperante que paulatina y progresivamente fue superponiendo su cultura por sobre la de los pueblos nativos.

Aún a pesar de estas prácticas, mucho de la cultura de estos pueblos y de sus expresiones musicales ha permanecido hasta hoy, gracias a la estrategia y tenaz insistencia de los antiguos

habitantes del territorio, quienes vieron una posibilidad de mantener sus expresiones culturales y espirituales aún en un terreno tan hostil como lo es la ritualidad católica.

Lamentablemente, este colonialismo perdura hasta nuestros días, pues desde el pensamiento externo a los pueblos nativos, las expresiones sincréticas de las culturas primigenias se celebran como un icono de la llamada ‘cultura mestiza’; con esta excusa, las entidades gubernamentales, la academia e incluso la sociedad financian, promueven y potencian estas manifestaciones culturales. Esto va directamente en desmedro de las comunidades de pueblos nativos, quienes carecen de recursos y medios para avanzar en la revitalización de sus expresiones propias, mientras se celebra la idea del mestizaje como un mosaico multicolor de identidades hermanadas, cuando la sórdida realidad es que es una herida abierta producida por la destrucción forzosa de la cultura de estos pueblos, el robo de su territorio, el despojo de su identidad, la esclavitud, las violaciones, los vejámenes y la tortura.

Luego síguese de aquí que si la esclavitud, que se tomó por medio i por remedio, para la pacificación i conversión de los indios de Chile, es para su perdición, para su mayor daño i para eternizar la guerra, como la eterniza, la medicina se ha convertido en veneno, el remedio en desesperación, i que viene a ser para su mal lo que se ordenó para su bien i su pacificación. (De Rosales, 1672)

Ante este panorama, se torna imprescindible la realización de estudios metódicos, reparadores y reivindicadores de estas expresiones culturales primordiales, que permitan desde la base la revitalización de las prácticas artísticas, musicales y espirituales, para remendar el daño hecho a lo largo de los siglos y perpetuado hasta la actualidad.

Cabe resaltar también que es de suma importancia que tanto los individuos como las comunidades de estos pueblos desplazados sean agentes activos y protagónicos en cualquier proceso que busque o pretenda la revitalización cultural, para que así desde lo legítimo de la

autodefinición y desde la memoria activa y definitoria de los involucrados, se restauren y combatan los daños que han sido hechos para con estos pueblos.

1.4 Justificación

En el marco de lo descrito, esta investigación pretende ser un primer acercamiento y una primera acción que permita reparar este daño ignorado, para así cooperar con el rescate cultural, puesta en valor, revitalización e incluso enculturación de las tradiciones musicales de los pueblos vulnerados, en los mismos pueblos, permitiendo así la recuperación cultural que abra las puertas hacia el camino del fortalecimiento identitario y espiritual, así como también de la sanación.

Es importante señalar que no existen estudios académicos que se enfoquen en la música tradicional *Pikunche*. Si bien existen muchas investigaciones que se enfocan en las características musicales de otras identidades territoriales del pueblo *Mapuche*, no se han realizado con este enfoque. Por otro lado, respecto de los Bailes Chinos, existe también una amplia investigación, sin embargo, ésta carece del enfoque cultural *Pikunche*.

Para este propósito, la presente investigación abordó diversas aristas de recopilación de datos, ordenamiento de éstos, establecimiento analítico de su composición contextual, asentamiento de informaciones claves, descripción y comparación de información para triangular de forma eficaz todos los componentes que constituyen las características basales de la música instrumental *Pikunche*, y, por lo tanto, de forma limpia y culturalmente enraizada se intentó generar una aproximación certera hacia el esclarecimiento de los elementos clave que definen la tradición musical de este pueblo y que a su vez permiten perpetuarla.

2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Objetivo General

Registrar los aspectos de la música instrumental *Pikunche*, generando una reconstrucción aproximada de los principales elementos y componentes de ella, haciendo uso de los registros históricos, organológicos y de memoria viva, en el territorio del valle central.

2.2 Objetivos Específicos

1. Recolectar las fuentes vivas y fuentes secas que contengan descripciones, relatos o las manifestaciones musicales de los antiguos *Pikunche* y/o los contextos de éstas.
2. Analizar los datos recolectados para su categorización y descripción.
3. Sintetizar la información recabada con el objetivo de dirimir los fundamentos que componen la música en la macrozona *Pikunche*.
4. Interpretar de forma acuciosa, para su posterior difusión, los elementos que, como resultado de los puntos anteriores, configuren la conclusión de la investigación.

3 MARCO TEÓRICO

El enfoque teórico de este trabajo toma elementos dirigidos al estudio de la música desde la descentralización occidental del discurso analítico. En virtud de ello, como principal fuente de conocimiento se fundamentó en la visión de la función musical, su contexto socio cultural, así como también su percepción estructural en la oralidad *Mapuche* y la memoria viva de las prácticas culturales musicales del pueblo *Pikunche*. Para ello, se consultaron las diversas fuentes documentales que están disponibles y que dan cuenta de estos elementos desde la visión propia del pueblo referido.

Este trabajo busca tener una perspectiva etnomusicológica, por supuesto, considerando las limitantes que puede tener un estudio de pregrado, es decir, no pretende ser un trabajo acabado de etnomusicología, sin embargo, tiene un enfoque hacia esta disciplina, dada la naturaleza de la temática a estudiar.

Desde esta perspectiva teórica, este trabajo aborda el enfoque propuesto por el etnomusicólogo Bruno Nettl quien en su libro '*The Study of Ethnomusicology*' (2005) plantea la problemática del *outsider*¹⁰ y el *insider*¹¹, concluyendo que las aportaciones que pueden obtenerse desde la multiplicidad de miradas alrededor de un estudio determinado, enriquecen los aspectos y perspectivas que podemos tener con respecto al objeto de estudio: "El *insider* y el *outsider* de la cultura proveen diferentes interpretaciones, siendo ambas válidas. El pensamiento racional otorga ventaja para el primer punto de vista; éste es claramente el más importante"¹² (Nettl, 2005). También agrega que es de suma importancia que quienes

¹⁰ Foráneo.

¹¹ Autóctono.

¹² Original: The culture's "insider" and "outsider" provide different interpretations, both valid. Reasoned thought accords primacy to the former view; it is clearly the more Important.

pertenece a una determinada cultura, sean protagonistas activos en los estudios de sus propias tradiciones, puesto que la comprensión de éstos, respecto a las tradiciones de su propio pueblo, es eminentemente profunda. Frente a esto, Nettl (2005) dice: “Es el *insider* quien provee la perspectiva que la cultura tiene de sí misma. El *outsider*, con una aproximación esencialmente comparativa y universalista, apenas aporta algo menos significativo”.¹³

En base a esto, el enfoque completo de este trabajo fue realizado desde la mirada y posicionamiento interior de la cultura *Mapuche*, dado que la autoría del presente trabajo pertenece a un componente activo de dicho pueblo, quien conoce las tradiciones, lengua, costumbres culturales, sociales, espirituales y musicales. Debido a lo anterior es que este trabajo se enmarca en la percepción interna del *insider* para así aportar los elementos necesarios para una visión multidimensional del objeto de estudio.

Para poder encauzar el estudio metódico de lo antes expuesto y respetar este enfoque etnomusicológico, el contenido de la temática fue abordado desde un enfoque metodológico que permitió aproximarse a la concepción mecánica de la música estudiada, así como también a sus aspectos contextuales. Esto, a su vez, permitió alcanzar una comprensión mucho más amplia y acabada del fenómeno musical estudiado; es por esto que se espera que este estudio sienta las bases para abrir el campo de la investigación en esta área y enfoque para investigaciones futuras realizadas por el autor de este trabajo u otros.

Para realizar un estudio diligente, los aspectos de la música fueron estudiados con el método propuesto por la etnomusicóloga argentina Ana María Locatelli de Pέργamo, quien en su

¹³ Original: It is the insider who provides the perspective that the culture has of itself. The outsider, with an essentially comparative and universalist approach, merely adds something less significant.

artículo titulado: ‘Etnomusicología: metodología, aplicaciones y resultados’ (1981), propone un enfoque para el estudio etnomusicológico basado en el método inductivo. Este enfoque, que consiste en estudiar los fenómenos particulares en la búsqueda de patrones mayores, tiene la virtud de permitir una aproximación al estudio desde los elementos concretos que se manejan hacia una mirada más holística sobre la materia estudiada. Para realizar el estudio mediante el método inductivo propuesto por Locatelli de Pérgamo para la etnomusicología, se siguieron los pasos que propone la autora, aplicando solo aquellos que se condicen con la naturaleza de esta investigación, los que se expondrán a continuación:

1. Observación e hipótesis de trabajo: Consiste en elaborar una hipótesis de trabajo que nace a raíz de la observación de un determinado fenómeno de estudio.
2. Recolección de materiales: Para esta etapa se considerarán dos tipos de fuentes:
 - a) Fuente viva: Consiste en todas aquellas fuentes que pueden ser extraídas del trabajo de campo, sin embargo, pueden ser incluidos aquí también registros de dichas investigaciones, como grabaciones sonoras o fuentes audiovisuales que se consideran dentro de las *técnicas específicas* catalogadas en la categoría de *in vivo*, vale decir, que fueron grabadas en los momento y contextos propios de la manifestación musical estudiada.
 - b) Fuente seca: Consiste en fuentes escritas, tales como partituras, registros históricos, registros antropológicos, estudios etnomusicológicos, etc.
3. Trabajo de gabinete: Esta etapa consiste en el procesamiento analítico de todos los materiales recopilados para llegar a dilucidar las conclusiones relativas a la investigación; consiste en cuatro etapas:

- a) Transcripción: Esta etapa consiste en transcribir a partituras las fuentes recopiladas. En este caso, se creó un modelo de notación gráfica para transcribir a partitura los casos representativos a estudiar. Este sistema fue creado a partir de las lógicas propias de la cultura estudiada (*Mapuche*), procurando hacerlo amable y fácilmente interpretable para el estudio etnomusicológico.
- b) Análisis: Consiste en que, a partir de los datos recabados, se realice un análisis de cada fuente estudiada, categorizándolas.
- c) Síntesis: Consiste en establecer un conjunto organizado y lógico de las ideas previamente analizadas en las fuentes dispersas para así establecer conexiones: Descriptivas, estilísticas, clasificatorias e interdisciplinarias.
- d) Interpretación y comunicación de resultados: Consiste en dar cuenta de las conclusiones generales obtenidas en la investigación.

Como autores secundarios, pero que significan un gran aporte a esta investigación, se incorporó también a José Pérez de Arce, quien con su libro 'Música Mapuche' (2020) y su 'Archivo Organológico de Instrumentos Prehispánicos' (2016) realiza un aporte fundamental al estudio organológico del contexto estudiado; también se incluyeron estudios realizados por Claudio Mercado y Víctor Rondón, quienes a través del libro 'Con Mi Humilde Devoción' (2003) dan cuenta de ciertos elementos presentes en los Bailes Chinos, cuya mención fue necesaria en este trabajo, así como de otros artículos de estos autores de igual relevancia y que aportaron un análisis completo del objeto de estudio.

4 MARCO METODOLÓGICO

4.1 Metodología

La metodología de estudio para esta investigación fue la antes mencionada en el marco teórico, conocida como método inductivo, que, en su aplicación para los estudios de naturaleza etnomusicológica, fue detallada por Ana María Locatelli de Pérغامo. Dicho método fue aplicado en servicio de la temática estudiada en esta investigación y constó de cuatro etapas que se realizaron en el siguiente orden y disposición:

4.1.1 Etapa de recolección y análisis de datos históricos e idiomáticos.

- a) Recolección de fuentes secas: En esta etapa se recopilaron ocho fuentes históricas y de lengua que dan cuenta y describen aspectos musicales, sociales, contextuales, organológicos, de lengua, etc. Propios de la música *Pikunche*, en su territorio, contexto y lengua; todo esto centrado principalmente en la música instrumental.
- b) Análisis: Una vez recopilados los datos, se hizo un análisis de los aspectos más relevantes de las características musicales, contextuales, espirituales, sociales y de otros aspectos relevantes sobre las menciones históricas e idiomáticas de la música en el territorio *Pikunche*. Los resultados de este análisis se describieron en un capítulo dedicado a esto, para resaltar los aspectos relevantes que surgieron de las fuentes.

4.1.2 Etapa de recolección y análisis de fuentes vivas en archivos audiovisuales.

- a) Recolección de datos: En esta etapa se recopilaron cuatro fuentes audiovisuales que dan cuenta y describen aspectos musicales, sociales, contextuales, organológicos, históricos, etc. propios de la música *Pikunche*, donde son los propios cultores,

quienes describen la música estudiada, con el objeto de esclarecer conexiones o diferencias con los relatos históricos antes analizados.

- b) Análisis: Una vez recopilados los datos, se hizo un análisis comparativo de los aspectos más relevantes de las características musicales, contextuales, espirituales, sociales y de otros aspectos relevantes sobre la música *Pikunche* y su vínculo con el territorio las prácticas ancestrales. Los resultados de este análisis se describieron en un capítulo dedicado a esto, para resaltar los aspectos relevantes que surgieron de las fuentes.

4.1.3 Etapa de recolección y análisis de datos organológicos.

- a) Recolección de fuentes secas: En esta etapa se recopilaron fuentes escritas y memoriales que dan cuenta y describen instrumentos musicales tanto arqueológicos como actuales, supeditados a las características propias de los instrumentos *Pikunche*, su territorio, materialidades y usos.
- b) Análisis: Una vez recopilados los datos, se hizo un análisis de los aspectos más relevantes de las características de estas manifestaciones musicales, cuyos resultados fueron planteados en un capítulo dedicado a esto, para resaltar los aspectos principales que surgieron de las fuentes.

4.1.4 Etapa de transcripción, análisis y comparación de prácticas musicales vivas.

- a) Desarrollo de metodología de transcripción: Se desarrolló y describió en el anexo de la presente tesis el método de transcripción utilizado para plasmar en partitura los aspectos musicales vivos de la música tradicional *Mapuche* y *Pikunche*, para lo cual se consideró la visión propia y la percepción interna sobre el fenómeno musical y se aplicó a un sistema de notación gráfica que está al servicio de dicha percepción.

- b) Transcripción de manifestaciones musicales: Con el método antes descrito se transcribieron algunas piezas consideradas representativas pues resumen los patrones rítmico-melódicos base de las manifestaciones musicales instrumentales, que permanecen vivas del pueblo *Pikunche* y *Mapuche* en general, a partir de estas transcripciones, se elaboró un modelo general de cada una que resume las características de ambas tradiciones.
- c) Análisis: Se realizó un análisis comparativo entre ambas tradiciones para definir semejanzas y diferencias. Éste se describe en el capítulo dedicado a ello que tiene por objeto resaltar los aspectos más relevantes que surgieron de las fuentes musicales transcritas.

4.1.5 Vista general del fenómeno musical *Pikunche*.

- a) Síntesis: Se hizo una meta-descripción de los aspectos analizados que se consideran fundamentales para definir la música instrumental *Pikunche*, tanto en su estructura musical como en su contexto cultural.
- b) Conclusión: A partir de los análisis de cada fuente y también de la síntesis meta-descriptiva, se hizo la conclusión del estudio.

4.2 Criterios de Recolección de Datos

A continuación, se presentan los criterios considerados para la recopilación de datos en esta investigación. Estos criterios apuntan a definir de manera integral los componentes principales de la música tradicional *Pikunche*: Los datos organológicos permiten conocer la característica sonora y tímbrica de los instrumentos utilizados en esta música; los datos históricos permiten entender los contextos en los que se daban originalmente estas

manifestaciones y sus características; los datos audiovisuales permiten entender la percepción endógena de los procesos musicales y sus propiedades a través de las descripciones de los propios cultores; los datos de fuentes musicales representativas permiten entender estructuralmente el funcionamiento musical de estas manifestaciones.

4.2.1 Recolección de datos históricos e idiomáticos.

En esta categoría de recolección de datos se consideraron los siguientes criterios de selección:

- a) Territorial-Cultural: Este criterio considera aquellos documentos históricos que hagan referencia a las diversas manifestaciones musicales en el susodicho territorio llamado *Pikun Mapu* o que se enmarquen en la tradición *Mapuche*.
- b) Fecha: Este criterio incluye aquellos documentos escritos que hagan referencia a las diversas manifestaciones musicales pertenecientes al pueblo *Mapuche* o *Pikunche* que se encuentren en crónicas u obras entre los años 1550 y 1650 para las crónicas y 1606 a 1903 para la parte de idioma.
- c) Fuentes directas: Este criterio considera aquellos documentos escritos que mencionen manifestaciones musicales *Mapuche*, pero que hayan sido escritas o descritas por testigos oculares de los sucesos.
- d) Idiomático: Este criterio considera los documentos escritos que mencionan las manifestaciones musicales *Mapuche* o *Pikunche* referidos en lengua *Mapuche* y que cumplen con los criterios antes establecidos.

Se consideraron entonces referencias histórico-idiomáticas aquellas que cumplen con los criterios 'a', 'b' y 'c' de los antes mencionados de forma obligatoria, y 'd' de forma opcional.

4.2.2 Recolección de fuentes audiovisuales.

En esta categoría de recolección de datos se consideraron los siguientes criterios de selección:

- a) Territorial-Cultural: Este criterio considera aquel material audiovisual que haga referencia a las diversas manifestaciones musicales en el territorio *Pikunche* y que se enmarquen en la tradición *Mapuche* o sus remanentes, como los Bailes Chinos.
- b) Fuentes directas: Este criterio considera aquel material audiovisual que mencione manifestaciones musicales *Pikunche* o sus remanentes, pero que sean relatadas o planteadas desde los cultores de dichas tradiciones de forma directa.

Ambos criterios ‘a’ y ‘b’ son obligatorios.

4.2.3 Recolección de datos organológicos¹⁴.

Para establecer los parámetros específicos de recolección de datos organológicos se consideraron cuatro criterios clave que permitieron ligar los instrumentos estudiados con la cultura estudiada y éstos son los siguientes:

- a) Territorialidad: Este criterio consiste en considerar aquellos instrumentos pertenecientes al territorio previamente establecido como *Pikun Mapu*, a saber: Por el oeste, el límite es el océano pacífico; por el este, la cordillera de los andes (por su ladera oriental); por el sur, el río Ñuble que desemboca en el río Itata; y por el norte, el río Illapel que desemboca en el río Choapa. Estos márgenes se establecieron sin perjuicio de que el territorio ancestral pudo haberse expandido un poco más en todas direcciones, sin embargo, se consideró este margen (por razones histórico-memorales) como el de máxima concentración del pueblo *Pikunche*.

¹⁴ Disciplina que estudia los instrumentos musicales (Latham, 2008).

- b) Categoría: Este criterio consiste en considerar como *Pikunche* aquellos instrumentos ya estudiados en otras identidades del territorio *Mapuche*, cuyas categorías, mediante la investigación, hayan sido previamente establecidas como pertenecientes al pueblo mapuche, tales como: *trutruka*, *pifilka*, *kultrung*, *wada*, *kakül kultrungka*, *piloilo*, etc. Para este propósito, este criterio consideró oralidad, así como también, material audiovisual de entrevistas y charlas realizadas por personas *Mapuche*, relacionadas con la construcción de instrumentos y la música en general, así como también las categorías y la investigación de José Pérez de Arce en su libro *Música Mapuche* (2020) como muestrario organológico de instrumentos tradicionales.
- c) Memoria: Este criterio consiste en incluir aquellos instrumentos ligados a manifestaciones musicales propias o herederas del pueblo *Pikunche* (como los Bailes Chinos), así como también instrumentos musicales pertenecientes a familias de origen *Pikunche*, sin considerar la antigüedad de la construcción de dichos instrumentos, precisamente porque la cultura *Pikunche* es una cultura viva y, por consiguiente, cualquier manifestación de ésta es perfectamente legítima, tanto en la actualidad como en la antigüedad.
- d) Idiomático: Este criterio considera los aspectos de la lengua *Pikunche* (*düngun*) y sus denominaciones para los instrumentos; esto permitió lograr una identificación veraz de las categorías endógenas propias del pueblo *Pikunche*. Para esto se consideraron las recopilaciones de 4 autores de quienes se sabe que recopilaron palabras de origen *Pikunche* (y/o *Mapuche* en general), del ámbito musical; esta lengua era conocida antiguamente como la lengua del obispado de Santiago. Estos autores son Luis de Valdivia (1887), Bernard Havestadt (1883a), Andrés de Febrés (1765) y Félix de Augusta (1903). Adicionalmente, para unificar la escritura se utilizó el Grafemario

Pikunche (Kalkín & Flores, 2021), el cual es utilizado en la actualidad por los descendientes de este pueblo para escribir esta variante de la lengua *Mapuche*.

Se consideraron entonces instrumentos *Pikunche* aquellos que cumplen con 2 o más criterios de los antes mencionados; adicionalmente, no se consideraron otros aspectos como la materialidad, ya que estos instrumentos pueden ser construidos en diferentes materiales.

4.2.4 Recolección de fuentes musicales representativas.

En esta categoría de recolección de datos se escogieron cuatro muestras representativas de los bailes chinos como manifestación viva, heredera de la música instrumental de la población indígena del valle central y cuatro homólogos de la tradición musical *Mapuche* de territorios sureños que mantienen la tradición viva. El número de muestras se escogió en base a la poca variabilidad que existe de patrones representativos, ya que, en muchas ocasiones, un mismo patrón es ejecutado por muchos cultores en diferentes territorios; es por esto que se escogieron los más representativos pertenecientes al territorio *Pikunche* y los más representativos de la zona de Araucanía y alrededores, para establecer un análisis comparativo y observar diferencias y/o similitudes. Para su correcta transcripción se desarrolló un sistema de notación gráfica especialmente destinada a la interpretación de estas manifestaciones musicales. Este sistema está basado en los conocimientos internos del autor como agente cultural perteneciente a la tradición estudiada y sustentada en el concepto de *Insider* de Bruno Nettl (2005). Los detalles del sistema de escritura están en el anexo de esta tesis, así como también las transcripciones completas. Adicionalmente, se desarrollaron dos modelos generales a partir de las muestras transcritas, los que resumen las dos tradiciones mencionadas.

4.3 Resultados del Análisis de Datos

A continuación, se presentan los resultados derivados de los análisis realizados a todos los datos recolectados para esta investigación.

4.3.1 Resultados del análisis de fuentes históricas.

4.3.1.1 Datos históricos

Luego del análisis los datos históricos recopilados, se puede recabar mucha información relativa a los contextos culturales antiguos de la música del pueblo *Pikunche* y *Mapuche* en general.

Es de importancia el mencionar, primeramente, el uso de un instrumento no constatado en la recopilación de datos organológicos, a saber, la *Tutuka* o *Trutruka*, Este instrumento consiste en una caña de la familia de las poáceas llamada en *düngun* 'Koliw' (*Chusquea culeou*), y en castellano, colihue; a esta se adhería un amplificador de hueso, que en la antigüedad era fabricado con el hueso de la tibia de los auquénidos nativos o, eventualmente, de seres humanos capturados en la guerra como parte de la ritualización del instrumento. Frente a esto en el ámbito territorial Pikunche Vivar (1966) planteó: “Luego que se vieron para subir, soltaron el arcabuz que tenían por seña y los indios peleaban muy de veras, animándose con sus cornetas y vocería”. Adicionalmente agregó referido al territorio de más al sur:

Llegado el gobernador a la mitad de esta loma, que es más de una legua, y viendo los indios que ya tenían a los españoles en parte donde ellos se podían muy bien aprovechar de ellos mejor que los españoles de ellos, salieron de dónde estaban ocultos y escomenzaron a tocar sus trompetas, que es una manera de cornetas hechas de hueso y a amosarse [amasarse?] por todas partes. (Vivar, 1966)

Pedro Mariño de Lovera (1865) también comentó: “y de las canillas usaban en lugar de trompeta, como suelen hacer en semejantes ocasiones, diciendo, que aquellas canillas tienen

las voces mui claras por ser de españoles”. Otra descripción la realiza Alonso de Ovalle (1646) quien dijo:

Las flautas, que suenan en estos bailes, las hazen con huesos, y canillas de animal (los Indios de la guerra, las hazen de las de los Españoles, y demás enemigos, que han vencido, y muerto en su batallas, en señal de triumpho, y gloria de la victoria). (De Ovalle, 1646)

Por último, Bernard Havestadt (1883b) describió: “Tutuka Trompeta, flauta de guerra: Hecha de caña o hecha de tibia de cuyo hueso es por ellos mismos carneado”¹⁵.

Otras descripciones que permiten vincular las prácticas actuales con las antiguas, son las descripciones musicales y de baile que se realizaban en el valle central, respecto a esto Vivar (1966) dijo:

Son muy grandes hechiceros; sus placeres y regocijos es ajuntarse a beber, y tienen gran cantidad de vino ayuntado para aquella fiesta, y tañen un atambor con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto y todos asidos de las manos cantan y bailan. Llénvalo tan a son que suben y caen con los voces a son del atambor. (Vivar, 1966)

La forma en que se agachaban y se levantaban al ritmo del tambor, recuerda las cofradías de los Bailes Chinos y su danza característica que acompaña la ejecución de los instrumentos.

En este sentido se puede también destacar el relato de Alonso de Ovalle (1646):

En sus fiestas, bailes, y regocigos, aunque no añaden mas vestido, se mexoran en la qualidad del, porque guardan para estas ocasiones los vestidos de mexores colores, y variadas listas, y demás finas lanas, y mas costosos texidos, hechase al cuello unas como cadenas delas que llaman llancas, que sacan de ciertos peces del mar, y son entre ellos de gran estima, otros se ponen sartas de caracoles, y otras son vistosas, y los del estrecho traen de preciosas Margaritas labradas con gran primor, y admirable artificio, como lo refieren los autores, q he citado otras veces: en la cabeza se ponen estas ocasiones unas como guirnaldas, no de flores, sino de lanas de diversidad de colores muy finos, en que ponen atrechos hermosos pajaros, y otras curiosidades de su estimación, y levantan al uno, y al otro lado, dos hermosos penachos, altos demás de media bara, de plumas blancas, rojas, azules, y amarillas, y de otros colores.[...]. (De Ovalle, 1646)

Lo que claramente se vincula a las vestimentas que hasta hoy mantienen estas características, De Ovalle continúa diciendo:

¹⁵ Traducción propia, Original: Tutuca: tuba, tibia bellica: fit vel ex cana, vel ex tibia cujustam ostis ab ipsis truchidati.

El modo de bailar, es, a saltos moderados, levantandose muy poco del suelo, y sin ningún artificio de los Cortados, Borneos, y Cabriolas, que usan los Españoles, bailan todos juntos haziendo una rueda, jirando unos en pos de otros al rededor de un estandarte, que tiene en medio de todos, el alfez, que eligen para esto, y junto a el, se ponen las botijas de vino, y chicha, de donde van bebiendo mientras bailan, brindandose los unos a los otros, porque es costumbre entre estos indios nunca beber uno solo lo que le dan, sino que haviendo hecho la salva el que brinda, bebiendo primeroun poco; bebe luego el brindado, y sin acabar este vaso, lo da a otro, y alguna vez beben de uno mesmo quatro, y más conforme se ofrece. Y no por esto toca menos cada uno, porque lo que haze este con aquel, haze aquel con este, y assi vienen todos a salir pagados al fin de la fiesta [...] sin cesar un punto de bailar, y cantar, que lo hazen todo junto al son de su tambor, y flautas. (De Ovalle, 1646)

Relato que finaliza con una revisión musical e instrumental, lo que permite observar el rededor sonoro de esas ceremonias.

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

Todo lo anterior se suma al contexto ceremonial que lo rodea, es decir, las ceremonias en las que sucedían estas manifestaciones musicales. Según los datos revisados se puede plantear que su uso, era principalmente en contexto de ceremonias de rogativa *Mapuche* en virtud de los relatos descritos en comparación con las prácticas vivas de este pueblo, así como también en contextos de guerra, funerales y también lúdicos o de entretenimiento.

4.3.1.2 Datos idiomáticos

Los datos idiomáticos permitieron entender en profundidad los procesos culturales, musicales y cosmovisionales que rodeaban y rodean estas manifestaciones sonoras de *Pikun mapu*. en este sentido, los términos en lengua *Mapuche* permitieron clarificar las categorías de los instrumentos, así como también, sus materialidades entregando información certera de sus roles en la sociedad *Mapuche*.

4.3.1.3 Conclusiones

La historia vincula al territorio por lengua, prácticas ceremoniales, música, danzas e identidad al macro sector cultural *Mapuche* esto permite, certeramente, avanzar en la definición de música *Pikunche* y su relación con las prácticas musicales vivas en el valle central.

4.3.2 Resultados del análisis de fuentes audiovisuales.

Los Bailes Chinos del Valle Central se enmarcan en una tradición cuyo origen es reconocido inequívocamente como indígena. Sin embargo, la ceremonia tiene alto grado de sincretismo, puesto que, como es sabido, la iglesia católica, como estrategia evangelizadora utilizaba, la espiritualidad local de los diversos pueblos como herramienta de adoctrinamiento. Es sabido que solían reemplazar figuras locales femeninas con imágenes de la Virgen María, figuras masculinas con la imagen de Cristo, o figuras marinas con la imagen de San Pedro, entre otras. Esta estrategia fue de mucha utilidad y en ella radica el éxito de la religión católica en América Latina.

A pesar de esto, si bien la ceremonia tiene componente de origen cristiano y europeo, en este trabajo se plantea que el elemento indígena propio de esta ceremonia está principalmente en su música instrumental, el cual se ha podido mantener sin una influencia occidental en su sonoridad, instrumentalidad y bailes. Desde este planteamiento, más que hablar de una ‘fusión sincrética’, se puede hablar de una ‘construcción sincrética’ con elementos claramente diferenciables, identificables, distinguibles y que son inmiscibles entre sí.

En este trabajo se utilizaron cuatro fuentes audiovisuales que documentaron fuentes directas, es decir, los propios cultores de los Bailes Chinos del Valle Central. Las transcripciones completas se encuentran en el Anexo de recolección de datos audiovisuales.

4.3.2.1 Datos históricos

Según sus cultores, los Bailes Chinos comenzaron aproximadamente hace unos quinientos años. En el documental Bailes Chinos de Chile (Etnomedia, 2014), Luis Campusano (LC) indica que “parece que hace como 500 años atrás” sería el origen de los Bailes Chilenos. Por otro lado, Francisco Galleguillos (FG) da a conocer por la transmisión oral familiar que “esto nació hace 400 o 500 años, cuenta la historia”. En el mismo documental, Adulto Mayor (AM) informa desde su conocimiento que “los bailes se fundaron casi, o estaban fundados en la era de la conquista, de los guerreros, los indios, los este... todas estas cosas... ¡Quedó la sangre!”, arguyendo con esto al origen indígena, tanto de los Bailes Chinos como de los mismos cultores. Frente a esta evidencia, la pregunta lógica que surge es ¿a qué pueblo indígena pertenece? En este trabajo se ha podido demostrar que desde la evidencia arqueológica, histórica, musical, sonora y ritual existe un vínculo inequívoco con la cultura *Mapuche*, pero en particular con la identidad de este territorio llamado *Pikun mapu*.

Asimismo, la memoria y la oralidad han cumplido un rol fundamental en la transmisión de esta tradición durante estos referidos 500 años. Utilizando el sincretismo como una medida de preservar su cultura, los antiguos practicantes de esta tradición adaptaron los aspectos corticales del baile, guardando lo medular; esto generó muchos cambios en aspectos extra musicales, como las vestimentas, la decoración de los instrumentos, entre otras cosas. Sin embargo, la misma transmisión oral aseguró el camino para que los aspectos esenciales de los ‘toques’¹⁶, las danzas, el sonido y los instrumentos permanecieran casi inmutables debido

¹⁶ Patrones rítmicos y/o melódicos que caracterizan el género musical.

a que sus cultores han mantenido una gran fortaleza y flexibilidad en pos de conservar esta tradición.

Una de las prácticas interesantes que permanecen en los Bailes Chinos son los protocolos sociales, los que son muy afines con el pueblo *Mapuche* no-*Pikunche*. En el documental Memoria e historia del Baile Chino de Cay Cay (*Kay-kay*¹⁷) (Etnomedia, 2016), Aníbal Morales Reyes (AMR) cuenta: “bueno, mi abuelo Salomón era cacique, lo que pasaba que todos los bailes que venían de ajuera, antigüe, tenían que ir donde Salomón Morales, mi abuelo, según me cuentan a mí. Porque yo todavía no nacía, entonces él era como aquí, jefe del baile, Salomón Morales”.

Asimismo, agrega que “aquí había un cacique, que le llamaban y tenía que venir a pedir la auto...permiso aquí, pa’ pasar pa’ allá, pa’ la fiesta allá de arriba”.

En este tipo de relatos, no sólo se constata la permanencia de una comunidad (levo¹⁸), sino que se habla también de los protocolos de respeto hacia los legítimos habitantes de un territorio, lo que es una tradición *Mapuche* practicada hasta el día de hoy por todas las identidades territoriales. Esto es de una importancia gravitante, pues de no cumplirse el protocolo, se deshace cualquier pacto o ceremonia conjunta previamente acordada. Un ejemplo de esto, AMR confirma esta práctica cultural en los Bailes Chinos con el siguiente relato: “Entonces llego un baile de ajuera, entonces el baile se jue derecho pa allá, no entró na’ pa’ acá y llegó a las autoridades de allá y le preguntaban ¿y usted paso por el...donde Salomón Morales usted? ;no Po’! le dijo, no, tiene que ir allá po,’ le dijo. Así que mi abuelo,

¹⁷ *Kay-kay vilo*, una de las serpientes antiguas fundadoras del territorio *Mapuche*.

¹⁸ Comunidad, tribu, clan familiar, también llamado *rewe* o *lof* en otras identidades territoriales *Mapuche*.

creo que supo que ese baile había pasao' pa' arriba, no había respetado la cuestión. Lo puso a la cola". (Etnomedia, 2016).

Estos aspectos nos permiten establecer, de igual manera, las vinculaciones culturales de los cultores y del baile.

4.3.2.2 Datos de protocolo y procedimientos

Como se planteó anteriormente, los protocolos y procedimientos son relevantes para la hipótesis vinculatoria de este trabajo, puesto que remarcan el carácter prehispánico de estas prácticas. Al igual que en las ceremonias *Mapuche*, en regiones como La Araucanía o Los Lagos, en contextos ceremoniales de *ngillatun* o *kamarikun*¹⁹, las comunidades se invitan las unas a las otras para ejecutar la ceremonia. En estas convocatorias, la comunidad anfitriona recibe con protocolos de saludos, muchos de estos cantados, con ofrecimiento de alimentos y un *küini*²⁰ armado. Esto sucede de la misma manera en el caso de los Bailes Chinos, como deja en evidencia Hombre Adulto 1 (HA1) en el documental *De todo el universo entero* (Museo Precolombino, 2010) al describir que “sí po’, el baile tiene que saludarse es una cortesía, el que está ahí... En la ca... el que llegó primero tiene que recibir al que está llegando, como caballero”, idéntico al protocolo de *pentükuwün*²¹ *Mapuche*. Adicionalmente, Juan Morales (JM) en el documental *Memorias e Historias del Baile Chino de Cay-Cay* (2016), menciona el protocolo de recibimiento que su confradía realiza a las otras confradías invitadas:

Aquí hacíamos una colecta antes, hasta yo salía a la colecta. Salía a la colecta con una hermana mía, que se llamaba la Hortensia y reuníamos plata pa' comprar las papas, las cebollas, todo eso

¹⁹ Ngillatun y kamarikun son ceremonias de regotavia dirigidas a las entidades espirituales territoriales.

²⁰ Ramada que permite al asistente tener un lugar propio dentro de la ceremonia para comer, descansar, conversar, e incluso dormir.

²¹ Protocolo de saludo inicial obligatorio en cualquier ceremonia Mapuche.

y hay veces se compraba un... un animal, un animal pa' atender la gente y se atiende todos los bailes. Sí; sobra la comida aquí y siempre se ha atendido y se ha atendido bien. (Etnomedia, 2016)

4.3.2.3 Datos de sonoridad

Otro de los aspectos de suma importancia que se rescatan del relato de los cultores son las características sonoras descritas. Por ejemplo, en el documental Bailes Chinos del Aconcagua Sonoridad (Marcelo Zelaya, 2017), Mujer Adulta 1 (MA1) expresa que “cada chino conoce su flauta; falta una, se nota al tiro”. Por otra parte, Hombre Adulto 1 (HA1), en el documental De todo el universo entero (2010), cuenta que “el sonido del instrumento es mágico; cada instrumento de éste tiene diferentes sonidos”. De estas apreciaciones, se puede extraer que la sonoridad es de suma importancia para los cultores y para los participantes indirectos del baile, lo que coincide con la descripción técnica de la música, donde se plantea que el timbre cumple un rol tan importante, que puede incluso superar al de la melodía o la armonía. HA1 describe también en este relato el ordenamiento del ensamble musical de los instrumentos:

Tienen que ir primera, segunda, tercera... eh llorona, cuarta, quinta y así van. Porque no pueden ser todas de un solo sonido, porque si son todas de un solo sonido, no... sonaría como una orquesta no más, un solo sonido. Entonces, pa' que dé un sonido bonito, agradable, una música agradable eh tiene que ser de varios sonidos.

Este, este, este sonido, este sonido que tiene esta flauta es... puntera, que le llamamos nosotros a la punta, ¿me entiende? Más atrás a otra que lleva otro sonido, otra melodía, porque ésta contrasta con este sonido, con otro... En la flauta más atrás, hay una flauta... que son chiquititas, que lloran mucho, que sobresalen, se llaman llorona. (Museo Precolombino, 2010)

Lo cual clarifica y potencia lo planteado en este trabajo, es decir, el aspecto atemperado y el efecto de conjunto, también descrito en el Resultado de datos de transcripción. Por último, desde la descripción sonora, se resalta la riqueza armónica y el batimento, fenómeno descrito por HA1 con la siguiente explicación: “La flauta buena tiene que gorgorear, va [a] hacer un gorgorito que suene delicioso, el... que no se corte, ¿me entiende?” (Museo Precolombino, 2010).

4.3.2.4 Datos de espiritualidad y creencias

A raíz de la sonoridad característica de este tipo de manifestación musical, se adiciona el hecho de que, en el Baile Chino, la ejecución de los instrumentos genera un estado alterado de conciencia, muy propio de esta manifestación cultural y que es uno de los objetivos que se buscan. Esto da cuenta del carácter ceremonial de esta manifestación, cuyo objetivo es la comunicación con las entidades ultraterrenas, hoy en día catolizadas, pero originalmente, entidades propias del territorio de *Pikun mapu: Pu Pillan, pu Ngen, pu Rumache, etc*²².

Con respecto a esto, HA1, en el documental *De Todo el universo entero* (2010), cuenta su experiencia espiritual:

Mire, ahí a ustedes, entra como una, como le dijera yo, como en un mareo, como [que] se mareara, pero como es la música que lo marea...la música de la flauta que lo marea a usted. Que lo lle...que lo anda haciendo como en el aire...mientras más...mientras más flautas siente, es como que, como que el cuerpo más... más, más, más firme, se siente, más fuerte. Es una cosa...es una cosa especial, eso, es una cosa muy, muy, muy linda, lo que se siente cuando hay varios, varios bailes. El zumbido, después le queda a uno a veces el zumbido de la flauta, varios días metido en la cabeza, porque uno a veces está en la casa y pare que sintiera en cualquier parte que suena una flauta, a uno le parece que fuera una flauta que suena, es así po', es como, como que se enviara, una cosa así. (Museo Precolombino, 2010)

Este trance-extático²³ nace a partir de la devoción que se tiene a las creencias de las entidades ultraterrenas; Juan Cisternas (JuC) describe esta devoción en el documental *Bailes Chinos de Chile* (2014) con las siguientes palabras: “No, no, no sé...como explicar lo que a mí me gusta... lo que a mí me gustan los chinos, lo que yo llevo, la fe en esto” y Jaime Cisternas (JaC) agrega que “yo soy un hombre de fe y por eso sigo esta tradición, porque tengo fe”, lo que evoca esta ancestralidad devota, lamentablemente corrompida por el cristianismo colonizador.

²² Diferentes entidades espirituales *Pikunche*.

²³ Estado alterado de conciencia; es un estado de conexión con la espiritualidad de cada cultura.

4.3.2.5 Conclusiones

El análisis de este capítulo ayuda a comprobar la hipótesis de este trabajo, pues se pone en evidencia la relación entre las manifestaciones culturales en los Bailes Chinos y el universo cultural *Mapuche* mediante los aspectos protocolares, históricos, sonoros y espirituales. Frente a esto es propio afirmar que los Bailes Chinos del valle central son manifestaciones culturales remanente del pueblo *Pikunche* en el *Pikun mapu*.

4.3.3 Resultados del análisis de fuentes organológicas.

En este capítulo, se exponen los resultados organológicos de los instrumentos musicales que podemos encontrar en el área del *Pikun mapu*. Para ello se hace necesario plantear la definición de organología a la que se acoge este estudio. En el diccionario Oxford de la música (Latham, 2008), se define organología como “Disciplina que estudia los instrumentos musicales. Entre los aspectos importantes de la organología destaca [sic] la clasificación de los instrumentos [...], las bases científicas detrás de los mismos, su desarrollo histórico y sus usos musicales y culturales”. En base a esta definición, se analizaron los instrumentos musicales *Pikunche*, particularmente del primer punto que dice relación con la clasificación de éstos.

En esta investigación el concepto de *instrumento musical* se define desde la tradición oral *Mapuche*. En este aspecto, autores como Pérez de Arce (2020) señalan que “antes, debemos definir lo que entiendo por “instrumento musical”. Este tema tiene dos aristas problemáticas: Por una parte, la cultura mapuche no contempla este término”. Adicionalmente, agrega “debido a que la palabra “música” no existe en la cultura mapuche (ni en las culturas andinas general), algunos autores han propuesto el término “objeto sonoro”, más amplio e

inespecífico”. De estas dos citas, otros autores han ido aún más lejos planteando que no sólo la palabra música no existe, sino el concepto de ‘música’ está ausente en la cultura *Mapuche*.

Desde esta perspectiva, se hace necesario plantear que esto es lisa y llanamente un error, puesto que etimológicamente sería un absurdo homologar el concepto derivado de las musas a una cultura totalmente ajena a esta perspectiva de origen del término, por lo que, si ésta fuera la definición, todas aquellas culturas que no hayan importado la raíz griega *μουσική* (*mousikē*) carecerían de música.

Por otra parte, si se plantea desde la semántica el concepto de música, es absurdo esperar que todos los pueblos coincidan del todo en una definición. Por el contrario, así como hay diversidad en los sistemas musicales, hay diversidad en la definición de música, e incluso más, esta definición puede variar de una parcialidad de un pueblo a otra, o de un individuo a otro.

En relación a esto, se hace necesario plantear cuál es el concepto *Mapuche* para definir música; es preciso señalar antes, que, a diferencia del español, o de las lenguas indoeuropeas, la lengua *Mapuche* es polisintética, aglutinante e incorporativa (Hernández *et al*, 2006; Zúñiga, 2006; De Augusta, 1903). A esto se puede agregar la característica polisémica de muchos conceptos de la lengua mapuche, por lo tanto, quedarse sólo en el campo de lo anecdótico, señalando que no existe el concepto de música sólo porque no funciona como en la lengua analítica castellana, es, a lo menos, ignaro.

El concepto mapuche para definir cualquier manifestación musical es el morfema *ül* (Febrés, 1765) y sus derivados *ülün*²⁴, *ülvoe*²⁵ (De Valdivia & Platzmann, 1887), *ülkan*, *ülkatun* (Havestadt & Platzmann, 1883b), *ülkantun*²⁶ (De Augusta, 1916), etc.

Este concepto polisémico es habitualmente traducido como *canto*, y, si bien esta definición corresponde a aquello, cabe señalar que involucra mucho más, puesto que, en la cosmovisión *Mapuche*, cantar no es más que un sinónimo de hacer música, ya que, desde la perspectiva *Mapuche*, toda manifestación musical es un canto, es por esto que en las ceremonias dice la gente mayor: “*düngupe ta trutruka, düngupe ta trompe, ülkantupe ta pivülka, düngulngepe ta kultrunka*”²⁷, entre otras. Es a partir de este concepto y en este contexto en que se enmarca la definición de *instrumento musical*, a saber, *ülkantuwe*, *ülkawe*, *ülkantupeyüm*²⁸, *ayekawe*²⁹.

En aras de lo antes mencionado, cabe señalar que en este capítulo sobre organología *Pikunche*, se dan cuentas del análisis realizado a los instrumentos *Mapuche* del *Pikun mapu*, abordando ambos conceptos *Música (ül)* e *Instrumento musical (ülkawe)* desde estas definiciones, propias de la tradición oral de este pueblo.

Desde una perspectiva metodológica, como se planteó antes, esta investigación se basó en los trabajos sobre organología *Mapuche* previamente realizados por Pérez de Arce (2020), quien, si bien presenta ciertas interpretaciones desde la mirada del *Outsider*³⁰ (las que no

²⁴ Música o canción.

²⁵ Cantor.

²⁶ Verbo “cantar” escrito de tres formas distintas existentes en la lengua.

²⁷ Traducción del autor: Que hable la trutruca, que hable el trompe, que cante la pifilca, que se haga hablar al cultrún.

²⁸ Diferentes formas de escribir “Instrumento que canta”.

²⁹ Instrumento que entretiene.

³⁰ (Nettl, 2005).

están exentas de problemáticas), ha hecho también un buen trabajo en el ámbito de la clasificación organológica de los instrumentos *Mapuche*. A su vez, el trabajo de Pérez de Arce está basado en el método de sistematización organológica Sachs-Hornbostel, el que toma como principal elemento de categorización la forma de producción de la vibración sonora (membrana, cuerda, gas, etc.).

En este sentido, este capítulo aborda una descripción de los *Pikunche ülkawe yüka*³¹ desde estas categorías, incluyendo descripciones de subcategoría, materialidad, construcción, tañido y timbre. Con respecto a las descripciones de otros aspectos significativos del fenómeno musical *Pikunche*, como lo son la espiritualidad, el contexto ceremonial o de esparcimiento, la cosmovisión, entre otros, fueron ya mencionados en los capítulos anteriores los que están estrechamente relacionados con estas temáticas, a saber: el resultado del análisis de datos históricos o el de fuentes vivas.

A continuación, se presentan los resultados obtenidos del análisis de datos organológicos.

4.3.3.1 Instrumentos aerófonos

Luego de analizar tanto instrumentos arqueológicos como instrumentos actualmente en uso, se determinó que existen cinco categorías, que, desde el *düngun*, pueden también correlacionarse, por lo que en este trabajo se sugiere un acercamiento más certero a la forma propia de categorizar que tiene esta cultura. Las descripciones que estos conceptos hacen acerca de los instrumentos coinciden perfectamente con los encontrados en el área *Pikunche*; estas categorías en los instrumentos de un tubo son la *Pivülka* (pifilca I), la *Pivüllka* (pifilca II) y la *Ange Pivülka* (pifilca III); en los instrumentos de dos o más tubos, el *Pilo-ilo* (piloilo)

³¹ Instrumentos musicales *Pikunche* en plural.

y el *Pitukawe* (antara). La clasificación y nombres que se otorgaron en este estudio para cada tipo de instrumentos difieren con los nombres asignados por Pérez de Arce; esto se fundamenta en los datos de lengua recopilados en el anexo datos idiomáticos de términos musicales.

La explicación más profunda sobre los usos, tañidos, construcciones y materialidades de los distintos tipos de instrumentos se verán en la descripción de cada uno.

La construcción de estos instrumentos se da mediante una tecnología sonora de tubo horadado con diferentes formas; la academia ha denominado estas formas como tubo cónico (Figura 1a), tubo cónico con orificio para digitación (Figura 1b), tubo simple (Figura 1c) y tubo complejo (Figura 1d).

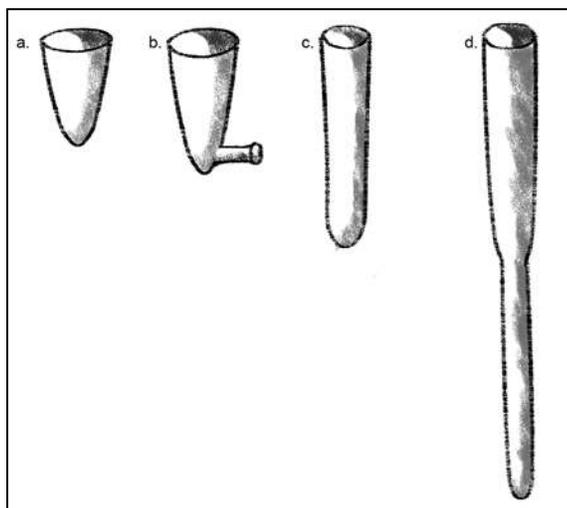


Figura 1. Tipos de tubos de flauta.

Esta tecnología de elaboración marca de manera absoluta la particularidad de su timbre. Tanto el tubo cónico (Figura 1a) como el simple (Figura 1c) suenan con un tono sencillo, aunque con riqueza de armónicos y una dinámica relativamente alta con pocas posibilidades

de control, dando una nota relativamente precisa, aunque atemperada. Por su lado, el tubo cónico con orificio de digitación (Figura 1b) permite interrumpir el sonido antes descrito, generando una variación rítmica con una gama alta de posibilidades. Por último, el tubo complejo (Figura 1d), que consiste en la conjunción de dos o más tubos de diferente diámetro, posee una cualidad tímbrica especial, descrita en el valle central por sus ejecutores como ‘sonido rajado’, mientras que los etnomusicólogos y estudiosos lo explican desde el fenómeno acústico denominado ‘*batimento*’. Se cree altamente probable que la tecnología del tubo complejo fuera desarrollada por el ‘Complejo cultural Aconcagua’, el cual ya se ha mencionado en este estudio como una parte importante del pueblo *Pikunche*.

Las flautas de la zona *Pikunche* se caracterizan desde su antigüedad por presentar agujeros laterales cuyo objetivo es el de amarrar el instrumento para colgarlo al cuello; este tipo de agujeros a veces puede encontrarse en protuberancias talladas específicamente para marcar su lugar, así como otras veces, la perforación va directamente a los lados del instrumento. Según Pérez de Arce (2020), este aspecto puede ser un marcador de antigüedad y él lo utiliza como criterio de clasificación, sin embargo, parece más acertado, al conocer el mundo *Mapuche* y su diversidad creativa, el suponer que las decisiones personales y estéticas del constructor del instrumento, en el momento de la construcción, influyen directamente en el estilo por sobre épocas marcadas como si fuera un manual tajante de construcción en serie.

Por otro lado, las flautas pueden presentar motivos decorativos de tallados complejos, con figuras antropomorfas o incisiones lineales que presentan motivos geométricos, así como también otros motivos simbólicos propios de la cultura a la que pertenecen. Sin embargo, es posible deducir que dichos motivos decorativos son un marcador principalmente estético y

espiritual, más que un marcador de periodo, puesto que son profundamente disímiles entre sí y, en la mayoría de los casos, están ausentes

A. *Pivülka* (pifilca I)

Para este caso, el material de construcción puede ser piedra, madera o caña vegetal; se ha dicho que la piedra es un material antiguo que fue reemplazado por la madera y la caña vegetal luego de la invasión europea del territorio, sin embargo, esta aseveración presenta una problemática, pues a la luz de la observancia de las prácticas vivas, particularmente las cofradías de Chinos³² y los relatos antiguos sobre la masividad de participantes en las ceremonias que contenían música, la cantidad de hallazgos de *Pivülka yüka*³³ de piedra debería ser muchísimo mayor. Este trabajo propone que una deducción más asertiva es que todas las materialidades mencionadas coexistían, nutriendo así los conjuntos de *pu pivülkavoe*³⁴ en el universo sonoro y tímbrico de estas manifestaciones musicales.

Debido a lo anterior, la disminución paulatina en la fabricación de pifilcas de piedra es posible explicarla desde el abandono general de la piedra como material de construcción (y en muchos más usos, no sólo de instrumentos musicales) en las poblaciones *Pikunche*, luego de la invasión española. Sin embargo, es plausible que una razón por la que la fabricación con caña y madera permaneciera hasta la actualidad sea que son materiales mucho más dóciles de trabajar con las herramientas de hierro traídas por los *wingka*³⁵.

³² Instrumentistas y participantes en los Bailes Chinos.

³³ “Pifilcas” en plural.

³⁴ Pifilqueros, es decir, quienes tocan las pifilcas.

³⁵ Foráneos.

Es evidente que, de haber habido instrumentos de caña y madera de origen prehispánicos, éstos no permanecieran hasta la actualidad por tratarse de materiales biodegradables y, por consiguiente, imposibles de conservar por cerca de quinientos años, por lo que esta propuesta sólo queda en el campo de la especulación sin ser posible su comprobación por ahora, sin embargo, altamente probable, dado el temprano registro de las descripciones de cofradías de Bailes Chinos en el valle central y norte chico.

Este instrumento suele ser ejecutado en composición dialógica, es decir, en conjuntos de dos grandes grupos que generan un ‘diálogo’ de pregunta y respuesta entre sí, mediante el tañido de la *Pivülka* al ritmo de los instrumentos de percusión. Sin embargo, esto no es excluyente, porque a pesar de que su construcción está destinada a esta dualidad, puede ser tañido (y lo es) en soledad en algunas ocasiones específicas.

La *Pivülka* está construida con tubo complejo, el cual, en algunas ocasiones, puede presentar incluso tres secciones en vez de dos. A continuación, se presentan tres ilustraciones representativas de este tipo de instrumento, una en cada materialidad de las antes mencionadas y con el tubo interior marcado en línea punteada (Figuras 2)

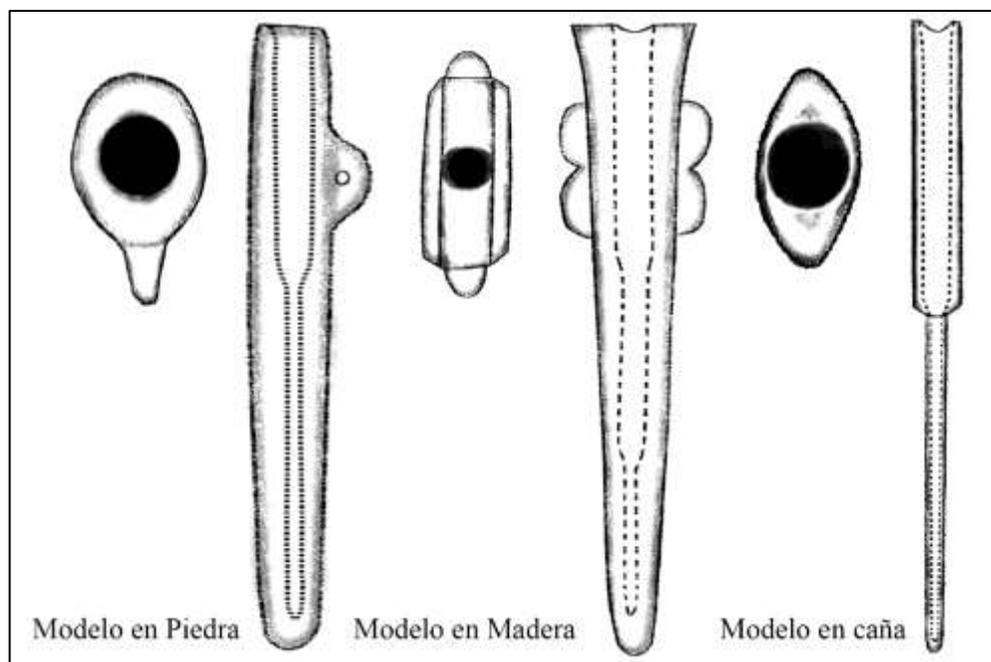


Figura 2. Modelo de tres Pivülka yüka.

B. *Pivüllka* (pifilca II)

En la lengua *Pikunche* (*düngun*) existen cambios estilísticos³⁶ en las palabras que determinan características específicas de los objetos que nombran. En este sentido, se decidió categorizar como *Pivüllka* a este instrumento, pues marca la característica más suave y con menos cuerpo del sonido. Es por ello que en este estudio se considera *Pivüllka* a todas las flautas tipo pifilca con un orificio, que, en la mayoría de los casos, es de tubo simple.

Este tipo de flautas se han construido en madera y piedra, y el sonido de tubo simple marca el timbre de las cofradías donde son tocadas; en ocasiones, se tañen junto a las *Pivülka yüka* de tubo complejo; en otras, como en el Baile Negro de Lora, son tañidas

³⁶ (Catrileo, 1986)

en cofradías enteramente compuestas de *Pivüllka* de tubo simple, (al menos en la actualidad).

A continuación, se muestra una ilustración representativa de este instrumento (Figura 3).

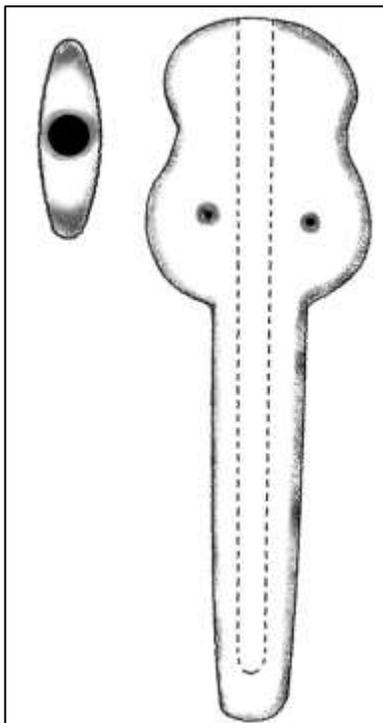


Figura 3. Modelo de Pivüllka en Madera

C. *Ange Pivülka* (pifilca III)

A diferencia de las flautas anteriores, para esta categoría no se utilizará el criterio del tipo de tubo, sino que la descripción se remite a un aspecto cimentado en la relevancia cultural que implica el aspecto y la decoración. De acuerdo con esto, la categoría *Ange*

*Pivülka*³⁷ corresponde a todas las flautas con figuras talladas en el exterior (las que suelen ser antropomorfas).

La materialidad de estas flautas es mayoritariamente la piedra, lo que no es excluyente, puesto que hay indicios que sugieren la fabricación en con otros materiales.

Este tipo de instrumentos suelen tener en su mayoría tubos del tipo cónico, con o sin agujeros de digitación, sin embargo, pueden existir ejemplares con otro tipo de tubos. El tañido del instrumento es, en gran medida, similar a los dos anteriores, sin embargo, el resultado sonoro irá en directa relación con el tipo de tubo con el que esté fabricado.

Al tratarse de un criterio más bien estético, fundamentado en aspectos culturales por sobre los sonoros, es probable que la función de este instrumento en el contexto de ejecución no haya diferido de los anteriormente mencionados. A continuación, se presenta una ilustración representativa de este tipo de piezas (Figura 4).

³⁷ Pifilca con rostro.

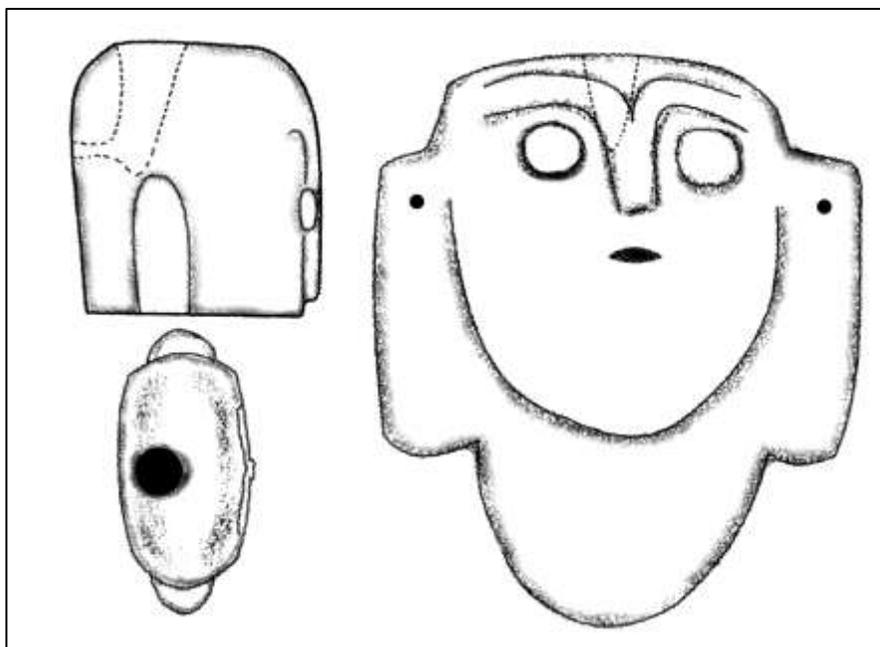


Figura 4. Modelo de Ange Pivülka en piedra

D. *Pilo-ilo* (piloilo)

El *Pilo-ilo* consiste en una flauta de pan de piedra, con forma de medialuna, que en su parte superior presenta una serie de orificios de tubo simple, los que suelen ser intercalados en relación largo-corto o aleatorio. La cantidad de orificios tampoco tiene un pie forzado cultural, sino que nace del criterio y la cosmovisión de cada constructor de *Pilo-ilo*, pudiendo ir desde los 2 hasta los 9 orificios, siempre y cuando éstos sean de tubo simple.

Se sabe por el análisis del desgaste sobre la piedra que el tañido de estos instrumentos se realiza de un extremo al otro, soplando todos los tubos en un solo movimiento hacia un lado y hacia el otro, lo que genera un sonido de dinámica fuerte, muy agudo y con mucho cuerpo. Esto se condice con algunas prácticas vivas de tañido que permanecen en la memoria de algunas familias *Pikunche*. Erize (1960) plantea: “Piloilo. s. silbato de

cinco o seis agujeros sin escala prevista de antemano que producía sonidos disparatados que rara vez coincidían con la gama musical. Antiguamente se tocaba en las juntas y eran pocos los que sabían tocarlo”. En esta descripción plantea el carácter aleatorio de los tubos, siendo la escala de estos irrelevante y dándonos, por deducción, un dato no menor: Para el pueblo *Mapuche* el timbre es más importante que la altura y esto rige en gran medida todo su sistema musical y todas sus manifestaciones musicales.

Según las descripciones que se plantean desde la oralidad, este instrumento solía ser tocado en soledad o en *diálogo* con otro *Pilo-ilo*, así como también en conjunto con otros instrumentos.

Dentro de los relatos orales circundantes al *Pilo-ilo* se destaca su capacidad para imitar aves, particularmente aves de cantos agudos como el águila o el tiuque.

A continuación, presentamos una ilustración representativa de un *Pilo-ilo* fabricado en piedra (Figura 7).

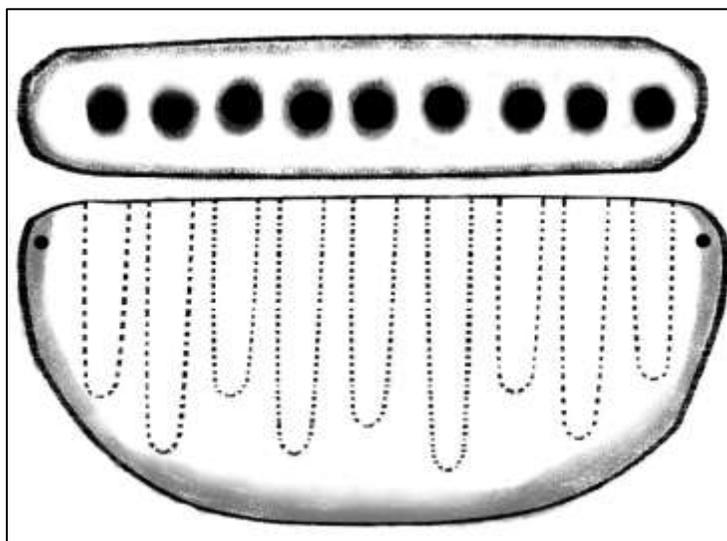


Figura 5. Modelo de Pilo-ilo de piedra.

E. *Pitukawe* (antara)

Este instrumento es descrito por Febrés (1765) “Pitucahue una tablilla de muchos ahugeros [sic], con que chiflan en sus bebidas, a modo de silvado [sic] de capador”; a esta descripción podemos agregar la de Havestadt (1883b) quien dice “*Pitukan*: cantar la flauta, soplar la flauta. *Pitukawe*, tubo”³⁸. Conociendo, por la memoria oral y los registros antiguos, sabemos que la flauta de pan con agujeros simples es llamada *Pilolo*, sin embargo, según la descripción este tipo de flauta corresponde también a una flauta de pan y coincide con la ausencia de término para la otra flauta de pan que es posible encontrar en todo el territorio *Mapuche*, como también en el mundo andino en general, conocida por su nombre *Antara*.

Para Pérez de Arce la descripción de Febrés de ‘tablilla’ insinúa de manera indirecta a la madera como material de fabricación, sin embargo, el concepto de ‘tablilla’ hace alusión a la forma y no al material, puesto que, sobre todo en el español antiguo, se ha utilizado este concepto para designar las ‘tablillas’ de piedra o barro con inscripciones de culturas antiguas. Por estas razones, este estudio considera al *Pitukawe* como otra categoría de instrumento que puede darse en diferentes materialidades, ya que, desde la perspectiva cultural *Mapuche*, puede ser tanto el rol que cumple como el sonido que produce lo que determina la tipología por sobre el material; este criterio puede también observarse en los Bailes Chinos del *Pikun mapu*.

El *Pitukawe* es una flauta de pan mayoritariamente de tubos complejos (en algunas ocasiones menos comunes tubos simples) que suelen ser más largos y que se distribuyen

³⁸ Traducción propia. Original: *pitucan, canere fistula, inflare tibiam. pitucahue, fistula*.

en orden de más grave a más agudo (de más largo a más corto). El *Pitukawe* suele tener entre dos y cuatro tubos.

Otra característica que distingue al *Pitukawe* es que en alguno de los extremos presenta incisiones de tipo escalonado que, según el relato oral de algunos cultores de la fabricación de estos instrumentos, servían para percutir raspando con otras piedras de forma descendente, produciendo un sonido semejante al de un grillo.

El tañido de este instrumento puede darse de un lado hacia el otro, sin embargo, en el caso particular del *Pitukawe*, puede también tocarse de a uno o dos tubos, produciendo un sonido muy distintivo y de no muy difícil ejecución.

Al igual que el *Pilo-ilo*, es posible que su ejecución fuera principalmente en solitario, lo que en ningún grado es excluyente de que se ejecutase en cofradías de flautas en los diferentes contextos ceremoniales o de esparcimiento.

A continuación, se presenta una ilustración representativa del *Pitukawe* (Figura 9).

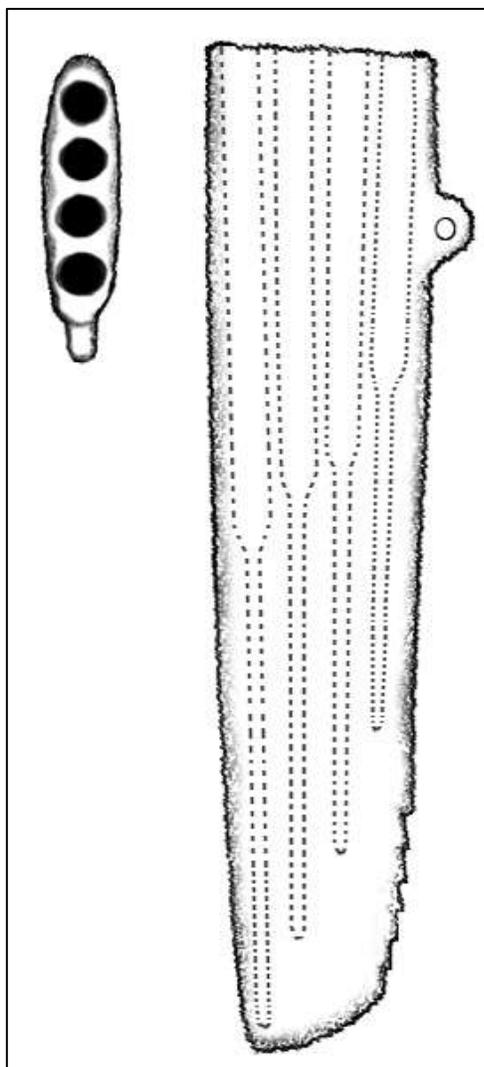


Figura 6. Modelo de Pitukawe de piedra.

4.3.3.2 Membranófonos

Luego de analizar los instrumentos presentes en el área *Pikunche*, primeramente, es necesario plantear que desde la lengua *Mapuche* existen dos tipos importantes de membranófonos: El *rali kultrungka* y el *kakül kultrungka*. El primero corresponde a los membranófonos del tipo semiesférico, ya que la palabra *rali* significa plato y hace alusión a la forma cóncava de la parte de madera de este instrumento. El segundo corresponde a los membranófonos de tipo

cilíndrico, ya que la palabra *kakül* significa ‘atravesado’, lo que implica que la base de madera, a diferencia de la anterior, tiene una perforación que la atraviesa de un extremo al otro y, por lo tanto, es recubierta con cuero por ambas entradas. Esto permite inferir que la palabra *kultrungka*, más que hacer alusión a un instrumento en particular, se refiere a cualquier instrumento membranófonos percutido que pertenezca a la cultura *Mapuche*.

En base a lo anterior es necesario precisar que, a la fecha de este estudio, no se ha encontrado evidencia de la existencia del *rali kultrungka* en territorio *Pikunche*. Esto no quiere decir de forma tajante que no haya existido, sino que hace falta investigación para dilucidar este asunto.

Respecto al *kakül kultrungka* en territorio *Pikunche*, existe evidencia de tres tipos, pues permanecen en las prácticas culturales de los Bailes Chinos. Éstos se manifiestan en tres tamaños, por lo que se hizo uso de los adjetivos *pichi* (pequeño), *rangin* (intermedio) y *vüka* (grande), presentes en el *düngun*, para diferenciar a estas categorías de tambores, quedando así de la siguiente manera: *Pichi kakül kultrungka*, *rangin kakül kultrungka* y *vüka kakül kultrungka*.

La forma de construcción de estos instrumentos consiste en un tronco de madera de una sola pieza (salvo el *vüka kakül kultrungka*) el cual es ahuecado en el interior, generando cilindros de diversas alturas, los que son recubiertos con una membrana de cuero animal en cada orificio, amarrada entre sí y ceñida a su vez al cuerpo de madera. En algunos casos, los cultores adicionan una cuerda de guitarra a modo de ‘bordona’ en la membrana para enriquecer el sonido del instrumento.

La percusión se ejecuta mediante una baqueta de madera recubierta de lana (algunas veces además recubierta de cuero) en uno de sus extremos denominada en *düingun: trüpuwe*³⁹. Normalmente la percusión es monofónica en los conjuntos de instrumentistas, manteniendo un patrón que se detallará en el capítulo de transcripción de manifestaciones musicales representativas. El timbre resultante de estos instrumentos suele ser similar al de otros tambores membranófonos con estas características y varía su altura y color respecto al tamaño y forma de cada tipo.

A. *Pichi Kakül Kultrungka*

Este instrumento corresponde a un membranófono de tipo cilíndrico de pequeña envergadura, oscilando aproximadamente entre los 25 a 40 centímetros de diámetro. El cilindro de madera posee una altura aproximada de entre 15 a 20 centímetros. Su construcción es exactamente la antes descrita para este grupo de membranófonos y su *trüpuwe* es proporcional al tamaño del mismo tambor, aproximadamente 35 centímetros de largo. El instrumento se sujeta en la mano a través de un cordón amarrado al cilindro de madera.

Este instrumento permanece en uso en las cofradías de chinos, donde se ejecuta en conjunto con otros instrumentos. Si bien es cierto que existen diferentes fuentes de influencia en los Bailes Chinos, pareciera ser que este tambor en particular fue utilizado también en el área *Mapuche* de Araucanía en la antigüedad. Respecto a esto, Diep Sarrúa (2021) dice:

“acá hay un tambor [pichi kakül kultrungka] también que recreamos, que hicimos, que lo encontramos también en... en unas fotografías antiguas donde había en un contexto ceremonial

³⁹ Instrumento para percutir, del verbo *trüpun*, percutir.

Mapuche habían [sic] unas machis que tenían unos tambores similares a estos que pueden ser parecidos a los cultrunes pero eran de esta forma”.

Bajo este criterio, se consideró en este estudio como un instrumento cuyo origen *Pikunche* es altamente probable y se espera poder reunir mayores antecedentes en futuras investigaciones.

A continuación, se muestra una ilustración representativa del *pichi kakül kultrungka* (Figura 7).

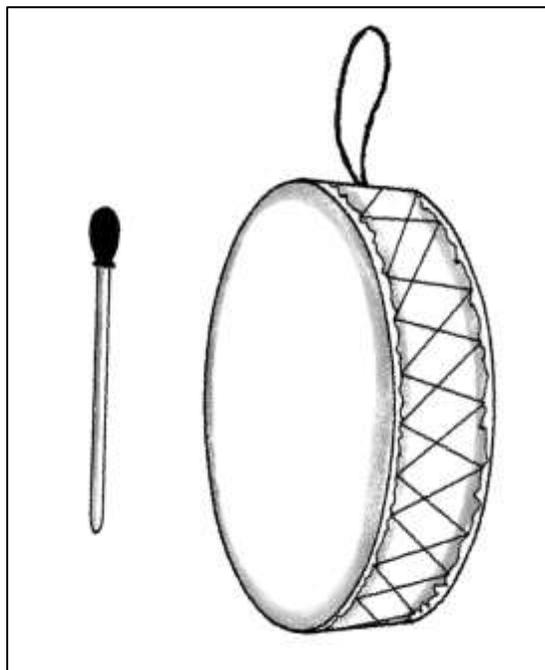


Figura 7. Modelo de Pichi Kakül Kultrungka.

B. Rangin Kakül Kultrungka

Este instrumento corresponde a un membranófono tipo cilíndrico de mediana envergadura, oscilando aproximadamente entre los 25 a 40 centímetros de diámetro. El cilindro de madera posee una altura aproximada de entre 40 a 60 centímetros. Su construcción es exactamente la antes descrita para este grupo de membranófonos y su

trüpuwe es proporcional al tamaño del mismo tambor, aproximadamente 35 centímetros de largo.

El instrumento se sujeta a través de una correa amarrada en ambos extremos del cuerpo de madera, la que va colgada en el hombro y cruzada al cuerpo del instrumentista, dejando el tambor a la altura de la pelvis.

Este instrumento corresponde al mismo descrito como *kakekultrun* por Pérez de Arce (2020), lo que permite aseverar sin mayor problema que corresponde a un instrumento de origen *Mapuche*.

Permanece en uso en diversos sectores del territorio *Pikunche*, como en el baile negro de Lora, y se toca en conjunto con otros instrumentos. Cuentan los cultores (comunicación personal) que es un instrumento vernáculo con presencia en ese lugar desde orígenes prehispánicos.

A continuación, se muestra una ilustración representativa del *rangin kakiül kultrungka* (Figura 8).

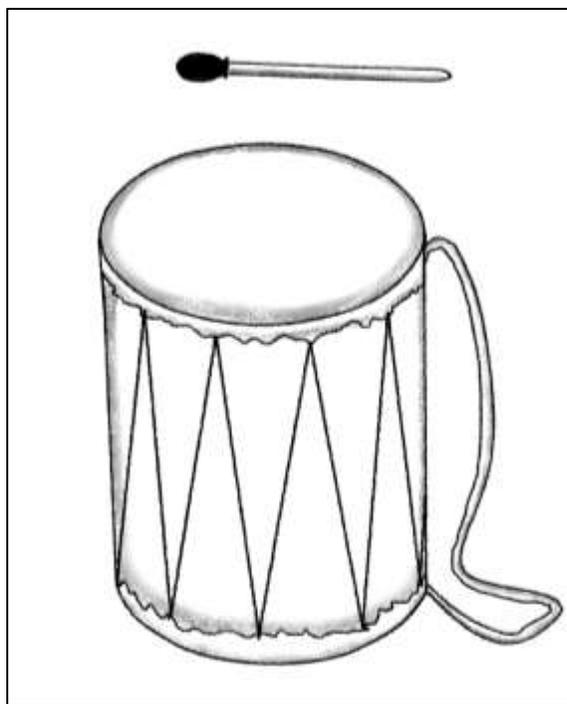


Figura 8. Modelo de Rangikakül Kultrungka.

C. Vüka Kakül Kultrungka

Este instrumento corresponde a un membranófono tipo cilíndrico de gran envergadura, oscilando aproximadamente entre los 60 y 70 centímetros de diámetro. El cilindro de madera posee una altura aproximada de entre 20 y 25 centímetros. Para su construcción se utiliza más de una pieza de madera, dada la envergadura del instrumento, por lo que en este aspecto varía respecto a los otros membranófonos, no obstante, su mecánica se mantiene, puesto que sigue siendo un tambor cilíndrico con un agujero que atraviesa ambos extremos; su *trüpuwe* es proporcional al tamaño del mismo tambor, aproximadamente 40 centímetros de largo.

El instrumento se sujeta al cuerpo del instrumentista mediante una correa de cuero que cruza por la espalda y que va amarrada en dos puntos distantes al cuerpo de madera del instrumento, quedando éste relativamente al frente del instrumentista para que él ejecute

su sonido mientras camina con los otros instrumentistas. Es por ello que en este estudio se consideró como un instrumento de conjunto.

No se tiene indicios claros de si este instrumento viene desde la antigüedad, si corresponde a una creación moderna o si se debe a la introducción de instrumentos de otro origen, incluidos por sincretismo. Sin embargo, al ser su construcción de características similares a los otros dos mencionados, es muy probable que sea también un instrumento de origen *Pikunche*, por lo que es necesario ampliar la investigación en futuros estudios.

A continuación, se muestra una ilustración representativa del *vüka kakül kultrungka* (Figura 9).

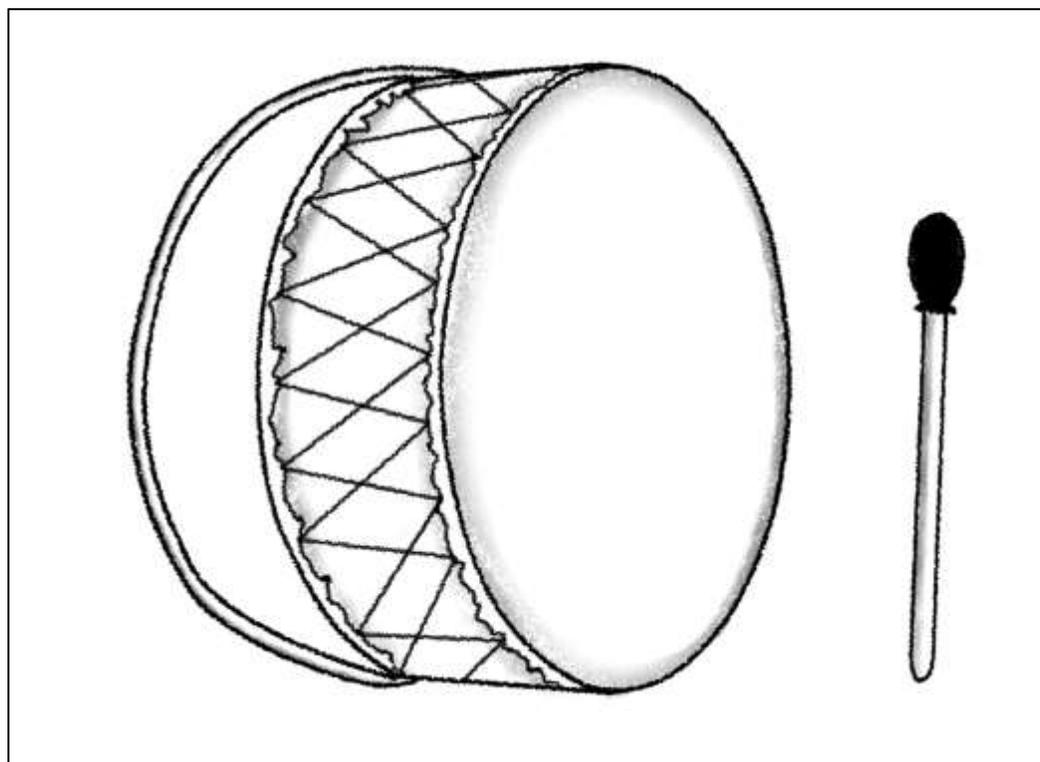


Figura 9. Modelo de Vüka Kakül Kultrungka

4.3.3.3 Conclusiones

Este Análisis permitió entender el universo sonoro y tímbrico que rodea estas prácticas culturales, así como también, establecer un vínculo certero de los instrumentos musicales *Pikunche* con sus prácticas vivas (Bailes Chinos), respecto al universo cultural *Mapuche* y su diversidad interna.

4.3.4 Resultados del análisis de transcripciones

A continuación, se presentan los resultados de los análisis realizados para cada categoría recopilada y transcrita.

4.3.4.1 Bailes Chinos del *Pikun mapu*

Luego de ser analizadas las partituras transcritas de las manifestaciones musicales del *Pikun mapu*, salen a la luz muchas características propias de éstas, las que se exponen a continuación.

A. Instrumentos

Respecto de los instrumentos, la información recabada da cuenta del rol de importancia que estos cumplen en la música del *Pikun mapu*; primeramente, se puede destacar el hecho de que las *pivülka yüka* funcionan en los Bailes Chinos como reales ensambles, donde existe un diálogo entre dos grandes secciones de *pivülka*, las que en diferentes cantidades (dependiendo de cada baile) oscilan entre las diez a 15 *pivülka yüka* por cada sección.

Por su parte, la amplia gama de tambores que nutren estos bailes suele presentarse de forma individual según los datos analizados, sin embargo, dada la amplia dinámica de éstos, funcionan perfectamente bien con los ensambles más numéricos de *pivülka yüka*,

generándose así una comunicación dialógica que permite a los ejecutores interacciones simbióticas, mientras tañen sus instrumentos al ritmo de los ‘toques’⁴⁰ que heredaron de sus antiguos.

B. Forma

La forma y estructura pueden resumirse en tres secciones, donde cada una representa un ‘toque’: El toque de inicio, o *llitu ül*, marcado con un *tempo* más lento y mayor distancia temporal entre las notas (Figura 10, compases uno al cuatro); el Intermedio, o *ragin ül*, el que suele ser repetido una cantidad masiva de veces que dependerán de la voluntad de los instrumentistas (Figura 10, compases cinco al ocho); y el final, o *av ül*, marcado por una disminución paulatina del *tempo* y mayor distancia temporal entre las notas (Figura 10, compases nueve al 12). Estas secciones son las más usuales, por lo que se consideran como representativas de esta música.

C. Ritmo

En las transcripciones se optó por utilizar una cifra que describiera este diálogo, donde existe un sonido equivalente de pregunta y otro de respuesta, por lo que se utilizó el 2/4 como cifra que contiene en dos pulsos de negra este diálogo de sonidos equivalentes en duración, por lo que las figuras para representar estos golpes rítmicos de las *pivülka* son figuras de negra que en primera instancia entran separadas por un silencio (Figura 10), compases uno al cuatro) para luego ir una en cada tiempo del compás (Figura 10), compases cinco al ocho). A pesar de ser una negra seguida de un silencio de negra, en la realidad la duración del sonido puede a veces prolongarse por más o menos tiempo

⁴⁰ Patrones rítmicos y/o melódicos que definen la forma de tocar cierta sección dentro de la manifestación musical; su equivalente en *düngun* podría ser *ül*.

dependiendo del diálogo del momento, llegando incluso a superponerse en ocasiones. Sin embargo, se optó por una transcripción más esencialista, ya que estos aspectos varían de un baile chino a otro e incluso de un instrumentista a otro.

D. Altura

Como se menciona en el anexo de transcripción, en este trabajo se sugiere fuertemente que la percepción melódica es de menor importancia, si es que no nula, ya que, sin importar la afinación o nota resultante de cada instrumento, las secciones de *pivülka* presentan mucha aleatoriedad en cuanto a la afinación, y producto de esto, la armonía resultante no es en ningún caso calculada. Esto no implica que no exista percepción melódica o armónica, sino más bien que esta percepción es profundamente diferente a la occidental; es más preciso decir que la melodía tiene más relación con el timbre que con la altura, adicionando a esto a su vez el hecho de que todos los instrumentos son atemperados respecto al sistema occidental e incluso entre sí mismos. En esta misma línea se puede plantear entonces que la armonía en esta música corresponde a una expresión tímbrica de ‘amalgama’, donde el timbre resultante del conjunto es el sonido que se pretende alcanzar, siendo éste nutrido de batimentos y riqueza de armónicos, así como también de un gran sentido percusivo que inspira el movimiento y los estados alterados de conciencia. El resultado final de esta manifestación sonora es un sonido envolvente de gran riqueza tímbrica, muchas veces no apreciado por el oído occidental común, dada la incapacidad de desestructurar su paradigma sonoro preconcebido.

E. Tempo

El *tempo* de la música analizada varía entre una velocidad más lenta, o *man̄ta*, a una velocidad más intermedia, o *tokitungechi*, en las diferentes secciones. Estos cambios en

la agógica se dan mediante estados transitorios entre una sección y otra, *rülmakechi* para acelerar y *mantakechi* para ralentizar. Para poder realizar de forma coordinada estos cambios, los instrumentistas se comunican con el lenguaje no verbal, así como también con el mismo sonido emitido por los instrumentos, donde ciertos instrumentistas cumplen el rol de liderazgo guiando al resto hacia los cambios esperados.

F. Dinámica

Las dinámicas suelen oscilar entre *mezzoforte* (*rangin yavü*) y *forte* (*yavü*), lo que va en directa relación con el momento de la interpretación, pues en las secciones más lentas de inicio o termino, suelen ser dinámicas más intermedias, mientras que en la sección central suelen ser fuertes.

G. Articulación

En las muestras analizadas no se encontraron muchas articulaciones, sin embargo, se escribió aquella que fue percibida como un alargamiento de la duración de la nota, la que fue escrita con un calderón al final de la última sección, pues suele suceder de esa manera.

A continuación, en la Figura 10 se muestra el modelo general resultante de la combinación de todas las transcripciones y sus principales características.

The image displays a musical score for 'Baile Chino', organized into four vertical sections: **Litu Üi**, **Rangin Üi**, **Av Üi**, and **Manfa**. Each section contains multiple staves of music. The notation includes rhythmic symbols (such as ∇ and \parallel) and notes on a five-line staff. Specific sections are labeled as **Pivülka 1**, **Pivülka 2**, **Pichü Kakül Kultrungka**, and **Vülka Kakül Kultrungka**. The score also includes sub-sections like **Manta**, **ritimoketchi**, **Tokitungechi**, and **Duamketchi Vemtan**. The notation features various symbols like ∇ , \parallel , \wedge , and \wedge above notes, and rests marked with ry and y .

Figura 10. Modelo general de Baile Chino.

4.3.4.2 Música *Mapuche* no-*Pikunche*

Luego de ser analizadas las partituras transcritas de las manifestaciones musicales del territorio *Mapuche* no-*Pikunche*, salen a la luz muchas características propias de éstas, las que se exponen a continuación.

A. Instrumentos

Según la información recabada, los instrumentos *Mapuche* de las zonas más sureñas cumplen un rol de mucha importancia en la música *Mapuche*; primeramente, se destaca el hecho de que, al igual que en los Bailes Chinos, las *pivülka yüka* funcionan en ensamble, donde existe un diálogo entre dos secciones de *pivülka*, las que pueden tener diferentes cantidades (dependiendo de cada territorio), pero pueden oscilar entre dos a ocho *pivülka yüka* por cada sección.

Por su parte, en estas manifestaciones musicales el tambor utilizado es solamente el *rali kultrungka* o tambor cónico, el que puede utilizarse de forma individual, así como también en conjuntos de *rali kultrungka*; también son utilizados otros instrumentos que no fueron transcritos en este trabajo, dado que escapaban al enfoque de este estudio. Al igual que en los Bailes Chinos, existe un diálogo que permite interacciones a los ejecutores quienes tañen sus instrumentos al ritmo del *trüpun*⁴¹ del *kultrungka*.

B. Forma

Al igual que la música del *Pikun mapu*, la forma y estructura pueden resumirse en tres secciones, donde cada una representa un ‘toque’: El toque de inicio, o *llitu ül*, marcado por un *tempo* más lento en los entran los instrumentos de percusión solos normalmente

⁴¹ Percutir, percusión.

(Figura 11, compases uno al cuatro); el intermedio, o *ragin ül*, el que suele ser repetido una cantidad masiva de veces, las que dependerán de la voluntad de los instrumentistas, y que se toca con mucha velocidad y entran las *pivülka* tocando su diálogo de forma energética (Figura 11, compases cinco al ocho); y el final, o *av ül*, marcado por una disminución paulatina del *tempo* y mayor distancia temporal entre las notas (Figura 11, compases nueve al 12). Estas secciones son las más usuales, por lo que se consideran como representativas de esta música.

C. Ritmo

Al igual que el otro caso estudiado, se utilizó una cifra que describe este diálogo, donde existe esta pregunta-respuesta, por lo que se utilizó también el 2/4 como cifra. Las figuras para representar estos golpes rítmicos de las *pivülka yüka* son figuras de negra que en la primera sección están en silencio (Figura 11, compases uno al cuatro); luego entran una en cada tiempo del compás (Figura 11, compases cinco al ocho). Al igual que en los Bailes Chinos, el sonido puede a veces prolongarse por más tiempo, llegando incluso a superponerse en ocasiones.

D. Altura

La percepción melódica tampoco tiene mucha importancia en esta música, pues las secciones de *pivülka* presentan mucha aleatoriedad en cuanto a la afinación, y producto de esto, la armonía resultante no tiene mucha relevancia. Como se afirmó antes, esto no implica que no exista percepción melódica o armónica, sino que ésta es en base al timbre. También todos los instrumentos son atemperados. La ‘amalgama’ tímbrica, es también en este caso el sonido esperado y propicia los estados alterados de conciencia. El resultado final de esta manifestación sonora es también un sonido envolvente de gran

riqueza tímbrica que en este caso en particular suele ser más energético, dada la velocidad mayor de los patrones rítmicos.

E. Tempo

El *tempo* de la música analizada varía entre un tempo muy rápido, o *nikul*, a un tempo más lento, o *manta*, en las diferentes secciones. Estos cambios en la agógica se dan mediante estados transitorios entre una sección y otra, como *mantakechi* para ralentizar. De igual manera estos cambios se comunican con el lenguaje no verbal, así como también con el rol de liderazgo guiado por uno de los instrumentistas.

F. Dinámica

Las dinámicas suelen oscilar entre *forte* (*yavü*) y *mezzoforte* (*rangin yavü*), lo que va en directa relación con la sección, pues cuando son más lentas, como en la de término, suelen ser dinámicas más intermedias, mientras que en la sección inicial o central suelen ser fuertes.

G. Articulación

Sólo se escribió la articulación que corresponde al alargamiento de la duración en la nota, debido a que es la que se puede observar en la muestra, la cual fue escrita con un calderón al final de la última sección.

A continuación, en la Figura 11 se muestra el modelo general resultante de la combinación de todas las transcripciones y sus principales características.

The image displays a musical score for a Mapuche song titled "no-Pikunche". The score is organized into three main sections: **Litu Ül**, **Rangin Ül**, and **Av Ül**. Each section contains specific parts: **Nikul**, **Duamkechi Vemtum**, **manjakechi**, and **Manfa**. The score is written on a staff with rhythmic notation and includes lyrics in Mapuche. The time signature is 2/4. The score is divided into three parts: **Pivülka 1**, **Pivülka 2**, and **Rali Kultrungka**. The lyrics are: **Litu Ül**, **Rangin Ül**, **Av Ül**, **Nikul**, **Duamkechi Vemtum**, **manjakechi**, **Manfa**, **Pivülka 1**, **Pivülka 2**, and **Rali Kultrungka**.

Figura 11. Modelo general de música *Mapuche no-Pikunche*

4.3.4.3 Resultado del análisis comparativo

A partir de los resultados anteriores, que dan cuenta de las dos tradiciones musicales relevantes para este estudio, se realizó un análisis comparativo para advertir coincidencias o diferencias que vinculan o distancian ambas prácticas musicales.

A Instrumentos

En lo instrumental, un vínculo certero que se observó es la utilización del mismo instrumento (*pivülka*) en ambas tradiciones; si bien existe mucha variedad en cuanto a formas y/o estética decorativa, la mecánica sonora es exactamente la misma. Adicionalmente, la ejecución y las secciones de *pivülkavoe* funcionan con mucha coincidencia en la ejecución. En la parte de los *kultrungka yüka*⁴² es evidente que en la actualidad existen diferencias sustanciales, dado que el *räli kultrungka* no aparece en las manifestaciones musicales vivas en *Pikun mapu*, mientras que, en las manifestaciones *Mapuche* de otras identidades territoriales, no aparece ningún tipo de *kakül kultrungka*. Sin embargo, como ya se vio en el capítulo de resultados organológicos, sabemos que éstos eran utilizados en la antigüedad en la zona sur del territorio *Mapuche*.

B Forma

La estructura es perfectamente coincidente. En ambos casos se presentan tres secciones marcadas por tipos de ‘toque’ de inicio, intermedio y final, donde el intermedio es inmensamente duradero, a diferencia de las otras secciones que son muy cortas y efímeras.

⁴² Tambores en plural.

C Ritmo

Rítmicamente hay diferencias en las secciones de *pivülka*, principalmente donde en la primera sección hay ausencia de éstas, mientras que en la contraparte *Pikunche* pareciera ser que la *pivülka* ocupa un rol jerárquico, incluso más importante que el *kultrungka*, pues es quien comienza el ‘toque’. Respecto a los tambores, presentan gran coincidencia, salvo en la sección intermedia, donde en los Bailes Chinos marcan cada golpe de *pivülka*, mientras en las otras muestras marcan sólo el primer tiempo de cada compás. A pesar de estas leves diferencias, es muy evidente que ambas manifestaciones se enmarcan en un mismo género musical, puesto que estas diferencias de ritmos son sencillamente una variación que es fácilmente adjudicable a localismos estilísticos.

D Altura

En ambos casos el tema de la altura pasa a segundo plano ensalzando el timbre por sobre la nota específica y percibiendo la armonía como la sonoridad tímbrica de ‘amalgama’ del conjunto por sobre ser un cálculo frívolo de superposición calculada de notas.

E Tempo

Éste es posiblemente el aspecto más contrastante entre ambas tradiciones, pues es un marcador importante de cómo es percibida la sonoridad y su energía intrínseca. En el territorio *Mapuche* no-*Pikunche* se presenta una energía muy rápida con mucho movimiento sonoro, mientras que en *Pikun mapu* la energía es mucho más lenta, lo que en conjunto con la cantidad más masiva de *pivülka yüka* lo hace sonar mucho más denso y pesado; esta característica suma mucha percepción de ceremonia a la manifestación musical. A pesar de las diferencias de *tempo*, la sonoridad de ambas manifestaciones permite sumergirse en este éxtasis sonoro de diálogo fluido y constante.

F Dinámica

Existe mucha coincidencia en las dinámicas, ya que no bajan de *rangin yavü* (*mezzoforte*) y tampoco suben más allá de *yavü* (*forte*). Si bien aparecen en diferentes momentos, esta variación va en función de las apariciones diferentes de las secciones de instrumentos.

G Articulación

En las muestras analizadas no hay muchos cambios de articulación, sin embargo, es posible que exista mayor variedad en otras muestras, por lo que es altamente recomendable que en el futuro se amplíe esta investigación.

4.3.4.4 Conclusiones

En resumen, se puede decir que, mayoritariamente, ambas muestras presentan gran coincidencia, por lo que se determina que pertenecen al mismo universo sonoro y, por lo tanto, al mismo género de música tradicional *Mapuche*. Sin embargo, al igual que otros aspectos culturales como la lengua, presenta leves diferencias internas que son representativas de las diferentes identidades territoriales.

4.4 Síntesis

Este trabajo permitió develar aspectos de la cultura del valle central que durante años permanecieron inconexos o incluso olvidados. Se pudo establecer las características principales de los contextos ceremoniales y culturales que rodean la historia de las manifestaciones musicales del *Pikun mapu*, las cuales muestran un continuo que se ha conservado desde la época prehispánica. Se pudo establecer también la percepción interna de los propios cultores de estas tradiciones y sus vínculos con la ancestralidad, quienes tienen arraigo cultural de transmisión oral, el cual está fundado en la espiritualidad, de la misma

forma en la que ocurre hasta hoy en la tradición *Mapuche*. Asimismo, fue posible entender el universo sonoro que nace desde los instrumentos, los que a su vez se han mantenido casi inalterados en su composición siendo muy similares a los instrumentos *Mapuche* no-*Pikunche*; también, se definieron sus características y roles en los contextos donde se desarrollan mostrando, una similitud increíble con las primeras descripciones de los cronistas que describieron las ceremonias *Pikunche* por primera vez. Por último, fue posible entender las bases estructurales de la música *Pikunche* en su esencia, lo que permite así caracterizar e incluso replicar estas prácticas con el propósito de valorizar y preservar la cultura de los pueblos nativos.

4.5 Conclusión

En este estudio se pudo comprobar la pertenecía de los Bailes Chinos al universo sonoro *Mapuche* de una manera inductiva, multidisciplinaria e integrativa. Luego de presentada toda la evidencia, fue posible caracterizar la música tradicional *Pikunche*, aproximarse a su definición y establecer que los Bailes Chinos efectivamente son uno de los pilares que sostienen la memoria cultural de este pueblo, afirmando también que las manifestaciones musicales *Pikunche* pertenecen también a la cultura *Mapuche* en su amplia definición.

Luego de la definición científica de la música tradicional *Pikunche* moderna, este trabajo abre muchas líneas de investigación que aportan a los procesos de enculturación, revitalización, descolonización y justicia para con el Pueblo *Pikunche*.

5 BIBLIOGRAFÍA

Catrileo, M. (1986). La variación estilística en el nivel fonológico del mapudungun. *Revista de lenguas y literatura indoamericanas*, 1-19.

Chihuailaf, E. (1999). *Recado Confidencial a los Chilenos*. Santiago: Lom.

Contreras, R., & González, D. (2014). *Será hasta la vuelta del año*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

De Augusta, F. (1903). *Gramática Araucana*. Valdivia: Imprenta Central.

De Augusta, F. (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Santiago: Imprenta Universitaria.

De Ovalle, A. (1646). *Histórica relación del Reyno de Chile*. Roma: Francisco Cavallo.

De Rosales, D. (1672). *Manifiesto apologético de los daños de la esclavitud del reino de Chile*. Santiago: Catalonia.

De Valdivia, L., & Platzmann, J. (1887). *Arte Vocabulario y confesionario de la lengua de Chile*. Leipzig: B. G. Teubner.

Erize, E. (1960). *Diccionario comentado Mapuche-Español*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur.

Etnomedia. (25 de Enero de 2014). *Bailes Chinos de Chile [etnomedia] [Video]*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=hoGzjaBuQ3E>

Etnomedia. (24 de Abril de 2016). *Memorias e historias del baile chino de Cay Cay* [etnomedia] [Video]. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=mfFqkAXpNKg>

Febrés, A. (1765). *Arte general de la lengua del reino de Chile*. Lima.

Frontera Sur Producciones. (9 de Diciembre de 2018). *FRONTERA AZUL - Cap #2 - Estela Astorga Porma* [Video]. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=PR5AOE7ZqIU>

Frontera sur producciones. (11 de Julio de 2019). *FRONTERA AZUL - Cap#3 - Juan Kewpumill* [Video]. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZEaMTq86Fw0>

Frontera sur producciones. (22 de Julio de 2020). *FRONTERA AZUL - Cap#4 - Elisa Avendaño Curaqueo* [Video]. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=0EicS51Xins>

Gedda, F. (2010). *Los Pikunche en Chile Central*. Obtenido de Al Sur del Mundo:
<https://www.youtube.com/watch?v=HNffkCBYNsc>

Gongora Marmolejo, A. d. (1862). *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile y de los que lo han gobernado*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Guevara, T. (1911). *Folklore araucano : refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*. Santiago: Imprenta Cervantes.

- Havestadt, B., & Platzmann, K. (1883a). *Chilidúgu sive tractatus de lingua seu idiomate Indo-Chilensis Vol. I*. Leipzig: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- Havestadt, B., & Platzmann, K. J. (1883b). *Chilidúgu sive tractatus de lingua seu idiomate Indo-Chilensis Vol. II*. Leipzig: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- Hernández, A., Ramos, N., & Huenchulaf, R. (2006). *Gramática Básica de la Lengua Mapuche*. Temuco: Editorial UC de Temuco.
- Herrera, C. (2011). Escenarios, tensiones y desafíos de la Gestión Cultural en Chile. *Los Bailes Chinos del Norte Chico, herederos de los Pueblos Originarios* (págs. 1-7). Santiago: Escuela de Gestores y Animadores Culturales, Egac.
- Kalkín, K., & Flores, J. (2021). (Manual de aprendizaje del düngun documento inédito). Santiago: Curso de Lengua Pikunche Subdirección de pueblos Originarios.
- Latham, R. (1924). *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lenz, R. (1897). *Estudios Araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Llamín, S. (1987). *Federico ñi nütram. Federico feypi kiñe küdaw*. Temuco: Küme dungu.

- Locatelli de Pέργamo, A. M. (1981). *Etnomusicología, Metodología, Aplicaciones y Resultados. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*.
- Manquilef, F., & Curivil, R. (15 de Julio de 2015). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jbVckoG62XA>
- Marcelo Zelaya. (29 de abril de 2017). *BAILES CHINOS del Aconcagua SONORIDAD [Video]*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=TQqltxw_YFA
- Mariño de Lobera, P., & Escobar, B. d. (1865). *Crónica del Reyno de Chile*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- Maripil, J. (9 de Marzo de 2021). *Youtube*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=FZT_duKmcf4
- Mercado, C., Rondón, V., & Piwonka, N. (2003). *Con mi humilde devoción*. Santiago: Museo de Arte Precolombino.
- Museo Precolombino. (25 de Octubre de 2010). *De todo el universo entero [Video]*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/16218546>
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology*. Champaign: University of Illinois Press.
- Nuke Mapu. (26 de Noviembre de 2016). *Pikun Mapu - "Espiritualidad ancestral que Resiste al devenir de los tiempos" [Video]*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=5JleD_7rg28
- Painequeo, H. (2012). Técnicas de composición en el ÜL. *Literatura y Lingüística*, 205-228.

- Painequeo, J. B. (1988). *Dollümko ñi kuyfi nütram*. Temuco, Chile: Imprenta y Editorial Küme Dungu.
- Pérez de Arce, J. (2016). Archivo Organológico Instrumentos Prehispánicos . *Proyecto fondo de la música. Investigación, publicación y difusión*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Pérez de Arce, J. (2017). Bailes chinos y su identidad invisible en Chile central. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 427-443.
- Pérez de Arce, J. (2020). *Música Mapuche*. Santiago: Ocho Libros Spa.
- Pikun Mapu. (30 de Junio de 2020). *Pikun Mapu ñi Nütram - Tema 1: Pikunche Küpalme [Video]*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=5Db_BJVrpg0
- Prado, C. (2006). Los bailes chinos de valle hermoso y la ligua, una aproximación etnográfica. *Trabajo especial de grado*. Santiago: Universidad de Chile.
- Rondón, V. (1999). Música y Evangelización en el cancionero Chilidúgii (1777) del padre Havestadt, misionero jesuíta en la Araucanía. *Actas del Coloquio Internacional de Berlín* (págs. 7-10). Madrid: Manfred Tietz; Dietrich Briesemeister.
- Ruiz, A. (1995). Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica. *Revista Musical Chilena*, 65-83.
- Salas, A. (1992). *El Mapuche o Araucano*. Madrid: Fundación MAPFRE.

Sarrúa, D. (15 de Septiembre de 2021). *Centro Cívico y Cultural de Malloa [Video]*.

Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=No6xn_k9xNg

Vivar, J. d. (1966). *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. Santiago:

Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.

Zúñiga, F. (2006). *Mapudungun el habla Mapuche*. Santiago: Centro de Estudios Público.

ANEXO DE DATOS RECOPIRADOS

Anexo de datos históricos e idiomáticos recopilados

A continuación, se muestran las fichas que dan cuenta de los datos recopilados. Las transcripciones son literales, por lo que la escritura da cuenta de la transcripción directa del comentario y no pretende ser ortográficamente correcta.

Datos históricos

Pág.	Vivar (1558)	Lugar
80	Luego que se vieron para subir, soltaron el arcabuz que tenían por seña y los indios peleaban muy de veras, animándose con sus cornetas y vocería.	Cercanías del río Maipo
133-134	Son muy grandes hechiceros; sus placeres y regocijos es ajuntarse a beber, y tienen gran cantidad de vino ayuntado para aquella fiesta, y tañen un atambor con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto y todos asidos de las manos cantan y bailan. Llévanlo tan a son que suben y caen con los voces a son del atambor.	Mapocho
141	Bajado este capitán con su gente a lo llano, se pusieron en su escuadrón y comenzaron a tañer sus cornetas porque otros instrumentos no usan. Con estas cornetas se entienden y, marchando hacia nosotros, con sus picas caladas y los flecheros sobresalientes, fue su acometimiento con tanto ímpetu y alboroto y gran alarido como lo usan. Como era valle resonaba el eco de las voces más furioso y aun más temeroso.	Cercanías de Concepción
155	Sus placeres y bailes y regocijos son como los del Mapocho, salvo que el cantar es diferente y lo que allí se cantan son cosas pasadas y presentes que les haya acontecido.	Concepción
170	Llegado el gobernador a la mitad de esta loma, que es más de una legua, y viendo los indios que ya tenían a los españoles en parte donde ellos se podían muy bien aprovechar de ellos mejor que los españoles de ellos, salieron de dónde estaban ocultos y escomenzaron a tocar sus trompetas, que es una manera de cornetas hechas de hueso y a amosarse [amasarse?] por todas partes.	Cercanías de Concepción

184	Luego los indios escomenzaron [a] tocar sus cornetas y a dar grita y a acometer, que salían del fuerte y se ponían en partes donde podían flechar	Ciudad Imperial
188	Visto por los indios, comenzaron a hacer aquello que acostumbran, a tocar las cornetas y hacer los fieros y dar grandes voces.	Cercanías de la imperial
202	Otro día, sábado, que se contaron veinte y siete de noviembre, llegaron los indios ya que amanecía, y escomenzaron a dar gran grita y tocar sus cornetas, los cuales venían por dos partes.	Millarapue Cercanías de Tucapel
214	viendo los indios a los españoles, escomenzaron a dar grandes voces y tocar sus cornetas y mostrarse muy valientes.	Millarapue

Pág.	Góngora de Marmolejo (1575)	Lugar
41	Los indios cantando victoria los iban siguiendo	Puren
124	los indios de la provincia, cantando victoria	Angol
127	Los indios que en el fuerte estaban acaudillándose daban las mismas voces, de que era grande el estruendo, las trompetas que llevaban a su usanza, que ellos llaman cornetas, y las que los indios de guerra tenían, era cosa de grande levantamiento de ánimo	Angol
109	los indios dan grandes gritos con sonido de muchas cornetas y cuernos con que se apellidan.	Arauco - Cañete
130	se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan, y por ellas se entienden.	Concepción
131	Oyéronse cornetas, que iban tocando ácia la parte donde el fuerte se hacia	Catiray, Bio-bio
23	con infinitos jéneros de armas y muchas cornetas y cuernos grandes y otros infinitos instrumentos de guerra usados entre ellos.	Concepción
37	Alli se le mostraron todos con grandísimo alarido y sonido de muchas cornetas, puestos los escuadrones a manera de batalla	Tucapel

Pág.	Mariño de Lovera (1575)	Lugar
281	Aquella noche hicieron los indios grandes fiestas, y regocijos pasádola toda en músicas, y bailes cantando con grandes júbilos la victoria.	Fuerte de arauco
281	Ya que se acercaba el cuarto del alba, quedaron los indios tan cansados de los muchos bailes, i no ménos beber, que cayeron dormidos sin acordarse de que tenian a la mira enemigos que no dormian. Apénas hubo cesado el canto de su parte, cuando cargaron los españoles a darles la alborada con músicas de instrumentos de guerra	Fuerte de arauco
436	y viendo los nuestros que los indios concurrían a echar mano del cuerpo para llevarlo cantando la victoria como suelen	Arauco
444	y, no era menor la admiracion con que todos estaban viendo a los principios grandísimas procesiones de indios que se hacían todos los domingos cantando por las calles la doctrina cristiana que era espectáculo a que estaba la jente del pueblo como embelesada y con las bocas abierta dando gracias a Dios y echando mil bendiciones a estos relijiosos que tal mano tenian para emprender con el auxilio divino grandes cosas en poco tiempo	Mapocho
322	y de las canillas usaban en lugar de trompeta, como suelen hacer en semejantes ocasiones, diciendo, que aquellas canillas tienen las voces mui claras por ser de españoles.	Cañete
325	Este dia representaba el espantable estruendo del que ha de haber en el del juicio: porque fué tan grande el alarido, con que las gruesas catervas de los indios acudian unos a la playa, y otros a la ciudad a saquearla; el ahullido de los perros, y las voces de los instrumentos, que todo junto aterraba aun a los que ya estaban fuera de tierra, y levando las anclas con tanta priesa como si fueran tras ellos.	Arauco - Cañete

67	venian sobre ellos ochenta mil indios representando batalla, con tantos alaridos, y estruendo de sus instrumentos bélicos, que bastaban a aterrar a medio mundo.	Concepción
239	A esto respondieron los indios con gran estruendo de alaridos trompetas y atambores mostrando mas ánimo del que tenían	Arauco
354	y un español entre ellos cuyas canillas sacaron después para hacer flautas, como suelen para tocarlas en las batallas.	Imperial
350	no dejaron los barbaros de inquietar a los que se habían recojido en la ciudad Rica a celebrarla juntándose ellos dos días ántes a fiestas de embriaguez, y bailes segun sus ritos en un cerro mui escabroso para sustentar en él guerra contra los nuestros.	Renigua (Riñihue)

Pág.	Alonso de Ovalle (1646)	Lugar
91-92	<p>En sus fiestas, bailes, y regocigos, aunque no añaden mas vestido, se mexoran en la qualidad del, porque guardan para estas ocasiones los vestidos de mexores colores, y variadas listas, y demás finas lanas, y mas costosos texidos, hechase al cuello unas como cadenas delas que llaman llancas, que sacan de ciertos peces del mar, y son entre ellos de gran estima, otros se ponen sartas de caracoles, y otras son vistosas, y los del estrecho traen de preciosas Margaritas labradas con gran primor, y admirable artificio, como lo refieren los autores, q he citado otras veces: en la cabeza se ponen estas ocasiones unas como guirnaldas, no de flores, sino de lanas de diversidad de colores muy finos, en que ponen atrechos hermosos pajaros, y otras curiosidades de su estimación, y levantan al uno, y al otro lado, dos hermosos penachos, altos demás de media bara, de plumas blancas, rojas, azules, y amarillas, y de otros colores.[...]</p> <p>El modo de bailar, es, a saltos moderados, levantandose muy poco del suelo, y sin ningún artificio de los Cortados, Borneos, y Cabriolas, que usan los Españoles, bailan todos juntos haziendo una rueda, jirando unos en pos de otros al rededor de un estandarte, que tiene en medio de todos, el alferez, que eligen para esto, y junto a el, se ponen las botijas de vino, y chicha, de donde van bebiendo mientras bailan, brindandose los unos a los otros, porque es costumbre entre estos indiosnunca beber uno solo lo que le dan, sino que haviendo</p>	<i>Pikun mapu</i> (Reino de Chile)

	<p>hecho la salva el que brinda, bebiendo primeroun poco; bebe luego el brindado, y sin acabar este vaso, lo da a otro, y alguna vez beben de uno mesmo quatro, y más conforme se offrece. Y no por esto toca menos cada uno, porque lo que haze este con aquel, haze aquel con este, y assi vienen todos a salir pagados al fin de la fiesta [...] sin cesar un punto de bailar, y cantar, que lo hazen todo junto al son de su tambor, y flautas. [...]Las flautas, que suenan en estos bailes, las hazen con huesos, y canillas de animal (los Indios de la guerra, las hazen de las de los Españoles, y demás enemigos, que han vencido, y muerto en su batallas, en señal de triumpho, y gloria de la victoria). El modo de cantar, es, todos a una, levantando la voz a un tono, a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, tiples, o contraltos, y en acavando la copla, tocan luego sus flautas, y algunas trompetas, que es lo mesmo, que corresponde al pasacalle de la guitarra, en la musica de los Españoles; luego buelven a repetir su copla, y a tocar sus flautas, y suenan estas tanto, y cantan gritando tan alto, y son tantos que los que se juntan a estos bailes, y fiestas, que se hazen sentir a gran distancia</p>	
--	---	--

Datos idiomáticos

A continuación, se adjuntan los datos recopilados de cuatro autores estudiosos de la lengua *Mapuche*. Cabe resaltar que los sistemas de escritura de cada autor son disimiles entre sí, por lo que fueron normalizados con el sistema denominado “Grafemario *Pikunche*” elaborado Por Kalkín y Flores (2021).

Luis de Valdivia (1606)		
Página	Cita exacta	Versión con Grafemario Pikunche e interpretación
129	Cultunca: atambor	Kultungka: tambor
129	Cultuncatun: tocar atambor	Kultungkatun: tocar tambor
166	Pilolún: cosa hueca	Pilolün: ahuecar
166	Pitucahue: chifle con que chiflan	Pitukawe: instrumento para silbar agudo
166	Pitucan: chiflar	Pitukan: silbar agudo
167	Pitucavoe: pifano	Pitukavoe: el instrumentista que tañe el pitukawe. Verbo: ‘Pituka-n’ más sufijo de oficio ‘voe’
167	Pivillhue: pito ave	Pivüllwe: pifilca
167	Pivlhue: chifle	Pivülwe: pifilca
1667	Pivillcahue: pito para chiflar	Pivüllkawe: pifilca
167	Pivlcan: chilflar	Pivülkan: silbar
167	Pivüllcan: silvar	Pivüllkan: silbar
167	Pivúrcún. silvar	Pivürkan: silbar
183	Tūtūca: atambor	Trüntrüngka: tambor de machi (rali-kultrung)
190	Úlcan: cantar las personas	Ülkan: cantar, tocar música
191	Úlvoe: cantor	Ülvoe: cantante, músico

Andres Febrés (1765)		
Página	Cita exacta	Versión con grafemario Pikunche e interpretación
438	Caquel: atravesado. v. cacúl.	Kakül: atravesado
464	Culthun, culthunca: un tamborcito, que tocan en bebidas: culthuntun, tocarlo: rali raliculthun- es el tamborcito de los Machis, hecho de un plato de palo	Kultrung, Kultrungka: tambor Kultrungtun: tocar el tambor rali kultrung: tambor semiesférico (literal, tambor plato)
592	Piloln, pilolngen: estar hueco	Pilolün, pilolngen: estar agujereado
597	Pitucahue: una tablilla de muchos ahugeros, con que chiflan en sus	Pitukawe: antara de piedra

	bebidas, a modo de silvado de capador.	
597	Pitucan: Chiflar así.	Pitukan: silbar agudo
598	Pivillca: pifano, o flauta.	Pivüllka: pifilka, con cambio estilístico de diminutivo
598	Pivillcan: tocarla.	Pivüllkan: tocar la pivüllka
598	Pivullhue: pito ave.	Pivüllwe: verbo ‘pivüllün’ silbar más el sufijo ‘we’ de instrumento; literal: instrumento silbador.
598	Pivn, chisguetear, salir con chisguete: pivùln, pivùmn, hacer salir a chisguetes como lo hacen los machis silvando.	
535	Tambor – culthun: el de los machis - raliculthun	Rali-kultrung: tambor semiesférico.
652	Thúnthúnca: atambor de machis	Trüngtrüngka
633	Tutuca: la trompeta, y la espinilla de la pierna	Tutuka: trompeta realizada con koliw y hueso; tibia (hueso)
409	Trompeta: tutuca	
490	Ghúl: canto, canción cualquiera cantinela, o versos.	Ül: canto, canción, música
490	Ghúln, ghúlcan, ghúltun: cantarlos, ó también celebrar, ó hacer fiesta con versos	Ülün, ülkan, ültun: cantar. Sustantivo ‘ül’ más interfijos verbalizadores -(ü)n- -ka- o -tu- respectivamente
320	Cantar: ghúln, ghúlcan	Ülün, ülkan: cantar
320	Canto o verso: ghúl	Ül: canto o música o ‘toque’ del instrumento, ejemplo ‘pivülka ñi ül’ el cantar de la pivülka (su música)
329	Corneta: cull-cull	Kull-kull: corneta tradicionalmente hecha de hueso o material vegetal, en la actualidad se hace con cacho de bovino

Bernard Havestadt (1777)		
Página	Cita exacta	Versión con grafemario Pikunche y traducción
511, v. I	Cano, canto, cantico, modulator, cantus edere, fundere: ùlcatun, pramn. Concino: úlcatuclon, vill úllcatuign. Cantio, cantincola, cantinella, úl.	Cantar, canto, cántico, emitir o establecer un canto: ülkatun, püramün. Cantar en conjunto: ülkatukülon, vill üllkatuynün. Canción, cancioncita, cantinela, ül.
511, v. I	Machiorum, dum medicantur, sibilus, sibilum, sibilare: pivùln.	Mientras se está medicando, silbar el machi, silbido: pivülün.
	Buccina arundinea vel ossea ex tibia ostis ab ipsis trucidati: tutuca.	Bocina de caña u ósea hecha del hueso de la tibia, por ellos mismos carneada: Tutuka / trutruka.

512, v. I	Cornu symphonicum: culcul.	Cuerno sinfónico: kullkull
512, v. I	Tibia, fistula: pivülca, pivilca, pincüllhue, pitucahue.	Tibia, fistula: pivülka, pivilka, pinküllwe, pitukawe.
512, v. I	Tympanum: cultun, cultunca. Tympanum machiis proprium: túntunca. Alliud minusculum, ralli cultun.	Tambor: kultung, kultungka. Tambor de machi característico: trüntrüngka / tüntüngka. El otro minúsculo, ralli kultung
749, v. II	Pivülñ: sibilus, sibilum, machiorum dum curant, medicantur, sibilandi modus.	Pivülün: silbido, cuando los machi están curando o medicinando, en modo silbido.
749, v. II	Pivülca: fistula bellica, tibia. Pivülcan: ilam inflare.	Pivülka: Tubo de guerra, flauta. Pivülkan: soplar la misma.
216, v. II	Pitucan: canere fistula, inflare tibiam.	Pitukan: cantar la flauta, soplar la flauta.
216, v. II	Pitucahue: fistula.	Pitukawe: tubo.
803, v. II	Ül: Carmen, versus, cantio, cantus. Úln, ulcan, ulcatun: cano, canto.	Ül: Canción, verso, canto. Ülün, ülkan, ülkatun: cantar, canto.
637, v. II	Cultunca: tympanum.	Kultungka: tambor
618, v. II	Caql, caquel: transversum. Caqlñ, transfigere.	Kakül, kakel: Atravesado Kakülün: Atravesar
780, v. II	Tutuca: tuba, tibia bellica: fit vel ex cana, vel ex tibia cujstam ostis ab ipsis truchidati.	Tutuka/trutruka: Trompeta, flauta de guerra: Hecha de caña o hecha de tibia de cuyo hueso es por ellos mismos carneado.
745, v. II	Pilol: cavus, inanis.	Pilol: hoyo, vacío

Félix de Augusta (1916)		
Página	Cita exacta	Versión con grafemario Pikunche y adaptación
121	Kultrung: Tambor o caja de que se sirven las machis para espantar al wekufü y con que acompañan su propio canto. Por un lado es de madera (que tiene forma de plato) y por el otro de cuero de perro y a veces de caballo.	Kultrungka
121	Kultrungtun: Batir la caja.	Kultrungkatun
253	Pillowe: Palo duro, puntiagudo, con que hacen hoyos cuando quieren sembrar en tierra groseramente preparada (trowün mapu).	Pillowe: verbo agujerear más el sufijo 'we' de 'instrumento'
251	Piloilo: Tablilla con cinco o seis agujeros en fila mediante los cuales se produce un chiflo pasándolos delante de la boca. Antiguamente se	Pilo-ilo: piloilo

	tocaba en las juntas, y solamente pocos mapuches poseían el arte de tocarlo.	
250	Pifüllka, pifülka: Especie de pito largo, la flauta de los mapuches. Pifüllkatun: Tocar la pifüllka.	Pivüllka, Pivülka, Pivüllkatun
344	Ül: La canción, la poesía.	
344	Ülkantufe (de ül): Cantor. Ülkantulün: Cantar a alguno. Ülkantun: Cantar.	Ülvoe, ülkavoe: cantor, cantante
91	Kakül. Atravesado. . El ancho de las cosas.	
635	Hueco: pülul, pullul, dollow.	
334	Trutruka: Instrumento de soplo cuyo largo varía entre 3 y 4 metros; consta de colihues ahuecados y un cuerno, y exige buenos pulmones para tocarlo. Trtrukatun: Tocar la trutruka.	
122	Kullkull: El cuerno de vaca arreglado para tocarlo (corneta).	
277	Ralīkūlṭrūng. La caja o tambor de la machi que es un rali cubierto de cuero de caballo o mejor de perro con unas piedras adentro.	Rali Kultrungka

Pág.	Nombre	Interpretación	Autor
501	Caquecultrún	Kakül Kultrungka	Guevara. 1899. Historia... Anales... T.CIV. Imp. Cervantes, Santiago.
	Kakecultrún		Feliu, 1970.
62	Caquelcultrún		Erize, 1960.
183	Caquemamel	Kakül Mamül: Madera atravesada	Información personal de la Sra. Quinturrai. Pérez de Arce. 2020.

Anexo de datos audiovisuales recopilados

A continuación, se muestran las fichas que dan cuenta de los datos recopilados. Las transcripciones son literales, por lo que la escritura da cuenta de la transcripción directa del comentario y no pretende ser ortográficamente correcta.

Fuente: Marcelo Zelaya (2017). BAILES CHINOS del Aconcagua SONORIDAD	Minutos
Hombre Adulto 1: Poder empaparse con ese sonido, sentirlo, el...del... el cuerpo, el son del bombo, del tambor, el canto del alferez es algo inexplicable.	00:34-00:47
Hombre Mayor 1: Se involucra tanto uno en... el sonido que, no quiere parar, piden, piden saltar más.	00:50-00:57
Hombre Adulto 2: Me acuerdo que antiguamente la escuela de niños eran pero tremendas y ahora nosotros los niños somos los que estamos más grandes y pa' atrás es re poco lo que se ve.	01:04-01:12
Hombre Mayor 1: Era toda una enseñanza...	01:13-01:14
Hombre Joven 1: Nadie más puede hacer sonar la flauta igual que otra persona.	01:28- 01:31
Mujer Adulta 1: Cada chino conoce su flauta; falta una, se nota altiro.	01:32-01:35
Hombre Adulto 3: A veces uno es medio cachiporro, entre nosotros mismos a veces, quien la hace sonar mejor.	01:39- 01:45
Hombre Adulto 4: Lo inflamamos y... empiezan a sonar todas la flautas bonitas.	01:48- 01:52
Mujer Adulta 2: Cuando la virgen llega, como que las campanas se tocan con más... con más fuerzas. Lo hacen con el alma y han saltado, han saltado todo el día. Entonces, ¿de dónde sacan las fuerza? No sé.	02:03- 02:13
Hombre Joven 1: La euforia es tal que todos los bomberos terminan tocando el mismo ritmo, todas las flautas del lado izquierdo suenan al mismo tiempo, todas las del lado derecho suenan al mismo tiempo.	02:16- 02:25
Mujer Adulta 1: Terminamos casi todos llorando, todos los años, todos los años.	02:30-02:34
Mujer Adulta 2: Sí; y todos los años lo mismo.	
Hombre Joven 1: No se siente dolor de pierna, no se siente... dolor muscular, de cabeza, nada... O sea, es un estado más allá de lo humano, creo yo.	02:37-02:46

Fuente: Museo Precolombino (2010). De todo el universo entero	Minutos
<p>Hombre Adulto 1: Armar un baile... Bueno, pa' armar un baile hay muchas cosas que hacer. Primera cosa, que tiene que empezar a idear la flauta, los tambores, el conjunto de gente que se va a juntar. Usted tiene que andar buscando a la gente que tiene fe y ahí uno empieza así: "Oye... ¿hagamos un baile?"</p> <p>El sonido del instrumento es mágico; cada instrumento de éste tiene diferentes sonidos.</p> <p>Este, este, este sonido, este sonido que tiene esta flauta es... puntera, que le llamamos nosotros a la punta, ¿me entiende? Más atrás a otra que lleva otro sonido, otra melodía, porque ésta contrasta con este sonido, con otro... En la flauta más atrás, hay una flauta... que son chiquititas, que lloran mucho, que sobresalen, se llaman llorona.</p> <p>Tienen que ir primera, segunda, tercera... eh llorona, cuarta, quinta y así van. Porque no pueden ser todas de un solo sonido, porque si son todas de un solo sonido, no... sonaría como una orquesta no más, un solo sonido. Entonces, pa' que dé un sonido bonito, agradable, una música agradable eh tiene que ser de varios sonidos.</p>	01:26-03:04
<p>Hombre Adulto 1: El sonido va todo coordinado... tiene que ir coordinado el sonido, a los tambores. Usté, pongámosle, a los bombos grandes hay que ponerle las cuerdas de guitarra por dentro, se les pone las cuerdas de guitarra pa' que suenen, si no le va a sonar seco, un golpe seco no más y se les pone las cuerdas de guitarra. Entonces, las cuerdas de guitarra entra así un sonido especial y sale ese <i>tun-tun tun-tun</i>, ya y a los tambores chicos también.</p>	03:16- 03:55
<p>Hombre Adulto 1: Sí po', el baile tiene que saludarse es una cortesía, el que está ahí... En la ca... el que llegó primero tiene que recibir al que está llegando, como caballero.</p>	04:42-04:49
<p>Hombre Adulto 1: Cuando se le hace la fiesta al patrón de la mar, todos aportan, ninguno se queda sin aportar, ninguno se queda sin cooperar, ninguno se queda sin levantarse en la mañana, a ordenar las calles, a ordenar la caleta, a ordenar los botes. Todos estamos.</p>	05:10-05:23
<p>Hombre Adulto 1: Pongamos, nosotros sacamos a pasear aquí a San Pedro, ¿cierto? Entonces lo sacamos a pasear, haciéndole a él que mire y recuerde de que él anduvo en el mar, ¿me entiende? Que anduvo en el mar ¿Me entiende? Como quien dice "Si San Pedro paso por aquí", y este lugar queda como bendito.</p>	05:27-05:42
<p>Hombre Adulto 1: Entonces, cuando yo canto, me imagino, me transporto como que yo fui a vivir con Pedro a la cárcel, que... Qué sufrimiento tuvo Pedro ahí, qué lo que le habrán hecho los guardias, los soldados, no sé quién estaría ahí, ¿me entiende? Qué tontera le habrán preguntado... y el hombre jamás nunca, ¡no! Y esto, "yo obedezco a Cristo y no a los hombres", le decía Pedro, ¿ve? Entonces por eso que uno se, uno, ¿cómo se llama? Yo me transporto tanto que, que usté ve que lloro cuando llego a esas partes así po'.</p>	06:11-06:43
<p>Hombre Adulto 2: Y uno a medida que va cantando, como que, como que el señor lo va iluminando, a seguir la historia y uno puede cantar historias, pero...</p>	11:32-12:03

<p>Hombre Adulto 3: Le va poniendo las palabras en la boca. Hombre Adulto 2: Las va poniendo, pero precisas, para ir concertando. Hombre Adulto 3: Que a veces creen que las cosas nosotros las traemos de la casa, no; no es así, no es así, no es así... que traigamos las cosas de la casa, no, no, no, no, no, no. Hombre Adulto 2: En un contrapunto, en un contrapunto de alféreces, usted se podría dar cuenta, por ejemplo, los ponimos a cantar los dos, podemos estar horas y horas cantando un verso, conversando los dos.</p>	
<p>Hombre Adulto 1: Cada baile tiene un sonido muy especial, ¿no ve?... Los bailes allá de los campesinos más adentro, con esas flautas largas que tocan ellos... es otro sonido, ¿no se da cuenta que es otro sonido? Es otro sonido, a usted donde va, yo, pongámosle, yo que estoy tan acostumbrado a los bailes, sin ver digo: “este baile es de Puchunca, este baile es de Pucalan, éste es de Loncura”, porque uno los conoce, el sonido ya. La flauta buena tiene que gorgorear, va hacer un gorgorito que suene delicioso, el... que no se corte, ¿me entiende? Usted tiene un sonido cuando está parado y cuando se lanza abajo a saltar a la danza esto, es otro sonido.</p>	12:04- 12:49
<p>Hombre Adulto 1: La gracia que tiene el baile chino, el de la flauta, es que cuando está parao, antes de hacer la mudanza, no es cierto, antes de hacer la mudanza, es un sonido. En cambio, arriba usted hace -fhhh fhhh- está parao -fhhh-, entonces cuando ya se largó le hace -fhhhhh-fhhhhh - fhhhhh-fhhhhh- pa que no se corte, ese es la melodía del baile.</p>	13:07-13:27
<p>Hombre Adulto 1: Pa’ mí la flauta tiene que llorarme.</p>	13:34- 13:35
<p>Hombre Adulto 1: El tamborero es el que manda la mudanza...el que... el tamborero es el que manda todo el baile cuando se está saltando; lo que él dice, se hace. Entonces, en el entrenamiento usted sabe ya po’, el entrenamiento sabe usted que, cuando el tambor va pa’ allá, ¿me entiende? Cuando el tambor va pa’ allá, sabe usted que se tiene que dar la vuelta. O el tambor, así, va pa’ allá gira y sube arriba, entonces usted ya sabe que viene la vuelta y cuando no... por ser y cuando el tamborero usted le, pongámosle... se la toca aquí, así. Usted sabe que la mudanza va a ser saltada pa’ allá, va a ir pa’ allá y después va a volver pa’ acá.</p>	13:55- 14:31
<p>Hombre Adulto 1: Mire, ahí a ustedes, entra como una, como le dijera yo, como en un mareo, como se mareara, pero como es la música que lo marea...la música de la flauta que lo marea a usted. Que lo lle...que lo anda haciendo como en el aire...mientras más...mientras más flautas siente, es como que, como que el cuerpo más... más, más, más firme, se siente, más juerte. Es una cosa...es una cosa especial, eso, es una cosa muy, muy, muy linda, lo que se siente cuando hay varios, varios bailes. El zumbido, después le queda a uno a veces el zumbido de la flauta, varios días metido en la cabeza, porque uno a veces está en la casa y pare que sintiera en cualquier parte que suena una flauta, a uno le parece que fuera una flauta que suena, es así po’, es como, como que se enviciara, una cosa así.</p>	18:29-19:14

Fuente: Etnomedia (2014). Bailes Chinos de Chile [etnomedia]	Minutos
<p>Entrevistador: oiga ¿y esta tradición de cuando viene?</p> <p>Luis Campusano Valencia: De, parece que hace como 500 años atrás...porque...la virgen según la historia la encontró, un indio llamado “Collo” y a causa de eso, nació el primer baile. De los...de la familia, de una familia santa que era la familia barrera y por ahí nació, según la historia... nació la tradición y los indios como les gustaba... bailar y saltar a ellos y ahí se fue creando, se fue formando la tradición, hasta el día de hoy. Eso es lo que conversan ellos, el barrera le dieron el nombre del cacique, porque como era... fue el primero, el primer valedero. El primer hombre valiente que aceptó ser... ser servidor, de ser capacitado para formar el baile. ¡Fue como que dios le dió una virtud a él!</p>	02:15-3:15
<p>Francisco Galleguillos Ortiz: De acuerdo a lo que me ha tocado vivir, por experiencia y tradición de mis padres. Esto nació... hace 400 o 500 años. Cuenta la historia, relacionada con la aparición de una imagen, encontrada por un indio... “Collo”, el cual la rescata del ...de una profundidad...tuvo que levantar piedras y sacarla del lugar donde existía.</p>	03:28-04:02
<p>Adulto Mayor: Los bailes se fundaron casi, o estaban fundados en la era de la conquista, de los guerreros, los indios, los este...todas estas cosas... ¡quedó la sangre!</p>	04:03-04:12
<p>Álvaro Herrera: Y de ahí empecé a salir...salí de chino, fui tamborero, fui chino puntero, fui chino segundo, fui chino colero, el último...En todas esas partes anduve en el baile y de ahí conocí a don Daniel yo y ahí él me empezó a meter en cabeza, me dijo: “aprende a cantar...aprende a cantar” y me pasó un libro, él me pasó un libro y me dijo: “apréndase este pedacito” y aprendí ese pedacito y me dijo: “ahí usted compone, con este pedacito tiene para cantar una tarde entera Componga ahí usted vaya componiendo el verso en cada línea componga el verso”</p>	04:33-05:13
<p>Juan Cisternas Valencia: Siempre fui educado, desde muy chico, en los bailes chinos y estoy en el baile de Loncura de... desde los siete años hasta ahora que tengo cuarenta y seis. Chineé hasta los diecinueve años y ahí empecé a cantar, mi devoción mi pasión es cantar</p>	06:13-06:34
<p>Jaime Cisternas: Uno canta y va evangelizando a la vez, porque uno canta historia sagrada. Como que te van poniendo las palabras en la boca si...es algo tan, tan especial que le pasa a uno que...yo canto porque me nace, me transporta a mí la historia.</p>	07:10-07:31
<p>Hombre Adulto: De la era en que yo bailé por primera vez, sentí una cosa como, como que estaba tan cerca de los santos, como que, si los tenía así, como que me sentía protegido. Con...no sé... con... que todavía, que todavía lo siento cuando... cuando le canto a la virgen, me pongo al frente de ella y le canto, todavía siento, todavía siento esa dicha.</p>	07:35-08:02
<p>Juan Cisternas Valencia: No, no, no sé...como explicar lo que a mí me gusta... lo que a mí me gustan los chinos, lo que yo llevo, la fe en esto.</p>	08:35-08:45
<p>Jaime Cisternas: yo soy un hombre de fe y por eso sigo esta tradición, porque tengo fe. No tiene sentido ir a pararse a una imagen sagrada e ir a</p>	

cantarles una canción, como que te parai en un escenario y le cantai al público. Tiene otro, tiene otro significado, tiene otro sentido. Porque uno no es artista , yo no me creo un artista.	
---	--

Fuente: Etnomedia (2016). Memorias e historias del baile chino de Cay-Cay	Minutos
Armando Reyes Ahumada: Ahí está mi tía, nia... morales, eliceo reyes, está el cuchuflo, el hijo de Eliseo, ve ese.. el negro Basulto, julio araya, allá esta mi papá, cuyoca, Sergio reyes, cigarro le decían, mi tío Aurelio, ahí sale el Arturo, ahí sale mi compadre campeón, ahí el zunco, está ahí...ese el zunco... el zunco, ahí sale Gardenio morales, ahí está el chico armando, esta mi so...mi primo chico leo, ahí está el charlo, ahí estoy yo, ahí esta yerse blanco, ahí está el Carlos, ahí está el Manuel morales y pinocho y el pato rogel. ahí estbamos en la puerta de la iglesia de Petorquita...en el puentecito ahí, ahí estábamos, como diez años tendría... hace tiempo	00:18-01:19
Anibal Morales Reyes: Ahí estoy yo haciendo la mudanza la minera, la minera, estoy recién empezando cuando me enfocaron. Los punteros era el charlo y julio Araya y ahí venían los otros pa' atrás, el bombero, en ese tiempo se llamaba Rubén Figueroa el cabro que murió, murió.	01:19-1:47
Anibal Morales Reyes: Una vez estaba en el cerro arriba, sentí un baile chino cuando estaba cabro y llego un baile de granizo a donde este caballero, papá de Eliseo, ahí le daban el almuerzo a los chinos...esta como [incomprensible]...ahí recibían a los chinos y siento un baile todos en el cerro arriba... ¡que! deje toda la cusión bota nomás y partí pa' abajo a ver a los chinos y llegue aquí. Es que me gustaba mucho la cuestión de los chinos oiga. Nací con esa idea. Viene por familia esta cuestión, todo los chinos, porque yo cuando tenía unos seis o siete años, don Faustino iba a los reco' ahí, celebraban una novena pal cristo pobre y el último día la dueña de ahí daba chocolate. Entonces yo me pegaba en el baile así como que iba saltando... me entendí don Faustino. Todavía no era chino era ...me gustaba la cuestión del chino, pa' que decir.	02:00-03:11
Armando Reyes Ahumada: uy si supiera uno siente, la falta... le corre un hielo por la espalda, como que quiere salir, dan ganas de salir po', dan ganas de salir, pero no podimos. Entrevistador: ¿qué se siente? Armando Reyes Ahumada: No... da pena, recuerdo cuando era uno era joven, debí haber tenido, era joven, de cuando salíamos, de cuando éramos cabros... Yo salí...el cincuenta años, salí de chino yo...y ahí con esta cuestión no pude seguir más po', porque me enfermé po'. Mi papá salió como, yo creo...los cincuenta años, más o menos salió mi papá y no salió más, también se enfermó mi papá po' y ahí el me hecho a la punta de quince años, batallando. Entrevistador: ¿Y tú con quien punteabai? Armando Reyes Ahumada: Yo con mi compadre cuchuflo, mi compadre Eliseo... ayer subimos ahí po', le dije yo ¿como le bajan los tiritones compadre le dijo yo, le dije yo, le bajan los tiritones? Si me dijo, si me dijo... y es que uno si pudiera lo hace, sabe, pero la cuestión no nos deja.	03:12-04:39

<p>Juan Morales Reyes: yo entre al baile cuando tenía como ocho años, la primera fiesta que fui, aquí al corpus de cristi a Olmué, cuando hacían el cuerpo cristi aquí en Olmué, casi pura familia de aquí nomas Morales y Reyes, pero había otros chinos que querían salir aquí y salían igual, venían de afuera.</p>	04:56-5:19
<p>Armando Reyes Ahumada: claro, casi puras familias, familia Morales, los Reyes, esas eran las familias de las que se formaba el baile aquí.</p>	05:20-05:29
<p>Armando Reyes Ahumada: ¡pucha! la tradición de estos chinos, vendrá de muchos años, yo creo que más de...yo creo más de doscientos años, mucho más de doscientos. Bueno el que empezó dice, dice que fue Salomón Morales...de ahí, por ahí sé yo esa historia nomas po'. De ahí empezaron los bailes, bueno lo que sabemos nosotros. Dicen que ese hombre venía del norte</p> <p>Entrevistador: ¿de qué parte?</p> <p>Armando Reyes Ahumada: Del norte pa' allá pa...calculo...pa' allá pa', yo pienso que pa' ¿cuánto se llama? en Andacollo claro, de allá creo que trajo esto. Dicen que salomón trajo de Andacollo trajo esto. Este... atractivo...juearon a trabajar creo que iban en tren, en esos años, según lo que me han contado a mí también, los antiguos.</p>	06:24-07:17
<p>Entrevistador: ¿quién fundo el baile chino aquí en Cay-Cay?</p> <p>Anibal Morales Reyes: Salomón Morales, salomón Morales, porque esta idea la trajo de allá del norte...seguro, que hacían bailes allá. Entonces él quiso formar un baile aquí, por lo que me cuentan de él, porque yo como le digo, yo no lo conocí a él, por lo que me cuentan que el baile salía así, unos vestidos de negro, otros de otro pantalón, no tenían uniformes ¿comprende? Como a hora, salían así nomás y salían con ojotas todo eso.</p>	07:18-07:58
<p>Anibal Morales Reyes: bueno mi abuelo Salomón era cacique, lo que pasaba que todos los bailes que venían de ajuera, antigüe, tenían que ir donde Salomón Morales, mi abuelo, según me cuentan a mí. Porque yo todavía no nacía, entonces él era como aquí, jefe del baile, Salomón Morales.</p>	08:19-08:41
<p>Juan Morales Reyes: lo que sé yo que, era como jefe de aquí del baile y él cuando venían bailes de afuera tenían que venir aquí y él les daba un papel pa' presentarse allá en Olmué, no sé algo así me dijeron a mí. Pero ellos venían aquí... los bailes de... de afuera.</p>	08:42-09:01
<p>Armando Reyes Ahumada: aquí había un cacique, que le llamaban y tenía que venir a pedir la auto...permiso aquí, pa' pasar pa' allá pa' la fiesta allá de arriba. El corpus cristi y el que no tenía permiso lo volvían tenía que venir, a llegar aquí. Así lo hacían antes.</p>	09:04-09:20
<p>Anibal Morales Reyes: entonces llego un baile de ajuera, entonces el baile se jue derechito pa allá, no entró na' pa' acá y llego a las autoridades de allá y le preguntaban ¿y usted paso por el...donde Salomón Morales usted? ¡no Po'! le dijo, no, tiene que ir allá po' le dijo. Así que mi abuelo creo que supo que ese baile había pasao' pa' arriba, no había respetado la cuestión. Lo puso la cola, de todos los bailes. Y se iban chineando y aquí saltando y aquí, ahí al diez y del diez a la plaza de Olmué, todos bailando hasta que llegaban a la plaza</p>	09:23-10:05

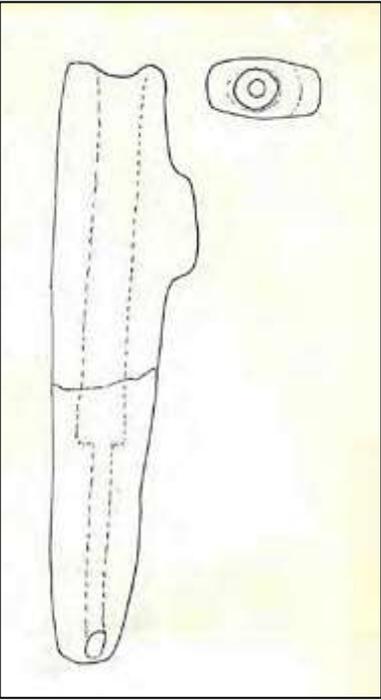
<p>Entrevistador: oiga y este baile ¿por qué suena así, tan fuerte con tanta fuerza?</p>	
<p>Aníbal Morales Reyes: es que los antiguos eran así, así, pero el baile que tuvo Eliseo Reyes, sonaba más fuerte que este baile. Porque eran hombres ya pues oiga, hombres ya de edad.</p>	10:25-10:51
<p>Juan Morales Reyes: no he visto ni un baile como este, yo, en el tiempo que salí yo, buenos los bailes. Este baile fue nombrado, en todas partes, en los chinos antiguos igual. Como ser aquí, Eliseo reyes, chololo, los hermanos míos los mayores, Adán, Floridor Jorge, todos esos salíamos a fiesta. Si nosotros salíamos siete hermanos, salíamos en el baile.</p>	10:52-11:21
<p>Aníbal Morales Reyes: estaba mi compadre jilde, estaba un hermano mío, el Adan y otro tío más Aurelio Reyes, estaba un tal Edilio Figueroa y otro caballero de aquí de los reco' tito Herrera, ya están todos muertos esos gallos ya. Había otro hermano del liceo que se llamaba Floridor Reyes, también murió hace como unos cuatro años atrás ya. Eran hombres esos ya...esos ya habían salido antes ya con otros alférez.</p>	11:22-12:05
<p>Juan Morales Reyes: Salíamos todos ordenados, con medias, con cintas, con ojotas... con paletó blanco y cintas, estas mismas cintas que usamos ahí, ahí éramos ordenados y los gorros, así como están aquí, bien ordenados. Ahora no po', el baile sale con zapatos, no sale con medias coloras ni pelotillas que se ponen a las medias aquí. Este baile sabe lo que pasó, que este baile como éramos todos de por aquí, lo ensayábamos hay veces del día lunes, martes hay veces, el día jueves y hay veces que cuando el día sábado y el día domingo salíamos. Así que estábamos, claro, igual que cuando uno se ensaya el futbol, así, no se cansaba. Claro.</p>	12:27-13:14
<p>Aníbal Morales Reyes: una semana antes me ensayaba yo, una semana antes y ahora esto se los nuevo, no se ensayan po' oiga. Yo me ensayaba una semana antes pa' entusiasmar la gente, para que nos acompañara. Yo aprendí por el tamborero que había antiguo José Reyes, el...fui aprendiendo las mudanzas y ahí me fueron quedando en la cabeza la cuestión nomas, pa' hacerla después, la va sacando haciendo una mudanza y después tiene que tener la otra listita...pa hacer la otra, así...la lle'</p>	13:15-13:53
<p>Aníbal Morales Reyes: Y como le digo y después que murió el, mi abuelo Salomón quedo otro antiguo, Exequiel Reyes, el papá de los Reyes, hay vino mi compare jide, vino mi mamá... y todos esos familiares reyes. El otro que tenía la...que fue...sacó el baile después de tanto tiempo, es Eliseo reyes que murió hace como cuatro o cinco años nomás, este mismo año, él lo formó y después lo saque yo... y ahora lo tienen los cabros ahí.</p>	14:14-14:54
<p>Aníbal Morales Reyes: Empezó la fiesta de Cay-Cay aquí... no estaba la virgen todavía, entonces una niña de Valparaíso que se llamó el nombre de Cristina Navarro, según cuentan. Se hizo amiga de otras mujeres aquí, creo que hizo una manda a dios, que si mejoraba ella colocara una virgen en este lugar, aquí. entonces no hallaban a donde colocar, conversaron que querían poner una virgen aquí, pal pueblo Cay-Cay, dijo pónganla nomas, le dijo y ayudo también mi mamá y ayudamos nosotros, estábamos cabros,</p>	16:00-16:59

ayudábamos ahí cualquiera. Era cerro parado así, a picar ahí para que colocaran la cuestión, así que trajo la virgen de la Lourdes, santa Bernardita y la colocaron y le hicieron esa cuestión, que tiene ahí.	
Armando Reyes Ahumada: De ahí yo pien... venía mi tío Fidel, Fidel Reyes, ahí se hacían las fiestas antes ahí, el recibía los bailes ahí abajo...en la casa de él, recibía todos los bailes ahí el. Ahí los fondos, en unos fondos grandes cabían dos tres sacos de papas, haciendo el charquicán ahí po'. Cazuela hacían todas esas cosas ahí.	17:24-17:55
Juan Morales Reyes: aquí hacíamos una colecta, antes, hasta yo salía a la colecta. Salía a la colecta con una hermana mía, que se llamaba la Hortensia y reuníamos plata, pa' comprar las papas, las cebollas todo eso y hay veces se compraba un... un animal, un animal pa' atender la gente y se atiende todos los bailes. Sí, sobra la comida aquí y siempre se ha atendido y se ha atendido bien.	18:09-18:35
Armando Reyes Ahumada: cuando murió mi tío Fidel, después empezamos nosotros a hacer la fiesta, la hicimos y después dejamos un tiempo, que no me acuerdo...dejamos un tiempo, yo creo que tuvieron como 10 años que no se hacía una fiesta y por ahí por acá, empezamos de nuevo...conversamos y hicimos de nuevo, hasta el día de hoy po'.	18:38-19:04
Anibal Morales Reyes: Han pasado varios... personas aquí de Chile, es que yo me crea... una idea que traemos con los antiguos, se transformó el baile de los antiguos aquí y ahí quedó la costumbre esa de chino, la costumbre, es un parecido, igual que la cuestión del futbol, salen unos, después llegan los hijos y en fin y así van dando vuelta la cuestión, una idea así.	21:48-22:21

Anexo de datos organológicos recopilados

A continuación, se muestran las fichas que dan cuenta de los datos recopilados.

Aerófonos

Número:	A-01
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág. 69)
Ubicación:	Rio Perquillauquén, VII Región del Maule
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none">• piedra amarillo-café• taladro circular bien efectuado• oreja sin perforar• se encontró en el rio perquillauquén• propiedad particular
Medidas	Alto: 173 mm Ancho: 44 mm Grosor 26 mm
Imagen:	

Número:	A-02
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág. 78).
Ubicación:	Vichuquén, VII Región del Maule.
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • piedra gris-azul / negra • oreja de suspensión reparada • pito de piedra tobosa
Medidas	Alto: 89 mm Ancho: - Grosor: -
Imagen:	<div data-bbox="548 751 1386 957" data-label="Image"> <p>36. TRES PIFILCAS A) SA. 3806 (B. 9), B) CAC. 1, C) CRV. 1 Emiten dos sonidos (fundamental y armónica), pero es posible variar estos con movimiento del labio. 250 mm.</p> <p>PIEDRA MAPUCHE, CHILE, ?</p> </div> <div data-bbox="805 961 1130 1822" data-label="Image"> </div>

Número:	A-03
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 85)
Ubicación:	Conchalí, Región Metropolitana
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • piedra rojiza • tubo con señas de taladro circular y raspaje longitudinal cuidadoso • ligeramente más ancho hacia el extremo distal (casi cilíndrico) • exterior con huellas de raspaje longitudinal y trabajo de asa (esta tiene la apariencia de estar pegada al instrumento) • filo fino en general terminación cuidada • fragmentado falta extremo inferior
Medidas	Alto: 132 mm Ancho: 26 mm Grosor 21 mm
Imagen:	

Número:	A-04
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 116)
Ubicación:	desconocida
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • flauta china • colección particular de Claudio Mercado
Medidas	Alto: - Ancho: - Grosor -
Imagen:	

Número:	A-05
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 120)
Ubicación:	Valle Alegre, V Región de Valparaíso
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera, metal
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • cuerpo realizado en una pieza de madera torneada • la perforación ligeramente cónica • presenta un pequeño escalón del filo de la embocadura • al desnivel (¿tubo discontinuo?) no es totalmente perimetral • en el extremo distal tiene clavado un disco metálico • a 9 cm de este extremo 3 líneas perimetrales incisas
Medidas	Alto: 283 mm Ancho: 38mm Grosor 618 mm
Imagen:	

Número:	A-06
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 121)
Ubicación:	desconocida
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • flauta de chino • colección particular de Claudio Mercado
Medidas	Alto: 440 mm Ancho: 85 mm Grosor 40 mm
Imagen:	

Número:	A-07
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 122)
Ubicación:	desconocida
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • colección particular de Claudio Mercado
Medidas	Alto: - Ancho: - Grosor -
Imagen:	

Número:	A-08
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 130)
Ubicación:	Maipú, Región Metropolitana
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	(posiblemente madera)
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • museo de la virgen, templo votivo de Maipú
Medidas	Alto: - Ancho: - Grosor: -
Imagen:	<p>The image contains two hand-drawn diagrams of a Pifilca instrument. The left diagram shows a side view of the instrument, which is a long, narrow tube with a flared top. It is labeled 'viento de pifilca' and 'pifilca'. The right diagram shows a top-down view of the instrument, which is a long, narrow tube with a flared top. It is labeled 'Temple votivo de Maipú - museo de la virgen', 'de cruce', 'Rapa', and 'Cajón'.</p>

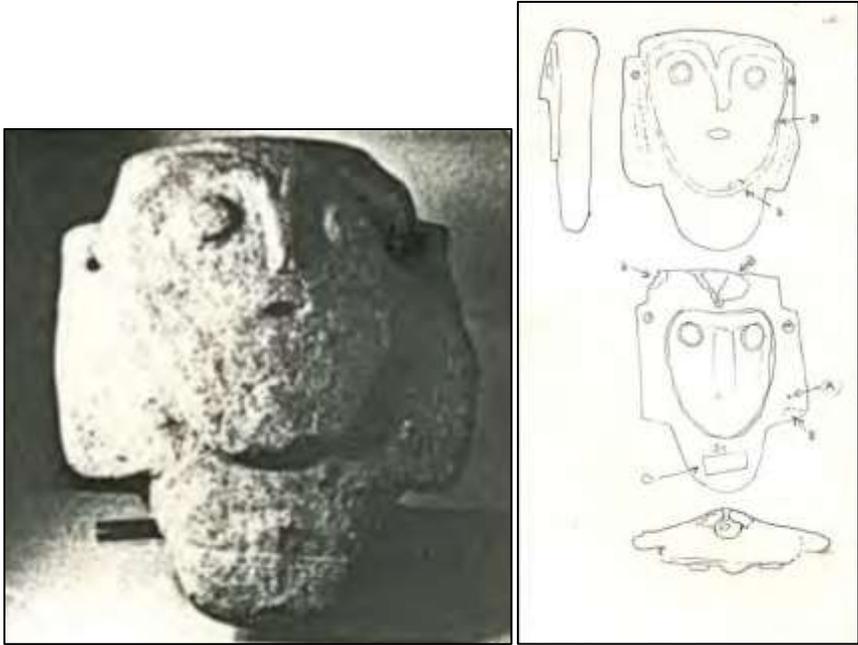
Número:	A-09
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 132)
Ubicación:	Olmué, V Región de Valparaíso
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • juego de flautas de chino en elaboración • elaboradas por Daniel Ponce
Medidas	Alto: - Ancho: - Grosor: -
Imagen:	

Número:	A-10
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 133)
Ubicación:	desconocida
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • flauta de chino • fotografía de Claudio Mercado
Medidas	Alto: - Ancho: - Grosor: -
Imagen:	

Número:	A-11
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 134)
Ubicación:	desconocida
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera y Caña
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> flautas de chino del Norte Chico
Medidas	Alto: I - 450 mm / II - 460 mm Ancho: I – 85x28mm; 37 mm / 60X40 mm; 40x45 mm Grosor: -
Imagen:	

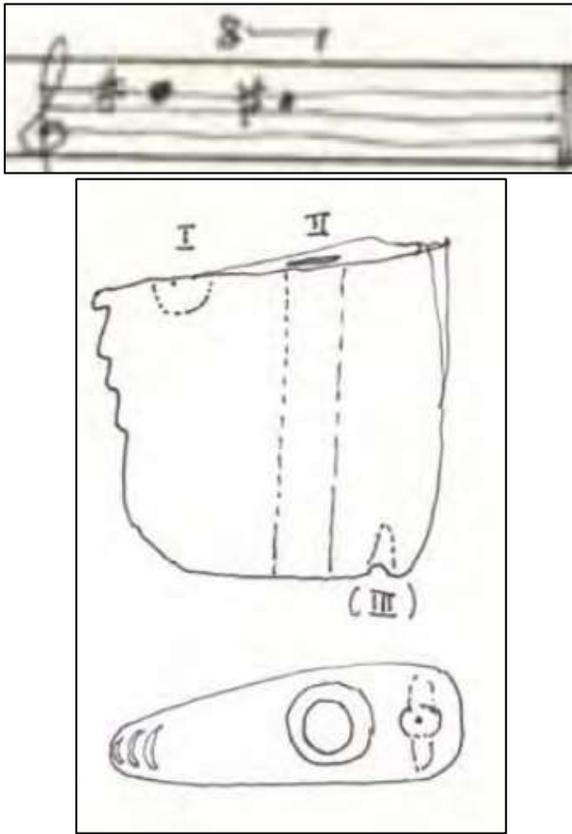
Número:	A-12
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispanicos de chile - Parte 4 aerófonos (pág. 137)
Ubicación:	Zapallar, V Región de Valparaíso
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Madera
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> flauta de caña (va inserta en el soporte de madera)
Medidas	Alto: - Ancho: - Grosor: -
Imagen:	

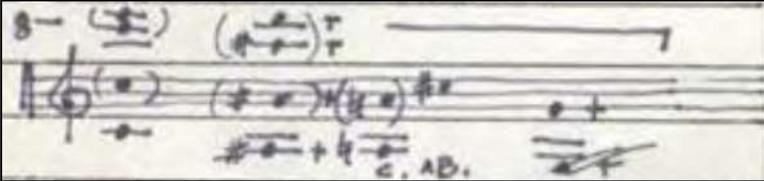
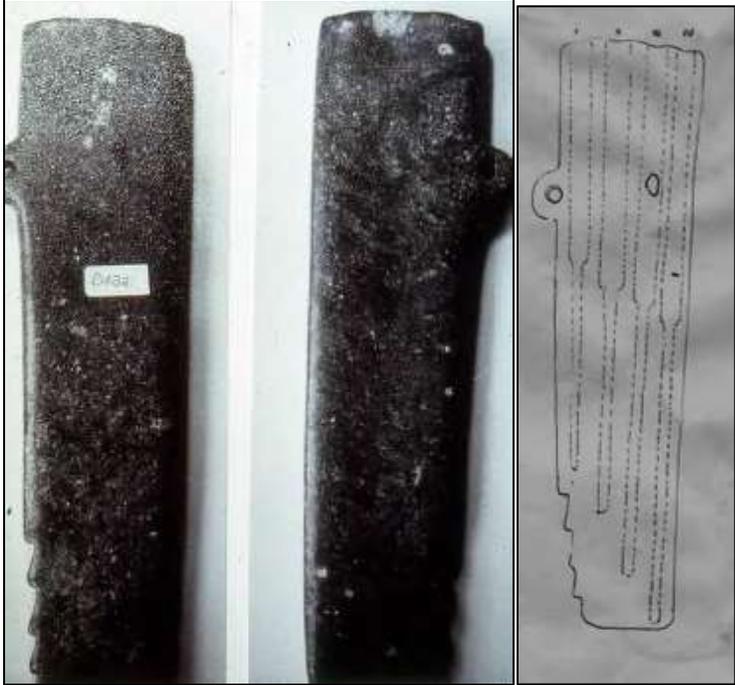
Número:	A-13
Fuente:	Recopilación Propia. Fotografías tomadas en las cercanías de Illapel año 2017
Ubicación:	Carén (Illapel), IV Región de Coquimbo
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo complejo
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricación familiar por transmisión oral • Familia auto-reconocida como “Pikunche” • Piloilo de Piedra fabricado en Piedra “Awkil”, Piedra morada de la precordillera de Illapel
Medidas	Alto: 123 mm Ancho: 50 mm Grosor: ≈18 mm
Imagen:	

Número:	A-14
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág. 193)
Ubicación:	Vichuquén, VII región del Maule
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo simple, 1 agujero de digitación
Material:	Piedra
Nombre en dúngun:	Ange Pivülka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Piedra Café blanquizca de consistencia granulosa [...], dureza media • Tubo taladro circular; rostro trabajado por rebaje; ojos y nariz sobresalen, boca cuadrada. Parte posterior: inciso poco profundo (¿posible inicio de otro agujero de suspensión?) • Rostro también trabajado en reverso. Tal vez tuvo incisiones para indicar las manos. Reverso: trabajo más tosco por línea incisa • no suena
Medidas	Alto: 255 mm Ancho: 195 mm Grosor: -
Imagen:	 <p>The image block contains two visual elements. On the left is a photograph of a dark, textured stone flute, showing its rounded body and a small circular hole on the side. On the right is a technical line drawing of the same object, illustrating its profile, a top-down view of the face with two circular eyes and a rectangular mouth, and a bottom-up view of the base.</p>

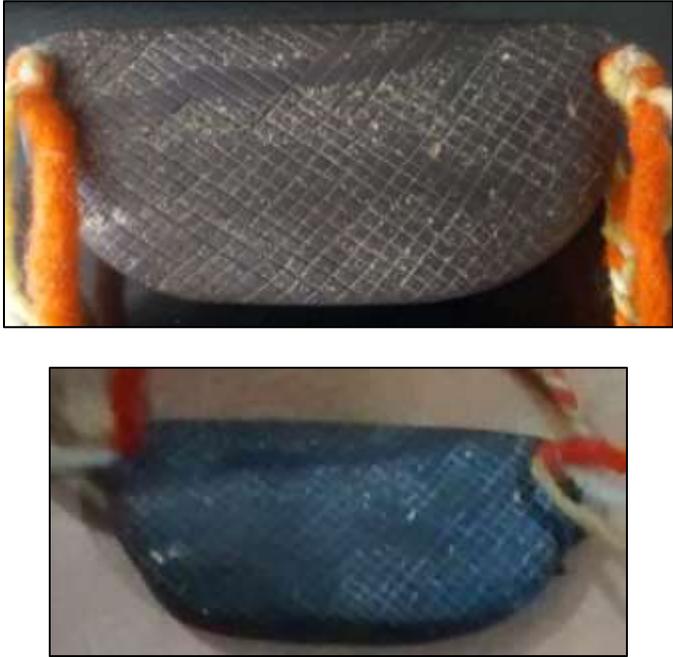
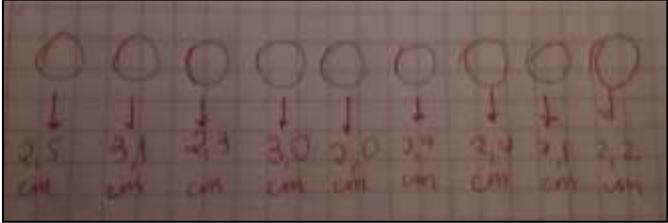
Número:	A-15
Fuente:	Recopilación Propia, fotografía tomada en el “baile negro de lora” año 2018
Ubicación:	Lora, VII Región del Maule
Tipo:	pito longitudinal cerrado de tubo simple
Material:	Madera
Nombre en dñngun:	Pivüllka
Nombre en español:	Pifilca
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Madera Lijada y barnizada • En la parte delantera presenta talladas las iniciales B, C • 2 agujeros para sujeción por los cuales pasa un lazo con motivo tricolor • Agujero principal para el sonido de categoría “simple”
Medidas	Alto: ≈250 mm Ancho: ≈100 mm parte más ancha; ≈40 mm parte más angosta Grosor: ≈25 mm
Imagen:	

Número:	A-16
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág. 314)
Ubicación:	Chincolco - sitio el sobrante, V Región de Valparaíso
Tipo:	Antara con un asa lateral, 2 tubos
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Pitukawe
Nombre en español:	Antara
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Piedra rojiza, conglomerado • Agujero 1 con comienzo de perforación delgada • Agujeros 2 con perforación basal (¿intencional?)
Medidas	Alto: 98 mm Ancho: 43 mm Grosor: 17 mm
Imagen:	

Número:	A-17
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág. 332)
Ubicación:	Aconcagua, V Región de Valparaíso
Tipo:	Antara con un asa lateral, 4 tubos
Material:	Piedra
Nombre en dñngun:	Pitukawe
Nombre en español:	Antara
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Piedra “combarbalita” • Fragmento de flauta de pan de tres tubos; el tubo nº3 está apenas iniciado en la base; una pequeña ranura indica el lugar donde el taladro entra • Al parecer hubo otro tubo junto al tubo nº3 • Se puede ejecutar su sonido
Medidas	Alto: 48 mm Ancho: 51 mm Grosor: 17 mm
Imagen:	 <p>The image block contains three distinct visual elements. At the top is a photograph of a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains two notes: a quarter note on the second line (D4) and a quarter note on the second space (E4). Above the staff, there is a handwritten 'S' with an arrow pointing to the right, and a handwritten 'r' below it. Below the photograph is a technical drawing of the instrument's body, showing a trapezoidal shape with a jagged left edge. It is divided into three vertical sections by dashed lines, labeled with Roman numerals I, II, and III. Section I is the widest part, section II is narrower, and section III is the narrowest part at the bottom right. At the bottom of the drawing, there is a small detail of a hole. Below the main drawing is a side view of the instrument, showing a rounded, elongated shape with a circular hole in the center and a smaller hole on the right side.</p>

Número:	A-18
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág.347)
Ubicación:	San Felipe, V Región de Valparaíso
Tipo:	Antara con un asa lateral, 4 tubos
Material:	Piedra
Nombre en dúngun:	Pitukawe
Nombre en español:	Antara
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Piedra rojiza pulida • Trabajo bien acabado; tubo n°3 roto cerca de la embocadura. • Emisión más o menos fácil: fundamental y primera 8ª juntas, 3er armónico con facilidad • Tubo n°4 con pequeña rotura • Excepto roturas indicadas, muy buen estado
Medidas	Alto: 327 mm Ancho: 82 mm Grosor: 17 mm
Imagen:	 

Número:	A-19
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 4 aerófonos (pág. 350)
Ubicación:	La Ligua – Fundo Illalolen, V Región de Valparaíso
Tipo:	Antara con un asa lateral, 4 tubos
Material:	Piedra
Nombre en dúngun:	Pitukawe
Nombre en español:	Antara
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta de piedra roja encontrada en fundo Illalolen – la ligua – 1955 • Colección Orlando Rodríguez
Medidas	Alto: 135 mm Ancho: 78 mm Grosor: -
Imagen:	

Número:	A-20
Fuente:	Recopilación Propia. Fotografías tomadas en las cercanías de Illapel año 2017
Ubicación:	Carén (Illapel), IV Región de Coquimbo
Tipo:	piloilo (flauta de pan cerrada, de una hilera irregular) a piedra – 9 tubos
Material:	Piedra
Nombre en dñngun:	Piloilo
Nombre en español:	Piloilo
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricación familiar por transmisión oral • Familia auto-reconocida como “Pikunche” • Piloilo de Piedra fabricado en Piedra “Awkil”, Piedra rojiza de la precordillera de Illapel
Medidas	Alto: 50 mm Ancho: 110 mm Grosor: 18 mm
Imagen:	 <p>Profundidad de los agujeros:</p> 

Número:	A-21
Fuente:	Recopilación Propia. Fotografías tomadas en Santiago año 2017
Ubicación:	Santiago, Región Metropolitana
Tipo:	piloilo (flauta de pan cerrada, de una hilera irregular) a piedra – 8 tubos
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Piloilo
Nombre en español:	Piloilo
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricación familiar por transmisión oral • Familia auto-reconocida como “Pikunche” • Piloilo de Piedra fabricado en Piedra “Awkil”, Piedra rojiza de la precordillera de Illapel
Medidas	Alto: ≈110 mm Ancho: ≈55 mm Grosor: ≈20 mm
Imagen:	

Número:	A-22
Fuente:	Recopilación Propia. Fotografías tomadas en Santiago año 2017
Ubicación:	Santiago, Región Metropolitana
Tipo:	piloilo (flauta de pan cerrada, de una hilera irregular) a piedra – 9 tubos
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Piloilo
Nombre en español:	Piloilo
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricación propia por transmisión oral de cultor tradicional • Fabricado por persona perteneciente al pueblo Pikunche • Piloilo de Piedra fabricado en Piedra “Awkil”, Piedra rojiza de la precordillera de Illapel
Medidas	Alto: 50 mm Ancho: 100 mm Grosor: 18 mm
Imagen:	

Número:	A-23
Fuente:	Recopilación Propia. Fotografías tomadas en Santiago año 2021
Ubicación:	Santiago, Región Metropolitana
Tipo:	piloilo (flauta de pan cerrada, de una hilera irregular) de piedra – 9 tubos
Material:	Piedra
Nombre en <i>düngun</i>:	Piloilo
Nombre en español:	Piloilo
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Fabricación propia, por transmisión oral de cultor tradicional • Fabricado por persona perteneciente al pueblo Pikunche • Bisel inclinado en la parte de ejecución • Piloilo de Piedra fabricado en Piedra “Awkil”, Piedra rojiza de la precordillera de Illapel
Medidas	Alto: 43 mm Ancho: 90 mm Grosor: 15 mm
Imagen:	

Membranófonos

Número:	M-01
Fuente:	Pérez de Arce, J. (2016). Archivo organológico instrumentos prehispánicos de Chile - Parte 2 Membranófonos (pág.91)
Ubicación:	Illapel, Región de Coquimbo
Tipo:	Tambor cilíndrico de dos parches
Material:	Madera, Cuero
Nombre en <i>düngun</i>:	Pichi Kakül Kultrungka
Nombre en español:	Tambor de baile chino
Descripción:	<ul style="list-style-type: none">• Tambores del baile chino Las Cocineras de Illapel
Medidas	Alto: \approx 150 mm Diámetro: \approx 300 mm
Imagen:	

Número:	M-02
Fuente:	Baile Chino Peregrino, Puchuncaví (2016). Imágenes extraídas de video en 'youtube.com' subidas al canal 'leandro m'.
Ubicación:	Puchuncaví, V Región de Valparaíso
Tipo:	Tambor cilíndrico de dos parches
Material:	Madera, Cuero
Nombre en <i>düngun</i>:	Pichi Kakül Kultrungka
Nombre en español:	Tambor de baile chino
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Tambor pequeño sujeto con un cordón posiblemente de cuero
Medidas	Alto: \approx 150 mm Diámetro: \approx 300 mm
Imagen:	 <p>The image block contains three photographs. The top photograph shows a person in a red vest and white shirt playing a small, cylindrical drum with a wooden stick. The bottom-left photograph shows a person in a white jacket and dark pants playing the same drum. The bottom-right photograph shows a close-up of the drum being played, highlighting its cylindrical shape and the drumhead.</p>

Número:	M-03
Fuente:	Recopilación Propia, fotografía tomada en el “baile negro de lora” año 2018
Ubicación:	Lora, Región del Maule
Tipo:	tambor cilíndrico grande de dos parches
Material:	Madera, Cuero
Nombre en <i>düngun</i>:	Rangi Kakül Kultrung
Nombre en español:	Tambor
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Baile negro de lora • Tambor cilíndrico de dos parches de cuero • Cubierto de piel animal y colgado mediante un lazo de cuero • Adornado con lazo tricolor
Medidas	Alto: ≈500 mm Diámetro: ≈30 mm
Imagen:	 <p>The image consists of two vertically stacked photographs. Both show a person in a light blue shirt playing a large, cylindrical drum. The drum has two circular heads made of light-colored animal skin. A wide, tricolor (red, white, and blue) strap is wrapped around the drum's body. The person is holding the drum with both hands, and the background is dark.</p>

Número:	M-04
Fuente:	Baile Chino Peregrino, Puchuncaví (2016). Imágenes extraídas de video en 'youtube.com' subidas al canal 'leandro m'.
Ubicación:	Puchuncaví, V Región de Valparaíso
Tipo:	Tambor cilíndrico de dos parches
Material:	Madera, Cuero
Nombre en <i>düngun</i>:	Vüka Kakül Kultrungka
Nombre en español:	Tambor de baile chino
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> Tambor grande colgado al cuerpo con un cordón, posiblemente de cuero
Medidas	Alto: ≈250 mm Diámetro: ≈800 mm
Imagen:	

Número:	M-05
Fuente:	Baile Chino de 'Tierras Blancas', cerca de San Felipe (1940). Imágenes extraídas del documental 'La Reina del Aconcagua' en 'youtube.com' subidas al canal 'Z4kro'.
Ubicación:	Tierras Blancas, V Región de Valparaíso
Tipo:	Tambor cilíndrico de dos parches
Material:	Madera, Cuero
Nombre en <i>düngun</i>:	Vüka Kakül Kultrungka
Nombre en español:	Tambor de baile chino
Descripción:	<ul style="list-style-type: none"> • Tambor pequeño colgado con un cordón posiblemente de cuero
Medidas	Alto: ≈300 mm Diámetro: ≈800 mm
Imagen:	

Anexo transcripción de manifestaciones musicales

Para el estudio y análisis de los aspectos musicales de este estudio se transcribieron cuatro manifestaciones musicales pertenecientes a la tradición de los Bailes Chinos del valle central (*Pikun Mapu*), las cuales se consideran representativas según los criterios de recolección de datos mencionados en el capítulo ‘criterios de recolección de datos’. Adicionalmente se transcribieron cuatro manifestaciones musicales pertenecientes a la tradición *Mapuche* de otras territorialidades no-*Pikunche*.

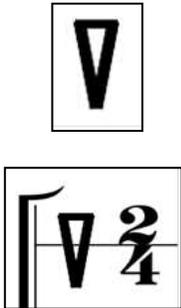
Para la transcripción de ambas tradiciones musicales se empleó el mismo método el cual nace desde la lógica cultural *Mapuche* su percepción de toques, ritmos, estructura y forma las cuales son ampliamente conocidas por el autor de esta investigación, quien, no solo conoce las manifestaciones desde dentro de la cultura, sino que es también cultor de estas tradiciones.

Es necesario plantear que las transcripciones, más allá de ser transcripciones exactas, con un sin número de compases idénticos entre sí y repetidos indefinidamente, es más bien una transcripción que retrata la esencia de los patrones rítmico-tímbricos y dialógicos que son los protagonistas en la música estudiada y que son identificados por sus cultores con el nombre de ‘toques’ por lo que para la necesidad que plantea este estudio se priorizó por este criterio por sobre la exactitud absoluta. A lo anterior se suma que el carácter improvisado y las micro diferencias producidas en cada nueva ejecución nutren el discurso musical de este género.

Todas las transcripciones de *Pivülka* representan secciones y no instrumentos individuales mientras que todas las transcripciones de *Kakül Kulrungka* representan instrumentos individuales y los de *Rali Kultrungka* pueden representar ambos y será indicado en la información de la ficha.

Las transcripciones fueron puestas en fichas con la información relevante para su análisis, a saber: Título, número, tipo, información, fuente, minuto de transcripción.

El objetivo es poder lograr una fácil lectura desde la tradición occidental de escritura musical por lo que todos aquellos fenómenos musicales que son explicables desde esta tradición de escritura se mantuvieron de la manera en que tradicionalmente se han escrito, para todos aquellos aspectos que difieren de esta tradición y no pueden ser explicados por ella se crearon equivalentes o escritura gráfica específica con la finalidad de explicar dichos fenómenos la que se pasa a detallar a continuación.

Tipo	Símbolo o indicación	Descripción
Clave de <i>Pivülka</i>		<p>Esta clave se diseñó con el objetivo de dar a entender que la altura o nota resultante del instrumento no es relevante para la interpretación, lo que se fundamenta en que, tanto en la tradición de los Bailes Chinos como en la <i>Mapuche</i> en general, la nota del instrumento no es relevante en ningún grado, sin embargo, el timbre es de suma importancia. Se escribió sobre una sola línea, lo que no significa que no tenga altura definida, sino que esa altura no es relevante.</p>
Indicaciones	<p><u>De Estructura:</u> <i>Llitu Ül</i> = primer ‘toque’ <i>Rangi Ül</i> = ‘toque’ intermedio <i>Av Ül</i> = ‘toque’ final</p> <p><u>De Tempo:</u> <i>Manṭa</i> = equivalente a <i>Lento</i> (con libertad de interpretación) <i>Tokitungechi</i> = equivalente a <i>Moderato</i> <i>Nikul</i> = equivalente a <i>Presto</i></p> <p><u>De Alteraciones del tempo:</u> <i>rülmakechi</i> = <i>accelerando</i> <i>manṭakechi</i> = <i>diminuendo</i></p>	<p>Las indicaciones fueron puestas en <i>düngun</i> dado que este sistema tiene por objetivo ser un fiel representante de la tradición <i>Mapuche</i> y por lo tanto debe ser planteado desde su contexto socio-cultural, por lo que mantener las indicaciones en italiano carecía de sentido.</p>

	<p><u>De Dinámica:</u> <i>ry (rangin yavü) = Mezzoforte, medio fuerte</i> <i>y (yavü) = Forte, fuerte</i></p> <p><u>De Técnica:</u> <i>Duamkechi Vemtun</i> = repetición <i>ad libitum</i> <i>XV</i> = repetir 'x' cantidad de veces.</p>	
<p>Indefinido</p>	<p>  falta el principio del 'toque' en el video </p> <p>  falta el final del 'toque' en el video </p>	<p>Este símbolo se puso para representar que la muestra transcrita está incompleta por tratarse de transcripciones hechas desde videos cuyo objetivo no era el de documentar la manifestación musical en sí. Es de suma importancia en el futuro documentar estas manifestaciones completas para ampliar el estudio.</p>

Transcripciones:

Título: Baile Chino Peregrino, Puchuncaví, V Región de Valparaíso

N°T-01 | **Tipo:** Baile Chino

Información:

- No aparece en el video ni toque de inicio ni toque final
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.

Fuente: leandro m. (24 de Octubre de 2016). Baile Chino Peregrino [Video]. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9BI395Z5E7k>

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:00 al minuto 12:04

Rangin Ül

Tokitungechi
Duamkechi Vemtun

Pivülka 1

Pivülka 2

Pichi Kakül Kultrungka

Vüka Kakül Kultrungka

Título: Baile Chino de Unión los cruceros, Nogales, V Región de Valparaíso

N°T-02 | **Tipo:** Baile Chino

Información:

- En la sección transcrita aparecen los toques de inicio, intermedio y final
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.

Fuente: Kobbjca Levi. (25 de Agosto de 2015). Baile Chino - Unión los cruceros de Nogales [Video].
Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xC7t60-Ufp4>

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 12:02 al minuto 21:25

The musical score is presented in four staves, each with a 2/4 time signature. The first two staves are for Pivülka 1 and Pivülka 2, both using a V-shaped clef. The last two staves are for Pichi Kakül Kultrungka and Vülka Kakül Kultrungka, both using a C-clef. The score is divided into three sections: **Lilito Ül**, **Rangin Ül**, and **Av Ül**. The first section is labeled **Manga** and the second **Tokitungechi Duamkechi Vemtun**. The third section is labeled **Manga**. The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, and rests) and dynamic markings such as *ry'* and *y*.

Título: Baile Chino de Ventanas, Petorquita, V Región de Valparaíso

Tipo: Baile Chino

N°T-03 | **Tipo:** Baile Chino

Información:

- En la sección transcrita aparecen solo los toques intermedio y final
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.

Fuente: Museo Precolombino. (16 de Septiembre de 2015). El baile chino de Ventanas en Petorquita 1992 [Video]. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/139490530>

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:31 al minuto 02:32

The image shows a musical score for a Chilean dance. It is organized into two main sections: **Rangin Ūl** and **Av Ūl**. The first section, **Tokitungechi Duamkechi Vemtun**, is in 2/4 time and consists of four parts: **Pivülka 1**, **Pivülka 2**, **Pichi Kakül Kultrungka**, and **Vüka Kakül Kultrungka**. The second section, **mantakechi Manja**, is also in 2/4 time and features the same four parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'y' and 'ry'. A large bracket on the left side of the score indicates that the first two parts are repeated multiple times.

Título: Baile Chino Virgen del Rosario, Valle Hermoso, V Región de Valparaíso.

NºT-04 | **Tipo:** Baile Chino.

Información:

- En la sección transcrita aparecen solo los toques intermedio y final.
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.

Fuente: Baile Chino Virgen del Rosario de Valle Hermoso. (30 de Marzo de 2021). Baile Chino Virgen del Rosario de Valle Hermoso [Video]. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/BaileChinoVirgenDelRosariB/videos/764338077618631>

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:00 al minuto 16:22

The image shows a musical score for a Chilean folk dance. It is organized into two main sections: 'Rangin Ül' and 'Av Ül'. The 'Rangin Ül' section is subdivided into 'Tokitungechi' and 'Duamkechi Vemtun'. The 'Av Ül' section is subdivided into 'mantakechi' and 'Manta'. The score is written for four instruments: Pivülka 1, Pivülka 2, Pichi Kakül Kultrungka, and Vüka Kakül Kultrungka. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'y' and 'ry'.

Título: Rewe Jorge Calfuqueo, Lago Budi, IX Región de la Araucanía

N°T-05 | **Tipo:** *Pifilkatun, Pürun*

Información:

- En la sección transcrita aparecen solo los toques intermedio y final.
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.
- En el video la percusión corresponde a una sección de Rali Kultrungka, los que en muchas ocasiones se desfazan respecto al pulso principal, sin embargo, esto se debe a la naturaleza improvisada y poco rigida del patrón la que permite deliberadamente este tipo de desfases naturales, por esto, la transcripción solo hace referencia al pulso principal.

Fuente: Adkimvn. (19 de Junio de 2014). REWE, Jorge Calfuqueo - Fragmento documental REWE NGIÑIWE, Aylla Rewe Budi (2014) [Video]. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=d3SLDV_LZYs

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:38 al minuto 01:16

The image shows a musical score for three instruments: Pivülka 1, Pivülka 2, and Rali Kultrungka. The score is divided into two sections: Rangin Ül (Nikul) and Av Ül (Manta). The Pivülka parts are in 2/4 time and feature a melodic line with a 'y' symbol below the notes. The Rali Kultrungka part is in 2/4 time and features a rhythmic pattern with a 'ry' symbol below the notes. The score includes a repeat sign and a double bar line at the end of each section.

Título: Pifilkatun nguillatun lof cerro navia, Santiago, Región Metropolitana

N°T-06 | **Tipo:** *Pifilkatun*

Información:

- Si bien territorialmente esta manifestación fue realizada en la región metropolitana, corresponde a un tipo de toque cuyo origen está en la zona sur (Araucanía - Los Lagos) y es interpretados por personas *Mapuche* migrantes, por lo que su transcripción se hizo considerándola una muestra musical *Mapuche* no-*Pikunche*.
- En la sección transcrita aparecen solo los toques intermedio y final.
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.
- En un determinado momento de la muestra se integra una *trutruka*, sin embargo, no se transcribió en virtud de que escapa al propósito analítico de este estudio.

Fuente: Jerson Aurielio Sandoval Ñancuvilo. (5 de Diciembre de 2019). Pifilkatun nguillatun lof cerro navia [Video]. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Kpw0Ytou-EI>

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:00 al minuto 02:08

The image shows a musical score for Pifilkatun in 2/4 time. It is divided into two main sections: **Rangin Ūl** and **Av Ūl**. The **Rangin Ūl** section is further divided into **Nikul** (labeled *Duamkechi Vemtun*) and **Manṭa** (labeled *manjakechi*). The score consists of two staves, **Pivülka 1** and **Pivülka 2**. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *y* and *ry*. A vertical bar line separates the **Nikul** and **Manṭa** sections. The **Manṭa** section ends with a double bar line. There are three small squares on the left side of the staves, possibly indicating a specific performance technique or a section marker.

Título: Danza Mapuche (Purrún), Santiago, Región Metropolitana.

N°T-07 | **Tipo:** *Pifilkatun, Pürun*

Información:

- Si bien territorialmente esta manifestación fue realizada en la región metropolitana, corresponde a un tipo de toque cuyo origen está en la zona sur (Araucanía - Los Lagos) y es interpretada por personas *Mapuche* migrantes, por lo que su transcripción se hizo considerándola una muestra musical *Mapuche no-Pikunche*.
- En la sección transcrita aparecen solo los toques inicial e intermedio.
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.
- Durante la muestra se integran otros instrumentos como *trutruka* o corneta, sin embargo, no se transcribieron en virtud de que escapan al propósito analítico de este estudio.
- El *Rali Kultrungka* corresponde a un instrumento individual en esta muestra.

Fuente: Marco Ancamil. (19 de Noviembre de 2014). Danza Mapuche (Purrún) [Video]. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=UpbKEc44a8A>

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:00 al minuto 03:15

The image shows a musical score for three instruments: Pivülka 1, Pivülka 2, and Rali Kultrungka. The score is divided into two sections: 'Llitu Ül' (Nikul) and 'Rangin Ül' (Duamkechi Vemtun). The time signature is 2/4. The Pivülka 1 and Pivülka 2 staves are grouped together with a bracket. The Rali Kultrungka staff is below them. The score includes notes, rests, and dynamic markings like 'y' and '>'. There are repeat signs and a large bracket on the right side of the score.

Título: *Lof monopaine*, comunidad *Monopaine*, IX Región de la Araucanía

N°T-08 | **Tipo:** *Pifilkatun*, *Pürun*

Información:

- En la sección transcrita aparecen solo los toques intermedio y final.
- Son muchas las repeticiones de la sección intermedia, por lo que se optó por transcribir la forma principal y poner *Duamkechi Vemtun*.
- El *Rali Kultrungka* corresponde a un instrumento individual en esta muestra.

Fuente: Jerson Aurelio Sandoval Ñancuvilo. (5 de diciembre de 2019). *Wetripantu lof monopaine* [Video]. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=aWkxr2_U1BM

Minutos de Transcripción: Transcrito desde el min 00:38 al minuto 01:16

The image shows a musical score for three instruments: Pivülka 1, Pivülka 2, and Rali Kultrungka. The score is divided into two sections: 'Llito Ül' (Nikul) and 'Rangin Ül' (Duamkechi Vemtun). The time signature is 2/4. The Rali Kultrungka part is marked with a 'y' and a 'H'. The score includes a large bracket on the right side, indicating a repeated section, and an ellipsis '...' at the end.

Título: Modelo Baile Chino, *Pikun Mapu*.

N°Tm-01 | **Tipo:** Modelo General de Bailes Chinos.

Información:

- Respecto a los Bailes Chinos, se elaboró un modelo general que resume los aspectos fundamentales de las 4 muestras representativas observadas

The image displays a musical score for the dance 'Pikun Mapu', organized into three sections: **Lilitu Üi**, **Kangin Üi**, and **Av Üi**. The score is written for four dance styles: **Pivülka 1**, **Pivülka 2**, **Pichi Kakül Kultrungka**, and **Vülka Kakül Kultrungka**. Each style is represented by a set of staves for different instruments: **Manta**, **rillamkechi**, **Tokitungechi** (with sub-instruments *Dumakochi* and *Nemtan*), and **mangalochi**. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'ry' and 'y'. The score is presented in a vertical layout, with the dance styles listed on the left and the instrument parts on the right.

Título: Modelo *Mapuche*, *Rangin Mapu*, *Willi Mapu*

NºTm-10

Tipo: Modelo General *Mapuche* de territorios no-*Pikunche*

Información:

- Respecto a los toques *Mapuche* no-*Pikunche*, se elaboró un modelo general que resume los aspectos fundamentales de las 4 muestras representativas observadas

The diagram illustrates a general model for Mapuche rhythms, organized into three main sections: **Llftu Ül**, **Rangin Ül**, and **Av Ül**.

- Llftu Ül** (Nikul): This section includes three rhythmic patterns: *Pivülka 1*, *Pivülka 2*, and *Rali K uhrungka*. Each pattern is shown on a staff with a 2/4 time signature. *Pivülka 1* and *Pivülka 2* are marked with a bracket. *Rali K uhrungka* is marked with a double bar line and a 2/4 time signature. The notation uses notes, rests, and specific symbols like 'y' and 'ry'.
- Rangin Ül** (Duankechi Venitun): This section shows a rhythmic pattern on a staff with a 2/4 time signature, marked with a 'y' symbol.
- Av Ül** (Manta): This section shows a rhythmic pattern on a staff with a 2/4 time signature, marked with a 'ry' symbol.

The diagram also includes a vertical axis on the left with labels for the sections: **Llftu Ül**, **Rangin Ül**, and **Av Ül**. The rhythmic patterns are shown on staves with notes, rests, and specific symbols like 'y' and 'ry'.

