



ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

**“EL CANTO MAPUCHE EN EL TERRITORIO DEL LAGO BUDI, COMO
EXPRESIÓN Y TRANSMISIÓN DE UNA MEMORIA Y CULTURA”**

Alumna: Francisca Villarroel Bloomfield

Profesor guía: José Bengoa Cabello

Tesis para optar al grado de: Magíster en Antropología

Santiago, Enero.

2012

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todos aquellos que hicieron posible la realización de esta tesis. En especial, quiero agradecer a Joel Maripil cuya ayuda me fue imprescindible para lograr esta investigación.

Agradezco también a cada uno de los *ülkantufe* que amablemente me recibieron en sus casas y dieron parte de su tiempo para conversar sobre el canto mapuche. A don Enrique Catrileo, Lorenzo Ayllapan, Luis Ayllapan, Catalina Marileo, Rosa Huenchulaf, Miguel Treumun, Rudelinda Lienqueo, Brígida Deumacán, Amalia Paillafil, Margarita Cayupul, Cornelio Painemilla, Sergio Painemilla. También agradezco a Julia Galvarino, Lorenzo Maripil, Francisco Marileo, Elena Llancao, María Luisa Llancao, Herminia Huarapil, Rogelio López, Genoveva Neculman, y Bartolomé Calfuleo.

Agradezco de todo corazón a Natalia Caniguan por su infinito y constante apoyo durante todo el proceso de investigación.

Del mismo modo, agradezco profundamente a José Bengoa por el apoyo permanente, orientación y disposición.

A los integrantes del equipo CEDERP, en especial a Emilio Rojas e Isabel Araos, con quienes compartimos aprendizajes y experiencias. A Julio Contreras, Psicólogo del Departamento de Salud de la Municipalidad de Puerto Saavedra y Víctor Contreras, paramédico de la Posta de Romopulli, por el apoyo brindado en terreno. Del mismo modo, agradezco a Ramón Cayumil y Héctor Painequeo, investigadores que me concedieron entrevistas y material.

Por último, agradezco enormemente a mis padres y hermanas, como también a mis amigos, que me apoyaron incondicionalmente durante todo el proceso.

ÍNDICE

	Página
1. <u>Introducción</u>	6
1.1 Presentación	6
1.2 Antecedentes	8
1.3 Objetivos	13
1.4 Hipótesis	14
1.5 Justificación	14
2. <u>Marco Metodológico</u>	16
3. <u>Marco Teórico</u>	18
3.1 Antropología de la Música	18
3.1.1. Características generales de la música	18
3.1.2. Relación del indígena americano con el entorno: La música como conexión con lo sagrado	19
3.1.3. La música y su presencia en la cotidianidad	21
3.1.4. Amplitud de miradas para comprender la música indígena	21
3.1.5. Visión de los occidentales: algunos antecedentes históricos	22
3.2 Oralidad	23
3.2.1. Culturas orales y su relación con la memoria	25
3.2.2. Algunas diferencias entre culturas orales y escritas	27

4. <u>Análisis</u>	29
4.1. Oralidad del pueblo Mapuche	29
4.1.1. Un poco de historia sobre la oralidad mapuche	30
4.1.2. ¿Que sucedió con el <i>mapudungun</i> y la enseñanza mapuche al realizarse la irrupción externa en su territorio?	33
4.1.3. Supeditación de la oralidad a la escritura: Situación del <i>mapudungun</i> hoy	34
4.1.4. Vestigios de la oralidad en el hablante mapuche actual	36
4.2. Música Mapuche y <i>ül</i>	37
4.2.1. Música Mapuche como parte de la cotidianeidad	37
4.2.2. El canto mapuche o <i>ül</i>	38
4.2.3. El “surgimiento” del <i>ül</i>	41
4.2.4. Tipos de <i>ül</i> asociados a diversos contextos	46
4.2.4.1. Cantos religiosos, trascendentes (<i>Feyentun düngu ül</i>)	48
4.2.4.2. Cantos que acompañan el trabajo (<i>Küdawün düngu ül</i>)	51
4.2.4.3. Cantos de amor (<i>Poyewün düngu ül</i>)	54
4.2.4.4. Cantos para dar consejos (<i>Ngülam dungu ül</i>)	56
4.2.4.5. Cantos que acompañan el deporte (<i>Aukantun düngu ül</i>)	59
4.2.4.6. Cantos de recreación (<i>Ayekan düngu ül</i>)	59
4.2.4.7. Cantos que relatan historias	60
4.2.4.8. Cantos de guerra	60
4.2.4.9. Otros tipos de cantos	61
4.2.5. Elementos compositivos del <i>ül</i>	62
4.2.6. Transmisión de saberes: Proceso de aprendizaje del <i>ül</i>	

para llegar a ser un <i>ülkantufe</i>	65
4.2.7. El <i>ülkantufe</i> y su vinculación con la cotidianeidad	68
4.2.8. El <i>ül</i> y su vinculación con la memoria	70
4.2.9. Relación del <i>ül</i> con el <i>Mapudungun</i>	75
4.2.10. El <i>ül</i> y su relación con la intimidad mapuche	78
4.2.11. El <i>Ül</i> en la actualidad	82
5. <u>Conclusiones</u>	87
6. <u>Bibliografía</u>	89
7. <u>Anexos</u>	92
7.1 Personas entrevistadas en Proyecto Fondecyt “ <i>Conmemoraciones y Memorias Subalternas</i> ”	92
7.2. Mapa ubicación personas entrevistadas	93
7.3. Personas entrevistadas y/o grabadas para Proyecto FONDART “ <i>Muñkupe Ülkan tun. Que el canto llegue a todas partes</i> ”	94

1. Introducción

1.1 Presentación

La siguiente tesis se ha realizado en el marco del Proyecto Fondecyt N° 1095024 “*Conmemoraciones y Memorias Subalternas*”, llevado a cabo en el año 2009, a cargo del profesor José Bengoa. Además, se basa en una investigación realizada con posterioridad para el Proyecto Fondart “*Muñkupe Ûlkantun: Que el canto llegue a todas partes*¹”.

La participación en ambas instancias me permitió vivir durante un periodo en Puerto Saavedra y posteriormente viajar en reiteradas ocasiones al territorio del Budi, todo esto con el objetivo de investigar en profundidad acerca de la oralidad mapuche y en particular, sobre su canto, llamado *ül*.

Considerando la importancia de la oralidad en el pueblo mapuche, en cuanto método de comunicación, enseñanza y transmisión de su cultura, se ha elaborado la siguiente Tesis de Magíster en Antropología para conocer y analizar el *ül* e indagar acerca de su importancia en el pasado y el presente. A través de esta investigación, pretendemos responder ¿Cuál es y ha sido la importancia del canto mapuche, dentro de una cultura de carácter oral, para el mantenimiento y transmisión de su cultura?

Con el objeto de responder aquella pregunta, se abarcarán diversos ejes temáticos que pretenden acercar a una mejor comprensión de la temática abordada en la tesis. Así, por una parte indagaremos en las características generales de la música y del canto mapuche, profundizando en el contexto en el que se manifiesta y ha manifestado históricamente,

¹ Proyecto Fondart realizado junto a Natalia Caniguan y Joel Maripil, en territorio del Budi durante los años 2010 y 2011.

como también en sus temáticas. Además, se analizará la importancia del *üil* para la transmisión de saberes culturales; la relación existente entre el canto y la memoria e historia mapuche; la estrecha vinculación entre el *üil* y el *mapudungun*; la figura del cantor – *üilkantufe*-, y la situación actual del *üil* en el territorio del Budi. Todas las dimensiones recién señaladas actuarán como ejes temáticos que modelarán y orientarán la tesis, y por ende, están incorporadas en los objetivos de este estudio.

Considerando que la cultura mapuche es de carácter oral, al comienzo de esta tesis se realiza un análisis teórico sobre los conceptos oralidad y música. Posteriormente, se describe y analiza el canto mapuche. A lo largo de la tesis se remarca la importancia del *mapudungun* y en particular del canto en la vida cotidiana y ceremonial del pueblo mapuche, refiriéndose a los momentos y contextos en que surge el *üil*, como también a la forma en que éste se aprende y transmite. Para finalizar, se hace referencia a la situación actual en la que se encuentra el canto mapuche, planteando que una de las razones que ha permitido su conservación en el sector - pese a dificultades como la imposición del castellano, de la escritura, migración, discriminación, entre otras-, es debido a su ocultamiento, ya que el *üil* se ha refugiado en espacios privados, íntimos del pueblo mapuche, surgiendo entonces en aquellos contextos propios de la cultura mapuche.

El territorio en el que se encuentra dicha comuna, fue reconocido por el Estado chileno como Área de Desarrollo Indígena (ADI Lago Budi), existiendo 94 comunidades mapuche en el sector del lago que han sido incluidas en éste. (Caniguan, 2007).

Curiosamente la historia que se “ha construido” de la comuna de Saavedra, gira en torno a los sucesos que se han llevado a cabo en el pueblo de Puerto Saavedra, pese a que éste corresponde a una pequeña parte de la comuna, la cual se caracteriza por ser rural. De hecho, del total de habitantes de ésta, el 81% vive en localidades rurales y sólo el 19% vive en zona urbana.

La gran mayoría de sus habitantes son mapuche y viven en zonas rurales cercanas al lago Budi. Se han desarrollado casi aisladamente, siendo excluidos del desarrollo global de la comuna. Esto, porque hasta hace pocos años no existía un contacto directo entre el lago Budi y Puerto Saavedra, y el único contacto dependía de una barcaza que circulaba con poca periodicidad. Así, su único contacto permanente con instituciones estatales o religiosas, era a través de escuelas e iglesias ubicadas en sus territorios (Caniguan, op. cit).

Al igual que las otras regiones ubicadas al sur del Bío Bío, el sector de Puerto Saavedra y lago Budi estuvo habitado por mapuches hasta principios del siglo XIX, “*Mapuches del Budi o Ultra Cautín*” (Bengoa, 1996). Por encontrarse lejos de la frontera norte del Bío Bío, los habitantes de esta zona se mantuvieron lejanos a los escenarios militares, lo que les dio ciertas particularidades que los diferenciaron de otros grupos mapuche. *Los mapuches del Budi* eran menos belicosos que sus pares ya que, debido a su lejanía con los *wingkas*, no necesitaban defender por la fuerza sus territorios. Por lo mismo, su desarrollo productivo fue más estable, desarrollando la agricultura y ganadería. Por estar relativamente aislados de los otros mapuche fueron bastante influenciados por los españoles, siendo marcados por la presencia del fuerte Valdivia y las plazas de Toltén y Queule, con quienes comercializaban. También, antes de la ocupación sistemática de su territorio, tuvieron relación con misioneros -principalmente capuchinos-, que llegaron a sus tierras desde el siglo XVIII y con “capitanes de amigos”.

Ahora bien, según relatan los archivos de la Biblioteca Pública de Puerto Saavedra, en el año 1852 se formaron los primeros caseríos en esta localidad, lo que fue acompañado en 1859 por la instalación de la Misión Capuchina². Años después, en el marco de la “Pacificación de la Araucanía”, llegaron a Puerto Saavedra colonos venidos desde el Fuerte de Toltén y Cañete (Caniguan, op. cit). Después de la gran insurrección indígena de 1881 - en la que también participaron los *Mapuches del Budi* -, hubo invasiones por parte del ejército chileno a sus territorios, fundándose el fuerte Temuco. A los pocos años, comenzaron los remates de tierras y las reducciones, proceso que, unido a la radicación y entrega de Títulos de Merced realizada hasta 1929, estuvo acompañado por múltiples abusos en contra de los mapuche.

Justamente en ese contexto, fue donde comenzó lo que se conoce como “historia oficial” de Puerto Saavedra, puesto que en el año 1885, el coronel Cornelio Saavedra fundó este pueblo con el nombre “Bajo Imperial”. En términos oficiales, ese territorio dejó de ser reconocido como “*Conun Traitraico Leufu*”, (“*el río que corre cantando*” o “*la melodía que hace el río cuando suena*”), y del mismo modo, la relativa tranquilidad de sus habitantes mapuche fue intervenida (Mella, op. cit). En términos simbólicos, el cambio desde un nombre mapuche a un nombre en español, - que en 1960 pasaría a llamarse con el apellido del “pacificador” de la araucanía - refleja la homogenización e imposición cultural y política a la que se vieron sometidos los mapuche del Budi; su cultura, su lengua, su historia, debieron “integrarse” a la nación chilena y dejar de lado sus particularidades.

Aquel periodo, marcó el crecimiento y esplendor de Puerto Saavedra, con la llegada de colonos, barcos a vapor, y con el surgimiento y aumento del comercio. La necesidad de abastecimiento para Temuco conllevó la creación de una ruta directa desde esa ciudad hacia la costa para importar y exportar productos hacia el resto del país, como también la construcción de un muelle en Puerto Saavedra. Mientras duró aquel esplendor, fueron las familias colonas extranjeras y criollas las que disfrutaron ese apogeo, pero no así los mapuche; quienes no circulaban en el pueblo con la misma fluidez que los no indígenas (Idem). El esplendor, fue sólo para algunos y significó desgracia para otros.

² La cual posteriormente fue incendiada por mapuches y reconstruida en el año 81.

La fundación de Temuco repercutió en la construcción identitaria de los habitantes del sector del Lago Budi. Tuvo muchas influencias sobre la vida de los mapuche, implicando la pérdida de su territorio y cambios sociales, políticos, económicos y culturales de relevancia. En sectores donde se ubicaban *lafkenches*, la situación fue bastante compleja, debido a la inexistencia de autoridades gubernamentales, lo que conllevó una mayor brutalidad y dramatismo en la constitución de las grandes propiedades.

Si bien las condiciones de aislamiento del sector han ido disminuyendo con el paso de los años, aún se puede observar el aislamiento histórico de la zona. De todos modos, hay que rescatar que éste ha contribuido para el establecimiento y mantenimiento de su cultura. De hecho, la alta concentración mapuche en el territorio, la permanencia antigua en la zona, el aislamiento y escaso contacto con “*wingkas*”, hacen que los mapuche del Budi posean una cultura especial, la cual es sumamente rica en diversos aspectos y a la vez, presenta particularidades frente a otras zonas mapuche. Esto se expresa también en el canto mapuche, objeto de interés de esta investigación.

Consecuencias en el pueblo mapuche respecto al tema de investigación de esta tesis

En cuanto al tema de investigación de esta tesis, la incorporación forzada del pueblo mapuche a la nación chilena y la consecuente influencia de diversos factores como la educación formal, religión y otros, han conllevado grandes cambios en su cultura, entre los que se encuentra el debilitamiento de su lengua y de sus diferentes expresiones culturales, como también cambios en sus modos de enseñanza y de las formas de transmisión de su historia.

Sin embargo, pese a los variados y profundos obstáculos con que se ha enfrentado que han tendido a favorecer su ocultamiento o incorporación a la sociedad chilena mediante la homogenización, y a pesar de no poseer una forma de escritura, la cultura mapuche se ha desarrollado y pervivido a lo largo del tiempo a través de la oralidad. Gracias a la oralidad y sus variadas expresiones, por generaciones se ha transmitido y perpetuado esta cultura en sus

múltiples dimensiones. En la actualidad se mantienen presente de diferente modo, formas de enseñanza que tienen como soporte la oralidad. En esto, la música mapuche cumple un significativo rol, siendo parte importante de la cotidianidad, utilizando principalmente el *mapudungun*, actuando como forma de expresión existente en casi toda actividad social y abarcando diversas dimensiones de la vida individual y colectiva.

El canto mapuche, conocido en *mapudungun* como *ül*, es una de esas prácticas orales que se mantiene y conserva hasta hoy, aunque debilitado. Es una forma verbal muy antigua, existente desde antes de la llegada de los españoles y que se ha manifestado paralelamente a los sucesos de invasión en sus territorios y de incorporación al estado chileno.

1.3. Objetivos

Objetivo General

- Indagar acerca de las características del canto mapuche (*ül*) en el territorio del Budi, analizando su importancia para los *lafkenche* y para el pueblo mapuche en general, en cuanto forma de comunicación oral.

Objetivos secundarios

- Analizar la importancia del concepto oralidad y su presencia en el pueblo mapuche en cuanto cultura oral.
- Caracterizar y describir el canto mapuche, indagando sobre sus características y contextos en que se desarrolla.
- Indagar acerca del proceso de transmisión, enseñanza y aprendizaje del saber cultural a través del canto.
- Indagar acerca del rol que ha cumplido el *ülkantun* en la memoria oral mapuche, analizando su importancia para la transmisión de la historia y cultura mapuche.
- Analizar la relación existente entre el *mapudungun* y la práctica del *ülkantun*, indagando cómo puede repercutir el debilitamiento / fortalecimiento de uno sobre la manifestación del otro.
- Indagar respecto a la figura del cantor (*ülkantufe*) y sus principales características.
- Conocer la situación actual del *ül* en el Territorio del Budi.

1.4 Hipótesis

Considerando que la cultura mapuche es de carácter oral, y que por lo tanto a lo largo del tiempo no ha requerido de una escritura para conservar y transmitir su historia, se asume que el canto mapuche ha sido (y es) una herramienta sumamente relevante tanto para la transmisión de la memoria histórica mapuche, como también para la enseñanza de su lengua y de aspectos culturales.

Se tiene como hipótesis que el *ül*, - a diferencia de otros componentes identitarios relevantes de la cultura mapuche -, no ha logrado ser intervenido por el accionar del Estado chileno, por lo que conserva en sí mismo conocimientos importantes de la cultura mapuche y símbolos relevantes de observar y analizar. Si bien el Estado chileno a través de sus instituciones (escuela, iglesias, etc.) ha debilitado o modificado gran parte de la cultura mapuche, no ha podido intervenir el canto, puesto que éste se ha seguido manteniendo y difundiendo en espacios íntimos y sagrados: al interior de los hogares, o en ceremonias propias mapuche. Por lo tanto, a través del *ülkantun*, se han podido seguir transmitiendo, intactos, elementos culturales mapuche.

1.5 Justificación

La tradición oral es un elemento de suma importancia dentro de la cultura mapuche. Sus *ül* contienen y transmiten la historia y memoria de este pueblo, además de ser un elemento fundante de su identidad, que ha permitido la mantención y transmisión de su cultura, cosmovisión y lengua.

En el pasado, hubo especialistas cuya misión era mantener y reproducir estos conocimientos para ir educando a las nuevas generaciones, tanto en la historia, costumbres, así como también en el *mapudungun*. Sin embargo, hoy en día ello se ha ido olvidando,

quedando el canto mapuche relegado solo a espacios domésticos o rituales, generando una pérdida y desvalorización de la cultura. Actualmente ello se percibe por ejemplo, en el desconocimiento de la lengua y de sus tradiciones en las nuevas generaciones.

Los jóvenes casi no hablan *mapudungun* y consecuentemente, no cantan *ül*. Solo lo hacen los adultos o ancianos, y a largo plazo, este fin en la cadena de transmisión de saberes culturales, puede conllevar el desaparecimiento de esta expresión oral.

Es por esto, que nos parece fundamental que estos conocimientos se preserven. Frente al debilitamiento del *mapudungun* y por ende, a los posibles riesgos en un futuro no tan lejano de desaparición del *ül*, arte musical y poético mapuche, es esencial contribuir en su investigación y difusión, haciendo referencia a su importancia y características.

La investigación propuesta permite indagar acerca de una expresión oral, plasmando sus resultados en un formato tangible, difundible (tesis escrita), cuyos resultados estarán permanentemente a disposición de quien lo quiera, ya sea del ámbito académico o ajeno a éste. Hay que señalar que esta investigación se ha realizado en conjunto con el Proyecto Fondart “*Muñkupe Ülkantun. Que el canto llegue a todas partes*” el cual conllevó la recopilación de canto mapuche en diversos sectores aledaños al lago Budi y la posterior grabación de éstos en formato cd, posibilitando su difusión a través de diversos medios.

Además, la elaboración de una investigación antropológica de carácter cualitativa, que tiene como principales informantes a cantores mapuche que viven en comunidades ubicadas en el territorio del lago Budi, sirve a la vez para que ellos mismos reflexionen acerca de la importancia de su canto y con ello, se da la posibilidad de mayor autoestima y valoración hacia sus elementos identitarios.

2. Marco Metodológico

Atendiendo al alcance de esta investigación, resulta apropiado recurrir a un enfoque cualitativo, entendiéndolo como aquella situación en que “*se está ante algo que se quiere saber qué es*” (Mella, 1998:6) y donde se busca “*ver los acontecimientos, acciones, normas, valores, etc., desde la perspectiva de la gente que está siendo estudiada*” (Id: 9).

Así, para realizar la siguiente investigación hemos utilizado metodología cualitativa, la que permite aproximarnos de mejor modo a la realidad a estudiar y lograr los objetivos propuestos. A través de técnicas de investigación cualitativa, hemos tratado de acceder a las percepciones e historias de personas mapuche que practican el *ülkantun*, como también observar en terreno la realización de diversas actividades que involucran el canto mapuche, y luego, analizarlas.

En particular, se ha estudiado el *ül* realizando etnografía y entrevistas no estructuradas, semi estructuradas y en profundidad. Así, desde una perspectiva etnográfica, hemos tratado de observar el contexto cultural en que se interpreta y ha interpretado esta expresión dentro de determinados contextos comunitarios e históricos, y la función que cumple o ha cumplido. Principalmente hemos realizado entrevistas a actores relevantes, en su mayoría *ülkantufe* para conocer sobre su historia, y percepciones.

En conformidad con los objetivos de esta tesis, la pauta de entrevistas elaborada tuvo diversos ejes temáticos, relacionados con aspectos relativos a las características del canto mapuche, contextos en que surge, relación con el *mapudungun*, historia y memoria, enseñanza y transmisión de saberes, características del *ülkantufe* y por último, situación actual del canto mapuche.

Así, entre septiembre y diciembre del año 2009, en el marco del Proyecto Fondecyt N° 1095025 “*Conmemoraciones y Memorias Subalternas*” coordinado por el profesor José

Bengoa, viví durante 3 meses en Puerto Saavedra y estando allá entrevisté a 14 personas, la mayoría de ellos adultos o adultos mayores que son *ülkantufe* y que viven en comunidades cercanas al lago Budi. De modo complementario, entrevisté a personas mapuche que son investigadoras del tema o que trabajan activamente en torno al fortalecimiento de su cultura. Y además, conversé con otras personas mapuche que me contaron acerca de sus vivencias, historia, cultura; y asistí a diversas ceremonias (*nguillatun*), encuentros de *ülkantufe* y otras instancias, en los que observé la práctica del *ülkantun* y la manifestación de diferentes expresiones culturales.

Luego de aquel proceso de recopilación de información en terreno, sistematicé y analicé la información recopilada de acuerdo a las categorías de análisis señaladas con anterioridad.

Complementariamente, desde el segundo semestre del año 2010 hasta mediados del año 2011, participé en un Proyecto Fondart titulado “*Muñkupe Ülkanun. Que el canto llegue a todas partes*” investigación realizada junto a la antropóloga Natalia Caniguan y un equipo de investigación que incluía al músico mapuche Joel Maripil y a Rodrigo Quilodrán. Dicha investigación tuvo por objetivo investigar sobre el *ül* y difundir sus resultados en soportes escritos (libro) y auditivos (cd). El trabajo en terreno se enfocó en la recopilación y grabación de cantos, proceso que se desarrolló en las casas de los *ülkantufe*, con el interés de no sacarlos de su cotidianeidad y que ellos sintiesen mayor confianza para grabar sus canciones. Para llevar a cabo esa parte del trabajo, el equipo se trasladó a cada una de las casas con los materiales necesarios para realizar la grabación de manera óptima. Durante aquellas visitas, se aprovechó de recabar información mediante entrevistas no estructuradas y conversaciones informales. Una vez concluido dicho trabajo en terreno, sistematizamos y analizamos la información registrada en audio (entrevistas y *ül*). Los resultados de dicha investigación fueron difundidos en las comunidades, escuelas, bibliotecas, y otras instancias, del Territorio del Budi.

Por ende, la participación en ambos proyectos me ha permitido tener un panorama de las características y situación actual del *ül* en el territorio del Budi. Gracias a ambas instancias, pude conocer varios *ülkantufe* y contar con una gran cantidad de material.

3. Marco Teórico

3.1. Antropología de la Música

3.1.1. Características generales de la música

Para comprender más acerca de la temática de esta tesis, es importante es un comienzo aproximarnos al concepto “música”, puesto que en su sustancia es un arte con características que la vuelven especial y que hacen que ella esté presente en todo contexto social y cultural.

En sus orígenes, la música corresponde a una expresión artística que se manifiesta “en vivo”, a diferencia de otras expresiones culturales que pueden estar permanentemente presentes o plasmadas en un espacio físico, como el arte gráfico. Así, para escucharla, hay que estar frente a las personas, animales, objetos, en fin, frente a las diversas fuentes que emitan los sonidos. Ello implica que es un arte social, comunicativo y que posee una delimitación temporal; así como comienza, se acaba en algún momento, cuando el emisor deje de provocar los sonidos.

Además, la música surge en una situación y espacio determinado, siendo su existencia inseparable del contexto en el que se manifiesta. *“El contexto es inseparable del hecho musical, y esto hace de su experiencia algo único, y cuando se da durante la experiencia ritual es tan única e intensa en todo sentido (estético, de esfuerzo, de intensidad) que crea una unión y fraternidad entre los participantes que no tiene parangón en otras actividades sociales”* (Pérez de Arce, 1994: 6).

Por ser una manifestación temporal y que surge de acuerdo a un contexto en particular, la música opera en un ámbito restringido, lo que la hace muy específica a grupos delimitados tanto temporal como geográficamente. Así, cada pueblo es poseedor de un tipo de música que lo identifica, de instrumentos, melodías y orquestación que lo define como distinto de

los otros, siendo por tanto su música un elemento dotador de identidad, una marca única y bien diferenciada, representativa de un grupo humano (Mercado, 1995).

3.1.2. Relación del indígena americano con el entorno: La música como conexión con lo sagrado

El conjunto de sonidos que integran el mundo, conforma el “paisaje sonoro” en que se mueve el hombre. Pérez de Arce (1994) señala que en la medida en que las sociedades posean economías más sencillas y apegadas a la naturaleza, los sonidos de ésta serán más importantes culturalmente. En esos casos, adquirirán relevancia y significados sonidos de animales, tanto en calidad de lenguaje biológico de la especie, como en cuanto a signos culturalmente definidos.

Respecto al indígena americano, el sonido es un aspecto que marca profundamente su vida cotidiana y ritual. El hombre está conectado con el mundo del que es parte, y de modo natural, reconoce este mundo a través del oído. Por su estrecha interrelación con su ambiente natural, este hombre sabe que sus acciones influirán en el devenir del universo, por esto, el sonido se vuelve importante como medio para establecer y mantener una relación armónica con el mundo. Por ende, el sonido que rodea al indígena se vuelve tan natural e importante que permite que a través de éste la persona se relacione con el mundo y con lo que hay más allá según sus creencias; y que establezca redes de significados (Mercado, op. cit).

Ahora bien, históricamente en América, la música ha tenido importancia fundamental como parte activa del sistema de creencias de los pueblos indígenas. Para ellos, la relación entre el sonido y dominio sagrado ha sido muy fuerte. En las creencias indígenas americanas el mundo está lleno de espíritus y fuerzas que dominan la naturaleza, habiendo una interrelación permanente entre "lo real" y "lo sobrenatural" (Idem). En este contexto, a través de la música se posibilita la interrelación entre ambos mundos, permitiendo comunicarse con las diversas deidades. Incluso, en muchas culturas indígenas americanas se cree que los instrumentos musicales son entregados por los dioses para así poder comunicarse con ellos.

Es decir, para muchos pueblos indígenas, la música cumple una función de “puente”, que une su mundo con el mundo sagrado. A través del sonido es posible pasar desde la cotidianidad terrenal hacia una dimensión espiritual. Mediante este puente sonoro, tanto el hombre como el dios pueden entrar en los dominios del otro; el espíritu tiene la posibilidad de revivir sus actos a través del sonido que está haciendo el hombre, siendo éste el vehículo para que el espíritu se manifieste. En otros términos, *“la realidad se ve ampliada por la capacidad que posee el sonido de transformar el tiempo cotidiano en uno mítico”* (Idem:13). El indígena, más que intentar demostrar virtuosismo a través de la música, intenta honrar a las divinidades, *“crear un puente que una su mundo con el mundo de los dioses”* (Idem:12). Así, la música es un arma poderosa que poseen los chamanes para conectarse con lo sagrado, siendo capaces de ingresar en otras realidades y desenvolverse dentro de ellas.

Ahora bien, en el diálogo sonoro con el todo, la voz - a través del canto -, ha sido considerada tanto o más importante que los instrumentos musicales (Idem). De allí adquiere relevancia su contenido lírico, puesto que sus temáticas tienen relación con el problema que intenta resolver el chamán. Así, a través del canto por ejemplo se podrá acompañar el viaje de los muertos, curar enfermos, atraer lluvias, pedir buenas cosechas, e incluso encontrar el camino de regreso al mundo terrenal.

“El chamán mapuche canta invocando a los espíritus acompañado del golpe ininterrumpido de su kultrun, tambor que sitúa muy cerca de su rostro, al lado del oído, para que la gran intensidad de su sonido haga vibrar su cuerpo hasta hacerlo entrar en trance, llegar al mundo de los espíritus y, una vez allí, permitirle conocer la causa de la enfermedad que aqueja al paciente y el remedio que deberá administrarle. El kultrun es un instrumento mágico -en su superficie está pintado el diseño simbólico del universo- por el cual el chamán viaja una vez que ha logrado salir del tiempo y el espacio cotidianos, siempre escuchando y siendo guiado por el sonido de su tambor” (Idem: 12-13).

3.1.3. La música y su presencia en la cotidianidad

De todos modos, pese a la cercanía de la música y del sonido con la ritualidad, hay que destacar que la música no sólo ha estado restringida al plano espiritual, también ha estado presente en la mayor parte de las actividades cotidianas de los pueblos indígenas americanos. La música ha sido y es un arte con múltiples connotaciones, estando en casi todas las actividades.

Así, históricamente ha sido utilizada como medio de comunicación entre diversos pueblos, como también para contar historias, para la guerra, para transmitir enseñanzas, arrullar a los niños; para marcar los ciclos vitales en ocasiones cotidianas o ceremoniales, para recrearse, para enamorar. También ha estado presente como medio de diversión y placer.

Incluso, - como veremos más adelante en el caso mapuche -, el sonido y la música se han vinculado con ritmos de movimientos realizados por las personas para elaborar diversos tipos de trabajos, como moler granos. Aquellos movimientos continuos y rítmicos han permitido crear patrones sonoros que han servido como bases sobre las que se canta, facilitando y coordinando así la labor colectiva (Idem).

3.1.4. Amplitud de miradas para comprender la música indígena

Ahora bien, tomando en cuenta esa compleja y holística forma de percibir el mundo sonoro que posee el indígena, es que debemos intentar comprender la música indígena americana. En este caso, la música posee características que la diferencian de la habitual y limitada percepción que tenemos los “occidentales” acerca de esta expresión. La música en un contexto indígena va más allá de pretensiones sólo estéticas, puesto que permite crear el clima adecuado para conectarse con otras dimensiones de la realidad, como también acompañar las múltiples vivencias y actividades de la vida cotidiana y ritual de los pueblos.

En el mundo indígena la música es parte de un todo, que así como esta expresión artística, incluye a otras tales como la danza, poesía, mitología. Los sonidos entonces corresponden a una dimensión indisoluble del todo, estando en cualquier ocasión. La música es *“parte del*

continuo sonoro universal y como tal se relaciona y se entreteje con él en todas sus formas, siendo mucho más que una expresión artística y estética particular” (Idem:10). Tanto es así que en muchas lenguas vernáculas de América no existe una palabra que equivalga al concepto occidental de la palabra "música".

3.1.5. Visión de los occidentales: algunos antecedentes históricos

Sin embargo, cuando llegaron los europeos a América, en su mayoría no fueron capaces de comprender la importancia y sentido que tenía la música para los habitantes originarios de este continente. Si bien notaron la compleja ritualidad existente, muchos no comprendieron la relevancia de la música dentro de ese contexto³. Al llegar a América, los europeos trajeron consigo la destrucción de variados aspectos culturales, perturbando con ello muchas dimensiones de la vida indígena. Una dimensión que fue profundamente afectada, experimentando una fuerte y rápida destrucción y que incide directamente con la música, fue la ritualidad, puesto que a raíz de ello en América tuvieron que modificarse los grandes rituales que congregaban comunidades. Así, el choque cultural producto de la llegada de europeos al continente incidió en una pérdida irreparable de la música precolombina (Pérez de Arce, op. cit).

Los conquistadores no fueron capaces de comprender la música indígena, y ello se refleja en las crónicas y relatos de la época. En ellos, los cronistas destacaban aspectos musicales que chocaban con la sensibilidad indígena. Teniendo una mirada limitada e influida por parámetros estéticos y musicales europeos, describieron la música indígena como “*demoníaca*”, “*negativa*”, “*primitiva*”, “*carente de elementos musicales desarrollados*”.

En esa época, los europeos, halagaban la polifonía existente en su continente, vinculándola con las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines, y la combinación de varias melodías independientes melódica y rítmicamente pero coordinadas por un pulso. Sin embargo en América, el concepto polifónico existente era completamente diferente: las agrupaciones al unísono de flautas intentaban evitar la coordinación, dando pie entonces a

³ De todos modos, los misioneros que estaban encargados de “convertir” a los indígenas, notaron la importancia que éstos daban a la música dentro de sus religiones, y por lo tanto, tomaron a ésta como estrategia fundamental de evangelización (Pérez de Arce, 1995).

un tipo de polifonía disonante ajena a los oídos europeos (Idem). Por ende, los conquistadores no comprendieron los sonidos disonantes característicos de la música de culturas prehispánicas, interpretándolos como desafinaciones, sin describir la sutileza de su construcción.

Respecto al canto, Pérez de Arce (1995) señala que en la América indígena la voz humana fue el instrumento más importante. A juicio del autor, éste *“se distingue más por su connotación que por sus características sonoras; en los códices mexicas el cantar es llamado “hablar florido”, denotando su relación con la poesía”* (Idem: 21). Sin embargo, no quedan muchos vestigios del canto prehispánico, sólo sabemos de él a través de las escasas menciones de cronistas, además de los cantos que se han mantenido a lo largo del tiempo en diversos sectores⁴. Pero los relatos de la época están imbuidos de una mirada occidental carente de comprensión, como se refleja en la siguiente cita: *“su canto era duro y desagradable a los oídos europeos... este fue finalmente el arte que menos lograron los mejicanos”* (Clavijero, ca, 1750, en Pérez de Arce, Idem:29).

3. 2. Oralidad

La oralidad durante largo tiempo se constituyó en el único medio de comunicación presente en muchas culturas indígenas, siendo la forma por la cual las personas reproducían y transmitían su cultura. Walter Ong ha conceptualizado y definido esta forma de comunicación como *“Oralidad primaria”*, describiéndola como la *“oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión”* (Ong, 1996:20).

La oralidad así entendida, se caracteriza por no contar con soportes escritos tales como alfabetos, documentos, libros. Ello conlleva el desarrollo de formas de pensamiento,

⁴ A diferencia de lo que ocurre con los instrumentos musicales prehispánicos, puesto que, más allá de su posible deterioro, algunos instrumentos han podido conservarse en tumbas u otros aposentos, permitiendo conocer algo sobre su sonido.

memoria y transmisión de conocimientos absolutamente diferentes a las lógicas presentes en la mentalidad de culturas caligráficas; es decir, aquellas culturas que desde antaño han utilizado la escritura como medio de expresión de sus conocimientos e informaciones, o, como le llama Ong a las actuales culturas de alta tecnología, *“culturas con oralidad secundaria”*, correspondientes a aquellas en las que se mantiene una nueva oralidad mediante aparatos tecnológicos (teléfono, Internet, televisión, etc.) que para existir y funcionar dependen de la escritura y la impresión.

En una cultura oral, las palabras emitidas, - ya sea a través del habla, canto u otra expresión-, son el elemento con mayor importancia y se encuentran fuertemente cargadas de sentido. Las palabras, son sonidos evanescentes que existen mientras se expresan y que después desaparecen, pero que al escucharse tienen real importancia pudiendo referir a objetos visibles, acontecimientos. *“Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las “llame” a la memoria, se las “evoque”. Pero no hay donde buscar para “verlas” (...) Las palabras son acontecimientos, hechos”*. (Idem:38). Mediante las palabras se da cuenta de experiencias, sentimientos, y se busca reproducir y comunicar estas emociones o vivencias.

Como las palabras habladas son el eje de las interacciones sociales, - y considerando que lo oral desaparece una vez dicho -, en una comunicación oral se requiere mantener tanto al hablante como al oyente en una misma sintonía, haciéndose esencial el uso de estrategias comunicativas, como también de repeticiones. De este modo se utilizan ciertos tonos, timbres, cambios en la intensidad de la voz, pausas, gestos, movimientos del cuerpo y otras formas expresivas para comunicarse con el receptor. Así, los gestos que acompañan al habla y la manera de decir las palabras son parte fundamental del lenguaje oral y permiten dar mayor riqueza a lo que se desea transmitir.

A la vez, el lenguaje oral está completamente vinculado al contexto en el que se manifiesta. Las palabras, adquieren importancia y razón de ser en el contexto y espacio en el que se les utilice. Dentro de estas culturas será sumamente importante reconocer quién dice las

palabras y qué busca entregar como mensaje. En ese sentido, es el contexto el que define la forma en que se realizará la comunicación, y quien habla se adaptará a su receptor o público, cambiando entonces la forma de comunicarse de acuerdo a si está frente a seres cercanos (familia, amigos), desconocidos, comunidad o actos ceremoniales. Además, quien habla será tan importante como quien escucha. Pérez de Arce nos recuerda que *“lo sonoro de una cultura no se caracteriza sólo por la emisión de sonidos, sino también por el escuchar. Cada cultura implica una actitud diferente para oír”* (Pérez de Arce, 2007: 82).

Por ende, para tratar de comprender la comunicación oral, siempre hay que considerar que ésta necesariamente se adapta al contexto social en el que surge, por lo que no puede ser comprendida fuera de ese contexto. La comunicación oral incorpora al contexto dentro de su desarrollo y todo aquello que resulte significativo será atesorado en las memorias de los participantes de aquella comunicación.

3.2.1. Culturas orales y su relación con la memoria

Jacques Le-Goff (1991), señala que la memoria es un elemento esencial de la identidad individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades. Es interesante que el autor plantea una interrelación entre oralidad y memoria, al afirmar que *“en el estudio histórico de la memoria histórica es necesario atribuir una importancia particular a las diferencias entre sociedad de memoria esencialmente oral y sociedad de memoria esencialmente escrita, y a periodos de transición de la oralidad a la escritura”* (Le-Goff, op. cit: 134). Para él, con el pasaje de lo oral a lo escrito, la memoria colectiva ha sufrido una profunda transformación.

Para las culturas orales, la memoria es un elemento vital. De hecho, Ong (1996) señala que la capacidad de la memoria verbal es una valiosa cualidad de las culturas con oralidad primaria. Gracias a ella es posible transmitir sus conocimientos y sabidurías a lo largo del tiempo, sin que éstos desaparezcan con los años. Para Le-Goff, la memoria, entendida como la capacidad de conservar determinadas informaciones, *“remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones*

de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (Le-Goff, op. cit: 131).

Debido a la ausencia de textos o material escrito que permita facilitar recuerdos, en las culturas orales se buscan estrategias para fomentar la memoria, contando por ende con mecanismos que vuelvan duraderos los conocimientos y que permitan transmitir sus sabidurías y vivencias a lo largo del tiempo. Así, en culturas orales existe una estrecha conexión entre el pensamiento y la memoria, puesto que el pensamiento se lleva a cabo tratando de hacer fácil su recuerdo. En otras palabras, se trata de pensar cosas memorables y así poderlas recordar y transmitir. De este modo, para resolver el problema de retener y recobrar un pensamiento que fue cuidadosamente articulado, se siguen pautas formuladas para la repetición oral. Así, el pensamiento se origina según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones, alteraciones, asonancias, expresiones calificativas, proverbios, es decir, fórmulas que permitan que los recuerdos y pensamientos lleguen con facilidad a la mente. Por esto, en los relatos, cuentos y mitos existentes en los pueblos que se basan en la oralidad, suelen estar presente repeticiones, refranes, proverbios y una variedad de formas por las cuales resulta más fácil el aprendizaje y la memorización.

De todos modos, a diferencia de lo que se suele creer, *“la memoria transmitida por aprendizaje en las sociedades sin escritura no es una memoria “palabra por palabra”* (Idem:137). Más bien la memoria colectiva funciona en base a una *“reconstrucción generativa”* y no se basa en una memorización mecánica. Para Goody y Le-Goff, la reproducción mnemónica *“palabra por palabra”* está más ligada a la escritura, mientras que las sociedades sin escritura *“conceden más libertad y más posibilidad creativa a la memoria”* (Idem:138). Entonces, para poder recordar, en una cultura oral se vuelve importante relacionar las palabras con experiencias. Las palabras por sí solas no son recordadas como tales, más bien se recuerda la situación en la que surgieron, la forma en que fueron narradas, los gestos y cómo se articuló el discurso.

Ahora bien, para que el pensador sea capaz de reproducir sus pensamientos y transmitirlos a otros, en las culturas orales se vuelve importante la existencia de un interlocutor. *“En una*

cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación” (Ong, op. cit: 40). Lo mismo sucede respecto a la memoria, puesto que ésta se mantiene mientras la comunidad siga reproduciendo los saberes. Los relatos e historias se narran constantemente de manera que todos puedan oírlos reiteradamente y así los guarden en su memoria y reproduzcan a otros. De este modo, la comunidad se vuelve el soporte de la historia común, siendo los saberes y conocimientos compartidos por todos sus integrantes. Los miembros de la comunidad son partícipes de la historia, la vivencian ya sea por estar presentes en los hechos que se narran o porque alguien de sus cercanos ha protagonizado las historias (Caniguan y Villarroel, 2011).

3.2.2. Algunas diferencias entre culturas orales y escritas

Por lo anterior, existen diferencias considerables entre culturas con oralidad primaria y culturas caligráficas. Por ejemplo, en cuanto a la forma de comunicación, las civilizaciones que poseen lenguaje escrito suelen comunicarse de modo estandarizado y uniforme, lineal, siguiendo ciertas reglas establecidas por una academia, mientras que la comunicación de una cultura oral es más expresiva, directa, cara a cara, buscando profundizar en la comunicación con el interlocutor. Al respecto, Ong (1996) señala que en una cultura con oralidad primaria, el pensamiento y la expresión tienden a ser acumulativos más que analíticos. Es decir, los elementos del pensamiento y de la expresión son “grupos de entidades” más que entidades simples; así, existe una gran carga descriptiva, utilizándose epítetos y otras expresiones que en muchos casos, son considerados redundantes o pesadas en una cultura escrita, por lo que no se utilizan en la escritura.

A la vez, las formas de transmitir saberes y conocimientos, como también su validación, poseen diferentes características entre una cultura oral y una escrita. Si bien ambas poseen métodos de enseñanza y aprendizaje, éstos difieren bastante. En la primera, se aprende principalmente a través de la observación, repetición, entrenamiento, vivenciando.

“Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no

“estudian”. Aprenden por medio del entrenamiento, -acompañando a cazadores experimentados, por ejemplo-; por discipulado, que es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen; mediante el dominio de los proverbios y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros elementos formularios; por participación en una especie de memoria corporativa; y no mediante el estudio en sentido estricto” (Ong, op.cit:18).

En ese contexto, en la transmisión de saberes dentro de culturas orales adquieren relevancia figuras como los padres o abuelos; *“en estas sociedades sin escritura existen especialistas de la memoria, los hombres – memoria”* (Le-Goff, op.cit:137); es decir, personas adultas y ancianas que se encargan de transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones, principalmente a través de la cotidianeidad y realización de labores diarias. En esas circunstancias comparten con los niños, quienes observan sus actuaciones y dichos, y posteriormente los repiten e imitan.

En cambio, en las culturas escritas se suelen transmitir conocimientos mediante instituciones que poseen métodos de enseñanza sistemáticos (escuelas, universidades, academias), que cuentan con personas especializadas para ello (profesores) y material de apoyo (documentos, libros o todo tipo de soporte) que sirve para complementar y acompañar el estudio. Allí, los aprendices “estudian” lo que se les enseña literalmente. Así, *“los hombres–memoria, narradores en caso de necesidad, no desarrollan la misma función que los maestros de escuela (y la escuela no aparece sino con la escritura). En torno a éstos no se desarrolla un aprendizaje mecánico automático”* (idem:137). Por tanto, en culturas caligráficas, es la escritura el sustento por medio del cual se concretizan las palabras, se les dota de validez e importancia; mientras que en las culturas orales la información se valida, se vuelve duradera y transmisible, a través de personas especializadas en su conservación (generalmente adultos y ancianos) (Caniguan y Villarroel, op. cit).

4. ANÁLISIS

4.1 Oralidad del pueblo mapuche

Como vemos, la existencia de una cultura oral conlleva la presencia de formas de pensamiento, transmisión de saberes, memoria, relaciones sociales particulares, que difieren enormemente de una cultura caligráfica. La cultura mapuche es una cultura oral, y ello implica una serie de cuestiones que debemos tomar en cuenta para comprender su música y canto. Pérez de Arce destaca que, a diferencia de lo que reiteradamente se dice, no es que la cultura mapuche “carezca de escritura”, sino que está basada en otro medio de comunicación que es más antiguo y sonoro. A esto, Elicura Chihuailaf le llama “oralitura”, la cual *“se desarrolla por medio de encuentros cara a cara. Incluye mucho más que el texto: incluye las inflexiones de la voz, los gestos, los sonidos, se engarza sensiblemente con el entorno de la vida. Es, en resumen, un sistema dinámico abierto, opuesto al sistema rígido y cerrado propio de la escritura”* (Pérez de Arce, 2007:79).

Ahora bien, que hoy en día se utilicen medios gráficos para escribir el *mapudungun*, es algo reciente; hasta antes de la evangelización por parte de la Iglesia Católica y de la irrupción del Estado chileno en sus territorios, los mapuche desarrollaron un sistema de comunicación basado en la oralidad. La escritura del *mapudungun* es tan reciente e incluso poco masificada, que coexisten al menos tres tipos de alfabetos diferentes para escribirlo, ninguno de ellos avalado por la mayoría de los mapuche, siendo los tres escasamente conocidos por adultos y ancianos hablantes de ese idioma. Además, recién hace pocos años éste se ha comenzado a enseñar en escuelas interculturales.

Héctor Painequeo señala que la oralidad mapuche corresponde a “*aquella expresión verbal dada a modo de narración y a toda aquella expresión verbal dada a modo de canto*” (1996:5). Es decir, para el autor la oralitura mapuche es todo aquello expresado verbalmente que puede ser narrado a modo de relato, cuento, canto, u otra expresión.

Nos estamos refiriendo, entonces, a una cultura oral existente desde hace siglos, durante los cuales desarrolló múltiples formas de comunicación y transmisión de su historia y conocimientos a través del *mapudungun*. La manera de manifestar consejos (*gvlam*), relatos (*guxam*), cuentos (*epew*), cantos (*iil*), la narración de diversos acontecimientos y un sinnúmero de expresiones orales, como también la existencia de *werkenes*⁵ y *weupifes*⁶, demuestran la presencia de un amplio sistema de comunicación, enseñanza y mantención de la memoria de esta cultura sin necesidad de contar con medios escritos. De hecho, “papel”, “lápiz” y otros conceptos relacionados con la escritura, resultaban inexistentes para los mapuche, lo que refleja el predominio de la oralidad dentro de su cultura.

Por ende, para cualquier tipo de acercamiento a esta cultura, no hay que olvidar nunca que es oral. Como parte de una cultura oral, aspectos relevantes en ésta tienen que ver con la forma en que se lleva a cabo la comunicación (sumamente expresiva, cara a cara), la manera en que se transmiten los saberes (formas de enseñanza, importancia de la observación y de los mayores), el rol de la memoria y su vinculación con el pensamiento, entre muchos otros factores. Por ello, para analizar algún ámbito de la cultura mapuche, se debe tratar de salir de la lógica “escrita” de la cultura occidental y considerar la oralidad u “oralitura” como concepto matriz.

4.1.1. Un poco de historia sobre la oralidad mapuche

Hasta antes de la invasión y evangelización en territorio mapuche, la comunicación se llevó a cabo mediante el uso del *mapudungun*. Esta lengua se expandió dentro de todo su

⁵ Mensajeros que comunicaban de un territorio a otro

⁶ Personas encargadas de mantener y transmitir la historia del pueblo mapuche.

territorio, poseyendo ciertas variaciones de acuerdo al lugar geográfico y permitiendo la comunicación en diferentes situaciones y contextos. El *mapudungun* permitió establecer una comunicación realista y acorde a las vivencias de los mapuche, siendo la única lengua hablada en todo el territorio.

Los relatos de cronistas e historiadores nos dan cuenta de la importancia del *mapudungun*, como también de algunas de sus características. A principios del siglo XX Tomás Guevara escribía: “*Nótase en la lengua araucana arcaica la característica de espresarse los detalles concretos que en las indo-europeas se callan (...) el rasgo saliente de la lengua era antes, como lo es todavía, la precisión minuciosa de los detalles. Describía con exactitud admirable la situación, los movimientos, las distancias, las formas i los contornos de los objetos i los seres*” (Guevara, 1913:312). El *mapudungun* por ende era una lengua marcadamente descriptiva, cargada de términos que permitían aludir a múltiples situaciones.

Como en toda cultura oral, además de la importancia de la lengua, existía una profunda preocupación por mantener y transmitir su historia de generación en generación. Al respecto, historiadores y cronistas nos revelan la existencia de los *weupifes*, quienes eran personas especialistas en la mantención y transmisión de los saberes e historias, que se preparaban durante muchos años para cumplir aquel rol. A fines del siglo XVIII, Fray Antonio Sors hizo referencia a éstos, señalando que gracias a ellos los mapuche pudieron conservar la historia con todos sus detalles, pese a que no supieran leer ni escribir. “*El hueipife va refiriendo la más mínima noticia desde la creación del mundo, pero particularmente desde que los españoles entraron a sus tierras [...] si el suceso es alegre, con palabras alegres, y si es funesto, con un tono muy lastimoso y fúnebre, y entonces lloran*” (Cit. Bengoa, 1998:11 en Pérez de Arce, 2007:79). También existían los *werkenes*, personas encargadas de transmitir mensajes de un territorio a otro. Quienes desempeñaban ese rol debían entrenar la memoria, para así ser capaces de transmitir fielmente sus mensajes a quienes los escucharan.

Como vemos, para los antiguos mapuche la memoria era una cualidad de suma importancia, *“la memoria tenía en esa mentalidad tan diferente de nuestro mecanismo lójico, una extensión desmesurada. Era una memoria especial, que retenía un prodijioso material de detalles. Esta voluminosa potencia retentiva suplía en cierto modo a la función lójica del civilizado”* (Guevara, op. cit: 311). Por lo mismo, a través de la educación se intentaba fomentar la memoria en los menores, enfatizando la repetición de los mensajes, entrenando a los niños y poniéndolos a prueba frente a la comunidad. Se les enseñaba a crear discursos, poemas, cantos. En este contexto la oratoria era de suma importancia, puesto que era el principal reflejo de la capacidad intelectual de los mapuche, a través de la cual desplegaban su labia y con ello su influencia y posición al interior del grupo (Caniguan y Villarroel, op.cit).

Dentro de este panorama, los adultos y en especial los ancianos cumplían roles de gran relevancia, puesto que eran los principales depositarios de conocimientos y relatos que unificaban y otorgaban continuidad a su pueblo. *“El conocimiento es precioso y difícil de obtener, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos y ancianas sabios que se especializan en conservarlo, que conocen y pueden contar las historias de los días de antaño”* (Ong, op.cit:47). Los ancianos eran los sabios maestros, que se encargaban de transmitir con afecto conocimientos, sabidurías e historias a su familia y comunidad. Reproducían y socializaban las normas y costumbres de su pueblo a través de consejos (*ngülam*) que podían adquirir la forma de relatos, historias, cantos, cuentos, leyendas, mitos.

Como vemos, la formación mapuche estaba a cargo de personas mayores: los *fütakeche* (personas adultas como papá, mamá, abuelo/a, etc.) y los *wüinenkeche* (personas mayores no necesariamente familiares). En la enseñanza tenía gran responsabilidad el abuelo paterno. De hecho, para los antiguos mapuche, la familia era el principal espacio de socialización. Todos sus integrantes aportaban al desarrollo de los niños. El aprendizaje se producía principalmente a través de la observación y participación de los menores en la vida cotidiana. Así, ayudando en las labores domésticas o en el trabajo, aprendían a desenvolverse dentro de su familia y comunidad.

Cada integrante de la familia aportaba en el desarrollo de los niños. Las madres principalmente enseñaban dentro del hogar, transmitiéndoles valores y pautas de conducta a sus hijos, enseñando a tejer el telar a las niñas, a cocinar, como también el uso del idioma. Los padres, solían encargarse de la educación, principalmente enseñando a sus hijos a sembrar, cultivar, cuidar animales, trabajar en el campo. Los abuelos, a través de sus historias y relatos, se encargaban de educar a sus nietos y de transmitirles la historia, valores. En las reuniones familiares la familia compartía, escuchaba, cantaba; todos aportaban y compartían, y en ese proceso se integraba a los niños. Allí, ellos iban aprendiendo y memorizando lo que observaban.

4.1.2. ¿Que sucedió con el *mapudungun* y la enseñanza mapuche al realizarse la irrupción externa en su territorio?

Durante la época de la conquista y la colonia, pese a la irrupción de los españoles en el territorio mapuche, pudo seguir realizándose la forma de enseñanza tradicional mapuche, como también pudieron convivir por largo tiempo el *mapudungun* con el castellano, por lo que los mapuche seguían comunicándose en su propio idioma. Pero *“en esta especie de Estado dentro de otro estado, hubo intromisión del castellano o del español a través de distintos actores, tales como las mujeres chilenas cautivas, jóvenes y adultos mapuche que habiendo sido cautivos en territorio no mapuche, volvía hablando español; los comerciantes que ingresaban al sector y, sobre todo, los capitanes de amigos o comisarios de naciones, individuos no mapuches que eran funcionarios estatales que conocían las costumbres y lengua de los mapuches y hacían las veces de intermediarios e intérpretes”* (Hernández y Ramos, 2004:47).

Sin embargo, la instalación de las misiones evangelísticas de las iglesias, comúnmente acompañadas de escuelas, conllevó la represión del uso del *mapudungun* y la incorporación forzada de una nueva forma de enseñanza ajena a la tradicional mapuche, esta vez, a cargo de la escuela y no de la familia. Con la incorporación del territorio mapuche a las fronteras nacionales, las políticas estatales ignoraron o proscibieron al *mapudungun* y la cultura

mapuche, propugnando la formación de una sociedad homogénea. *“Esta política, que se ha nutrido también de una concepción por la cual toda diferencia cultural debía ser homologada a los patrones dominantes en el país, logró desplazar al mapudungun e imponer al castellano como única lengua nacional y oficial en las regiones interétnicas”* (Chiodi y Loncón, 1995:6). Desde una perspectiva civilizadora, se le dio importancia a la escuela, centro de formación y de integración de indígenas a la “vida civilizada”. De este modo, se produjo una supeditación de la oralidad a la escritura, lo cual repercutió enormemente sobre la cultura mapuche.

4.1.3. Supeditación de la oralidad a la escritura: Situación del *mapudungun* hoy

La escuela históricamente ha sido un sistema de intervención y desestructuración simbólica respecto de la lengua y cultura mapuche, al imponer un currículum monocultural y monolingüe, desconociendo y negando la pluralidad de realidades socioculturales del país. Ha conllevado la unificación de la memoria, la pérdida de la lengua y la integración a un sistema desigual. *“La escuela es un lugar en el que, junto al aprendizaje de los saberes disciplinarios, se aprende a poner en suspenso los elementos sancionados de la identidad comunitaria. Así, la decisión individual y colectiva de abandonar la lengua, es consecuencia de políticas fuertemente colonizadoras que inducen al “borramiento” del otro”* (Alvarez- Santullano y Forno 2008:11).

La incorporación forzada del pueblo mapuche a la nación chilena, la consecuente influencia de la educación formal, religión y otros ámbitos, unido a las altas tasas de migración del campo a la ciudad, entre otros factores; han conllevado grandes cambios en su cultura, entre los que se encuentra el debilitamiento de su lengua y de sus diferentes expresiones culturales, como también cambios en sus modos de enseñanza y de las formas de transmisión de su historia. Como consecuencia, se ha ido generando una progresiva pérdida de la tradición oral, método originario de enseñanza mapuche.

El *mapudungun* hoy sufre un proceso de estancamiento, ya que ha sobrevivido representando a la cultura tradicional. A los mapuche se les impuso el castellano, y con esa

nueva lengua debieron empezar a responder a sus nuevas necesidades comunicativas. Así, la lengua dominante se renovó, pero el *mapudungun* permaneció “anclado” a los momentos anteriores a la subordinación, teniendo un ritmo de desarrollo inferior al ritmo del cambio cultural. Sus hablantes pudieron conservarlo solo en los espacios de relativa autonomía cultural de la sociedad dominante, por lo que está ligado a la tradición (Chiodi y Loncon, 1995).⁷

Así, hoy notamos que la lengua mapuche y sus expresiones orales se mantienen vigentes casi exclusivamente en rituales, ceremonias, y/o sólo son hablados por personas adultas y ancianas, no así en niños o jóvenes. Los ancianos, - especialmente los que no asistieron a la escuela -, son quienes mantienen la oralidad como medio primordial de comunicación. La *“oralidad mapuche, a pesar de las dificultades históricas por las que el pueblo ha atravesado (...) se ha mantenido vigente principalmente en los adultos y ancianos”* (Painequeo, 1996: 6).

Se han reducido los espacios en los que surge el *mapudungun*, siendo éste relegado casi exclusivamente a los espacios domésticos y comunitarios. En los espacios públicos o urbanos, casi no se habla ese idioma, pero éste revive en las ceremonias mapuche, en las cuales el castellano pasa a ser el idioma extraño y mal visto. De hecho, el *mapudungun* sigue siendo valorado por la comunidad, surgiendo en determinados momentos. Del mismo modo, se hace presente en la intimidad del hogar.

Pese a que ello ocurre en ámbitos reducidos, no se debe negar su importancia, en tanto el uso de la oralidad implica poseer y desplegar estructuras mentales y sociales que permitan su mantenimiento y transmisión, las que suelen encontrarse presentes hoy en el conocimiento de las personas ancianas de los pueblos indígenas (Caniguan y Villarroel, op.cit).

⁷ Chiodi y Loncon (1995) destacan que lo anterior genera un bajo grado de intelectualización de la lengua mapuche, ya que no puede vehicular discursos que traspasan esa tradición, en los campos de la tecnología, ciencias y vida moderna en general, porque faltan las terminologías y registros adecuados. Palabras tan importantes como “libro”, “cuaderno”, “biblioteca”, “currículum”, “metodología” y otras, no tienen su equivalente en *mapudungun*, cuando son insoslayables para el ingreso de la lengua mapuche en la educación formal escolarizada.

4.1.4. Vestigios de la oralidad en el hablante mapuche actual

De todos modos, la oralidad está sumamente presente en la vida del mapuche hoy. El *mapudungun* es utilizado por adultos y ancianos, quienes en varias circunstancias lo prefieren antes que el castellano, puesto que *“permite a los mapuche expresar su entorno y conocimientos, sus sentimientos y saberes, explicita a cabalidad su pensamiento, no así el castellano, que no siempre posee los términos adecuados para expresar lo que ellos desean”* (Idem:31). Esto, porque el idioma mapuche refleja fielmente lo que las personas intentan expresar, ya sea en cuanto a conceptos abstractos, sentimientos, o incluso para describir. *“El mapudungun se encumbra en niveles muy refinados de abstracción y profundidad al interior de la tradición cultural mapuche, o para expresar nociones y aspectos de la vida que otras lenguas no han categorizado”* señalan respecto a este idioma Elisa Loncon y Francisco Chiodi (1999:13).

La lengua no va aislada, como en toda cultura oral, el uso de estrategias comunicativas se vuelve relevante y con ello la utilización de ciertas posturas del cuerpo, movimientos, expresiones en el rostro (parpadeos, sonrisas, gestos con la boca), características de la voz (tonos, ritmos, velocidad, volumen, cambios en la intensidad), respiración, pausas, y otras formas expresivas. El *mapudungun* conlleva el uso de estos elementos no verbales; al escuchar hablantes mapuche uno notará como el cuerpo va acompañado del habla. *“En mapuche al decir “suspirar”, efectuamos el movimiento respiratorio truke tupiuke. Tenemos la expresión física y también el concepto. Cuando dejas el mapudungun estampado sobre un papel, se convierte en algo duro que está como asustado, sin permitir a las palabras seguir su rumbo”* (Lienlaf, 1998, en Pérez de Arce, 2007:78).

“El que sabe hablar bien el idioma mapuche puede amononar muy bien una palabra, entonces yo siempre digo, el idioma es afectivo. Por ejemplo, la palabra “trewa” (perro), “trewa”, según el cariño o lo que tú quieras expresarle al perro puedes pronunciar la

palabra “trewa” (fuerte), “tewa”, “chewa”, “pititewa” (...) Es muy diferente al castellano, tú por ejemplo la palabra “amor”, en una canción de amor, la vas a decir igual, de la misma manera que en una canción de despecho o trágica, la palabra “amor” va a ser amor; en cambio, tú lo dices en mapuche y la manera de decirlo te expresa el sentimiento, entonces a través del canto se expresa mejor lo que se transmite” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, Octubre 2009).

A la vez, la manera de comunicarse está relacionada con el contexto en el que se está inmerso; el hablante se adapta al receptor, cambiando entonces la forma de comunicación de acuerdo a las características de quienes están presente. Por ejemplo, si se está frente a un niño, se le comunicará de forma afectuosa y/o entretenida, para que éste entienda y sienta lo que se le quiere transmitir: *“Al niño se le empezaba de chiquitito a través del canto a manifestarle los sentimientos, entonces se le cantaba con las palabras con otro sentimiento, por ejemplo “pikike”, “pichiche”, entonces al cantarle no le dice “peñi pichiche” le dice “peñi pikike”, entonces se le va transmitiendo el afecto”* (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, Octubre 2009).

4.2. Música mapuche y ñil

4.2.1. Música Mapuche como parte de la cotidianeidad

Para tratar de comprender la música mapuche y en particular su canto, debemos tener en cuenta que éstas son expresiones desarrolladas en el marco de una cultura oral, siendo importante en ello considerar que es un tipo de música que surge de acuerdo al contexto y a las personas presentes en el momento, y que por tanto nunca será igual, ya que un contexto nunca se repetirá. *“Ninguna canción, ningún ñil, en este caso es repetitivo, todo tiene su historia y todas dejan una enseñanza”* (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, 2009). A la vez es un tipo de música donde existe una conexión importante entre emisor y receptor, que

utiliza el *mapudungun*, que usa gestos, expresiones y movimientos corporales además de las palabras.

Para el mapuche, la música es un concepto presente en todo contexto, no separable del entorno. De hecho, en su cultura no existe una separación nítida entre lo que los “*wingkas*” llamamos música y el resto de los sonidos, como tampoco existe diferenciación entre el lenguaje hablado y el lenguaje musical. Así, palabras equivalentes a lo que en castellano llamamos “música” o “instrumento musical” no encontraremos en *mapudungun*. Esto, porque para el mapuche la música es parte de un todo y como tal existe dentro de un continuo, estando los diversos ámbitos de la cultura interconectados entre sí, siendo indispensables cada uno para los otros. El baile, la poesía, los sonidos ambientales, el canto, forman una unidad de sentido que es nombrada de acuerdo a la ocasión y función (Pérez de Arce, 2007).

La comunicación oral necesariamente se adapta al contexto social en el que surge; de la misma forma, la música mapuche debe comprenderse dentro del contexto del que es parte, no siendo ejecuciones instrumentales musicales transmisibles fuera de ese contexto (Avendaño, Millaman, Melillan, Brevis, 2010). *“Yo creo que en la cultura mapuche, el arte siempre ha sido una expresión, pero como decía delante yo, bien expresiva. Los instrumentos por ejemplo, los instrumentos no se tocan por tocarlos, ni se les saca un sonido que no sea relacionado con la naturaleza”* (Entrevista a Miguel Trumun, Carahue, octubre 2009).

4.2.2. El canto mapuche o *ül*

En la cultura mapuche no existe diferenciación entre *hablar* y *cantar*. Ambas formas son parte de una comunicación de carácter oral que utiliza diversos mecanismos para expresarse de acuerdo al contexto. Por ende, si se requiere, surgirá espontáneamente el canto. *“La música es un elemento fundamental para nosotros, porque el mapuche es intrínsecamente músico, porque nuestra expresión es todo canto. Por tanto, es encontrarse y despertarse a sí mismo, es una forma de llenar nuestros propios espíritus [...] para nosotros es propio de nuestra vida, por ejemplo nadie dice que canta bien ¡bravo!, porque es nuestra forma de*

ser, no hay novedad, no te van a decir ¡oye, que cantai bien!, porque es una expresión de lo que quiere decir en palabras pero lo dice en música. Le pone una tonalidad musical” (Molina, 2006, en Pérez de Arce, 2007:43). Tanto el habla como el canto son parte de un mismo lenguaje y surgen de una u otra forma de acuerdo a la situación que esté vivenciando la persona.

Ahora bien, “*una forma de expresión de la oralidad mapuche dado en forma de verso cantado*” corresponde al *ül* (Painequeo, 1996:12). Este es el canto mapuche, una manera de comunicarse oralmente que se asemeja bastante a la poesía, en cuanto es un vehículo que permite manifestar los sentimientos de los cantores y transmitirlos emotivamente a quienes lo oyen o incluso a uno mismo. “*La poesía en castellano sería el canto para nosotros: cantar a la naturaleza, cantar al árbol, a la mujer, al varón, al tiempo. (...) Para nosotros no existe la traducción literal de la poesía, sería más bien como el ül, con canto*” (Entrevista a Lorenzo Ayllapan, Puerto Saavedra, septiembre 2009).

El *ül* está estrechamente relacionado con la lengua mapuche, siendo un medio a través del cual las personas se comunican cantando en *mapudungun* con lo trascendente y también con lo cotidiano. Es un canto que no suele acompañarse de instrumentos musicales, sólo es cantado por una persona, siendo sus temáticas y lo que transmite, lo que lo vuelve significativo. Tiene mucha importancia para el pueblo mapuche, estando presente en diversos contextos y haciendo referencia en sus letras a variadas temáticas como recuerdos, consejos, agradecimientos, bienvenidas.

Por ejemplo, el *ül* que les presentamos a continuación, cantado por la Sra. María Elena Llanca⁸, hace referencia a las reflexiones de una mujer joven antes de comprometerse con un hombre, advirtiéndole a su prometido que ella no es conveniente para él, puesto que no sabe hacer las labores que comúnmente debiese saber una mujer, y por lo tanto, si se casan, él podría arrepentirse y sentir vergüenza.

⁸ Este *ül* fue cantado por la Sra. María Luisa Llanca en su casa en Qechocahuin, en el año 2010, en el marco del proyecto Fondart “*Muñkupe ñlkantun. Que el canto llegue a todas partes*”; en el que participé junto a Natalia Caniguan, siendo grabado y posteriormente escrito en *mapudungun* y traducido al castellano.

*“Buenos días, buenos días
Papá, papá, papito
Papito, papito
Papito, papito
Yo, yo
Yo
No pienses en mí
No pienses en mí.
En mí no, en mi no
No, no pienses en mí.*

*Yo no sé
No sé, no sé
No sé yo
Te puede provocar llanto
Ustedes los hombres
Hombres, los hombres
Los hombres, los hombres
Necesitan, necesitan
Manta necesitan
Manta necesitan
Porque tienen que andar
Con buenos caballos
Ustedes, ustedes.*

*No hables, no hables
No me hables a mí.
Tú llorarás si yo no sé
Llorarás, dirás,
“cometí un error”
Papá, papá
Por eso no me hables.*

*Yo, yo
Yo pues
Puedo ser la causante
De que sientas vergüenza
Y de que te avergüences,
Te avergüences
Por mi, por mi ¿entiendes?
Papá, papá
Puedes llorar,
Puedes llorar*

*“Mari mari nga, mari mari nga
Ta wem kay ta wem, ta wem anay ta
Ta wem anay ta, ta wem anay ta
Ta wem anay ta, ta wem kay
Inche may kay nga, inche may kay nga
Inche may kay nga
Duamtukinueli kay nga
Duamtukinueli may kay
Inche may kay nga, inche may kay nga
Duamtukinueli llemay*

*Inche may kay nga kimlan kay nga
Kimlan kay nga, kimlan anay
Kimlan anay tañi kay
Ngümaluafuyimi kay
Eymün nga mün wenrungen em
Wenrungen em, pu ta wem ta
Pu ta wem ta, pu ta wem ta anay
Duamimün kay, duamimün kay
Makuñ anay duamimün kay
Makuñ anay duamimün kay
Küme kawell
Mu miawalu
Eymün kay eimün, eimün.*

*Dungukilnge, dungukilnueli em kay
Dungukilnueli em kay
Inche mu kay ngangümaluafuyimi
Ngümaluafuyimi,
Inakawafuyimi
Ta wem ta, ta wem kay
Dungukilnueli*

*Inche may kay nga, inche may kay nga
Inche may kay nga anay
Inche kuñifalen
Yewefuyimi nga
Yeweluwafuyimi,
Yeweluwafuyimi
Inche may kay nga anay
Ta wem anay ta wem.
Ngümaluafuyimi,
Ngümaluafuyimi*

*Por mí,
Por mí
Papá, papá.*

*Inche may kay nga anay,
Inche may kay nga anay
Ta wem ta, ta wem kay*

*No me dijo que ella
No sabía, no me dijo
Esa mala criatura,
Me puedes decir
Tú me puedes decir
Por mí
Puedes llorar
Tú puedes llorar por mí.”*

*Feypienew nga fey,
Feypienew kay nga
Feyti weda koñi
Pipietuafen
Pipietuafen
Inche mu kay nga yem
Nngümaluafuymi kay
Inche mu anay.”*

María Luisa Llancao, Qechocahuin, 2010

Como vemos a través de este *ül*, el canto mapuche es rico en expresiones, pudiendo transmitir emociones sumamente profundas, de todo tipo.

4.2.3. El “surgimiento” del *ül*

El *ül* es una especie de poesía cantada, improvisada, que no está escrita de antemano sino que surge cuando el mapuche desea expresar sentimientos. Cuando se pone en práctica el *ül*, surge lo que se conoce como *ülkantun* (acción de cantar).

En esto, es necesario hacer una aclaración: el *ül* “surge” de un momento a otro, cuando se dan determinadas condiciones que lo motivan a salir. La palabra “surgir”, no es al azar ya que indica que el *ül* es espontáneo, sumamente expresivo, que nace de súbito, improvisado, respondiendo a la lógica de una cultura oral que no es estructurada y que no requiere que algo esté plasmado de antemano - en un libro, en una partitura - para expresarse.

“De repente uno se junta, o con la familia, tiene un almuerzo, y de repente se pone a cantar. Y llega uno y “Le voy a cantar, no me da miedo”. “Ya, cántate una”. “¿Quién canta?” Y así. Así que así nace la canción” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

Este tipo de canto comúnmente surge cuando el cantor o *ülkantufe* lo siente, sin presiones. Si no se da naturalmente, en un comienzo cuesta el surgimiento del *ül*, pero una vez que ya comienza, va generando tal cantidad de emociones en las personas presentes, que genera que otras personas canten.

“Por ejemplo, si uno está en una comunidad, con un grupo de peñi o lamngen, y si uno le pregunta “¿alguien sabe cantar o no?” ¿Le puede preguntar eso? Nadie, nadie sabe cantar. Pero ¿qué pasa si uno empieza a cantar? El otro día me tocó estar en una reunión, y entonces dijeron “podríamos cantar algo, si es que alguien se anima”, y estábamos todos callados, pero de repente se atrevió una señora. Y después, y yo me sentí como presionado porque tenía visitas, “y bueno, por la visita voy a cantar”, canté también, y ahí vino otro peñi “yo también”, después otro peñi “yo también”. Ahí estaba el saber. Y como, ¿por qué por ejemplo el peñi dijo tal cosa? Porque lo que yo dije le recordó sonidos, ciertos conceptos o términos, o ciertas formas, hubo algo que le gatilló aquí, y le recordó enseguida lo que también él sabía” (Entrevista a Héctor Painequeo, Temuco, octubre 2009).

Es decir, el *ül* no es planeado ni aprendido de memoria; más bien, si se da el contexto y si el *ülkantufe* vivencia ciertas emociones o sentimientos, surgirá repentinamente su canto. *“Varias canciones a mí mucho me llegan a la misma cabeza cuando estoy cantando, varias canciones me salen (...) Cuando ando por ahí en mi trabajo, me quedo sentado y también de repente, me da por cantar, y canto no más, porque es ülkantun”*. (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Wapi, noviembre 2009). Por lo mismo, el *ül* puede surgir en cualquier ocasión, puesto que siempre existirán situaciones que generen sentimientos, reacciones, emociones.

Es que el *ül*, al igual que el llanto, sirve como vehículo para botar hacia afuera los sentimientos que uno tiene adentro atrapados; tiene el poder de tranquilizar a quien vivencia dolores o emociones fuertes. *“[Mi mamá] me decía “si te encuentras aburrida, y cualquier canción, en cualquier rato va a dejar su tristeza o pensamiento, y cante cualquier canción canto mapuche”, me decía. Así me decía en mapuche ella. “Hay tantas*

canciones, hay tanto que pensar y lo que piensa uno tiene que hacerlo, tiene que cantarlo (...) Si en caso estás enamorada, o si te deja el hombre, entonces también se puede sacar una canción mapuche” (Entrevista a Amalia Paillafil, Rolonche, octubre 2009).

Así, al realizar las entrevistas, una mujer me contaba que la primera vez que recuerda haber cantado un *ül* fue en el funeral de su cuñado, cuando personas asistentes a éste públicamente hablaron mal del difunto y aquello le provocó tanta rabia a ella, que comenzó a defenderlo cantando: *“entonces él cuando falleció, no anduvo ni cerca lo que tenían que decirle. Ahí se dijeron unos vecinos que hablaron, “usted me robó y hoy día lo voy a decir delante de toda la gente”, y eso nada que ver, si estaban hablando por el finao que estaba fallecido, no por el robo. Entonces de eso como rabia me vino y yo le canté a mi hermana, le canté a mi hermana (...) primera vez [que cantaba] y sabe que de rabia me salió ese canto. (...) Yo le digo, me sentí tan enrabiada porque no vine a escuchar ninguna palabra buena”.* (Entrevista a Rudelinda Lienqueo, Quillem, noviembre 2010).

De modo similar, otra mujer contaba que el *ül* le servía para calmar la rabia: *“Cuando un poquito se rabia por el trabajo o viene una persona que mandó y no llega a tiempo, ahí uno se embolina la cabeza medio así, le da rabia, y uno mejor canta y olvida con eso. Se le va la rabia y ya después no... se le quitó”.* (Entrevista a Amalia Paillafil, Rolonche, octubre 2009).

Incluso, a veces el *ül* permite manifestar emociones que las palabras por sí solas no son capaces, como queda demostrado en la siguiente cita de una entrevista, que refiere a la situación de un hombre borracho que sólo pudo agradecer el cariño brindado por personas desconocidas en un momento difícil, a través del canto. *“Yo te voy a contar algo que me pasó a mí. Yo vivo a la orilla de camino, entonces un día, tomó un peñi de Isla Huapi, tomó equivocada la micro, (...) e iba medio con copetiadito y se bajó a orinar y el bus partió, lo dejó abajo (...) fui a ver quien llegó y me encontré con el peñi desconocido, lo llevé para la casa, le ofrecí alojamiento (...) Mi señora le dijo, “le voy a preparar un caldito caliente lagmen” y de ahí le dio unos mates y de ahí el peñi suspiró, se pegó un suspiro, me dijo “¿peñi usted es mapuche?”, “sí” le dije yo, “quiero decir tantas cosas pero no puedo. ¿Lo*

puedo cantar?” y a través del canto me dijo todo lo que él quería decirme y no lo podía decir en palabras. Ese es el ñil mapuche. Yo dije, yo de primera pensé que él quería cantar porque estaba medio cochecho no más, pero no, su canto fue tan serio que yo me quedé mudo y de ahí me dijo “gracias peñi” y me dio la mano, pero no me lo pudo decir” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, octubre 2010).

O también queda demostrado con la siguiente cita, que cuenta como un mapuche contó a otra persona acerca del maremoto de 1960 a través de un ñil. *“Las respuestas la pueden dar a través del canto. Eso lo tengo muy claro, porque había un norteamericano que quería saber sobre lo que sucedió por ejemplo el año 1960. Entonces una persona no le entregó eso como diálogo, se lo entregó en el canto; y es válido” (Entrevista a Lorenzo Ayllapan, Puerto Saavedra, septiembre 2009).*

A través de esos ejemplos vemos que el ñil es expresión pura de sentimientos: amor, rabia, emoción, tristeza, agradecimiento; cualquier sentimiento profundo puede provocar que éste surja. O sea, el ñil posibilita manifestar lo que palabras solas a veces no pueden, ya que permite acceder a un estado donde los sentimientos no se ponen límites y se expresan libres. Independientemente si alguien está solo o acompañado, manifestará sus sentimientos y lo que realmente está vivenciando a través del canto, siendo por tanto esta forma verbal la más representativa de lo que realmente siente la persona.

Como el ñil surge de acuerdo al contexto que se esté viviendo, nunca un ñil será igual a otro, siendo por tanto cada canto único e irrepetible. Pero para que brote el ñil, es esencial que se genere un ambiente de confianza, ya que recién ahí el ñilkantufe se pondrá a cantar. Por eso es importante la relación que se genera entre el ñilkantufe y sus oyentes, ya que el primero sólo va a cantar si se siente cómodo en ese espacio. Muchas veces, su manifestación produce nostalgia, tristeza, alegría, tanto en los oyentes como en los mismos ñilkantufe.

De hecho, es curioso el tema de cuándo surge el ñil, y frente a ello varios investigadores señalan que es un canto improvisado en el momento. Si bien esto es verdad, hay que aclarar que existen diferentes tipos de ñil, y no todos son creados completamente en el momento.

“Hay un ñil que se hace espontáneo, se improvisa, pero también hay algunos ñil que se transmiten, se transmiten de generación en generación” (Entrevista a Ramón Cayumil, Temuco, febrero 2011).

En cuanto a su origen, existen al menos dos tipos de ñil. Por una parte, aquellos que son espontáneos y que se crean en el momento, que hacen referencia a sentimientos que el *ñilkantufe* está viviendo en ese instante; y por otra parte, aquellos que toman como base un ñil escuchado con anterioridad y que intentan repetirlo, cambiándole algunas palabras, tonos u otros aspectos, modificándose cada vez que se canta. Así, alguien pudo haber escuchado en su infancia un ñil sobre algún acontecimiento específico y luego intentará reproducirlo, variando énfasis y quizás algunas palabras. No obstante, continuará manteniendo la idea o temática central del canto escuchado con anterioridad (Caniguan y Villarroel, op.cit).

“Por ejemplo mi abuelo cantaba un ñil que hablaba de “Pitillam”, parece que era una niña, no sé, y siempre la cantaba y yo le ponía atención a su ñil, pero si la cantaba un día, en otro momento la podía volver a cantar, pero ya no era la misma, era el mismo contenido, las mismas cosas, pero cantaba de otra manera, los énfasis los ponía en otro lado (...) nunca era igual un ñil que otro” (Entrevista a Ramón Cayumil, Temuco, febrero 2011).

“Yo veo que hay dos tipos de canciones, la espontánea, hay gente que no se sabe canciones de memoria, sino que las va creando en el momento, pero basada en una historia, en una historia real, entonces esa canción si la canta 10 veces, las 10 veces le puede cambiar palabras, pero no pierde la historia, es la misma historia pero le puede cambiar palabras. Y hay otro tipo de canción, que es la canción por ejemplo la que yo canté, que es basada en una historia real, que el primero que la cantó fue el que la inventó, yo la puedo estar cantando diferente, pero la historia es la misma. Entonces, esas son canciones que uno se aprende, si yo me la aprendo de una forma, la voy a cantar siempre de la misma forma” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, 2009).

Comúnmente cuando un *ülkantufe* canta un *ül* que escuchó a otra persona, antes de cantarlo dice: “*Así cantaba fulano*”. En cambio, cuando alguien canta espontáneamente un *ül* suele decir en *mapudungun*: “*Voy a sacar lo que estoy sintiendo*”.

4.2.4. Tipos de *ül* asociados a diversos contextos

Por estar vinculado con sentimientos y emociones, el *ül* puede surgir en cualquier situación. Es común que acompañe las actividades cotidianas, la intimidad del hogar, el trabajo diario, cuando se toma mate con la familia, o cualquier otro momento que sea parte de la vida diaria del *ülkantufe* o en que estén presentes personas cercanas. Además de aquellos contextos íntimos, el *ül* puede surgir en los eventos sociales y colectivos de la cultura mapuche donde se reúnen las personas, tales como *mingako*⁹, *rukan*¹⁰, *palin*¹¹ u otras (Caniguan y Villarroel, op.cit).

Así, puede surgir cuando hay sólo una sola persona o varias; de igual forma, está presente en momentos cotidianos y ceremoniales: acompaña los juegos, el trabajo, los entierros (*eluwün*). Surge en momentos amorosos, afectuosos. Permite relatar historias o dar consejos y suele acompañar a las mujeres cuando están tejiendo telares o a quienes conversan unos mates.

“El canto es como una de las manifestaciones más importantes en la vida social. Porque canto cuando hay producción. Canto cuando hay ceremonia. Canto cuando se celebra el cumpleaños, aniversario, matrimonio. Entonces toda la parte social, como centro está el canto” (Entrevista a Lorenzo Ayllapan, Puerto Saavedra, septiembre 2009).

En el fondo, el *ül* está siempre presente en el mundo mapuche, puesto que “*cuando aflora el sentimiento aflora el ülkantun*” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, octubre 2009). El único requisito para que surja este canto, es que se genere el ambiente adecuado, existiendo condiciones de confianza e intimidad entre los presentes, y que a la vez, quienes

⁹ Fiesta para dar término a una siembra o cosecha

¹⁰ Construcción de una vivienda

¹¹ Deporte mapuche, conocido en castellano como “chueca”.

lo emitan sean hablantes del *mapudungun*. Por ende, el *ül* está ligado a espacios sagrados, íntimos, ya sea del hogar, de la familia o de la comunidad. En estos espacios, el *ülkantufe* debe sentirse cómodo y en familiaridad con los presentes, para que brote espontáneamente su canto.

Como el *ül* está presente en muchos y variados contextos de la vida mapuche, existen distintos tipos de cantos que surgen en esos momentos, cada uno con su nombre particular. Así, hay cantos que acompañan el juego¹², cantos que surgen en el trabajo¹³, cantos que expresan amor¹⁴, cantos de *machis*¹⁵, cantos de enfermedades¹⁶, cantos para dar consejo¹⁷, cantos que relatan la historia, y muchos otros más.

“Hay canciones amigos, canciones de visitas, hay canciones de otras comunidades, hay canciones sobre, no se, viajando. Puede cantar cualquier canción. O frente de la mar, frente al lago, frente de los árboles, frente de los pájaros, de cualquier manera, aquí donde uno mismo está puede inventar” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

Tomás Guevara a comienzos del siglo XX caracterizó distintos tipos de *ül* escribiendo lo siguiente: *“Llámanse estos cantos en la lengua ül i la acción de cantar ülkantun. Divídense en amorosos ayün ül o dakelchi ül (ayün es amor); en elejíacos, entristecedores o enfermedadores kutrankelchi ül; cantos para brindar o llaupeyüm chi ül, los episódicos o bélicos i algunos de índole relijiosa* (Guevara, 1911: 120).

Tratando de hacer una tipología de los diversos *ül* existentes, podemos basarnos en la propuesta de Painequeo (1996), que distingue los siguientes: *Feyentun düngu ül, Aukantun düngu ül, Küdawün düngu ül, Ayekan düngu ül, Poyewün düngu ül y Rakiduamün düngu*

¹² “*Aukantun düngu ül*”, “*Palin ül*”

¹³ “*Küdawün düngü ül*”

¹⁴ “*Poyewün düngu ül*”, “*Ayun ül*”, “*Dakelchi ül*”

¹⁵ “*Pu machi ñi ül*”

¹⁶ “*Kutrankelchi ül*”

¹⁷ “*Ngülam dungu ül*”

*ül*¹⁸. Además, agregaremos tipos de cantos que hemos observado al realizar nuestra investigación.

4.2.4.1. Cantos religiosos, trascendentes (*Feyentun düngu ül*)

Son los cantos relacionados con las creencias mapuche y con conexiones que se pueden realizar con lo trascendente. El pueblo mapuche se ha caracterizado por ser sumamente ritual, por lo que este tipo de *ül* son comunes, surgiendo en ceremonias relevantes como los funerales, *machitun* (cura de enfermos por parte del machi) y otras instancias.

En la zona *lafkenche*, aparecen bastantes cantos en esa línea, relacionados con la concepción trascendental del mundo, la relación del hombre con la naturaleza, con el mundo que lo rodea, con el agua, el medio ambiente, la gente, los seres que habitan el mundo. “*Uno le puede cantar a un cerro, le puede cantar a un árbol, a un paisaje. Canta lo que le salga bueno*” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

El canto cumple también roles ceremoniales, así el *machi ül*, permite al *machi* tomar contacto con sus espíritus y lograr una mejor sanación para sus enfermos, siendo parte constitutiva del trance y como tal de la ceremonia del *machitun*. “*Mi mamá era machi. [Cantaba] cuando hacía sus ceremonias. Yo escuchaba nada más, yo era niña, yo la miraba*” (Entrevista a Rudelinda Lienqueo, Quillen, noviembre 2009).

Ahora bien, quisiéramos profundizar en el rito funerario, por su importancia para el pueblo mapuche. En esta cultura se cree que al morir, el alma del difunto (*püllü*) no muere, sino que pasa a otro estado, y que en ese paso realiza un viaje hacia la “Tierra de arriba” (*Wenu Mapu*). Sin embargo, en este viaje, el *püllü* puede ser capturado por brujos (*kalku*), transformándose en un demonio o espíritu maligno (*Wekufe*). Entonces, para asegurar que el alma del difunto llegue tranquilamente al *Wenu Mapu*, se realiza un rito funerario particular.

¹⁸ Esta tipología también la utilizamos en el libro “*Muñkupe Ülkantun, Que el canto llegue a todas partes*”. Caniguan y Villarroel, 2011.

Este rito es bastante extenso, compuesto de varias partes. Algunas de éstas son el *eluwun* (se comparte comida entre los presentes para despedir al difunto), el *awun* (“trilla” que se realiza alrededor del fallecido; cabalgata circular que se realiza en sentido opuesto a las manillas del reloj) y el *amulpüllün* (cuando se recuerda al difunto y se canta acerca de su vida y antepasados). (Caniguan y Villarroel, op.cit).

Así, el “*Amulpüllün*” es una instancia del rito funerario en la que surge el *ül*, que se realiza en el velorio antes de llevar el ataúd al cementerio. La palabra *Amulpüllün* tiene diversas traducciones, todas las cuales refieren a la ida tranquila del espíritu. Así, se puede traducir como “*hacer o obligar a salir al püllü*” (Schindler, 1998:166). Básicamente, a través de este rito se le dice al *püllü* del difunto que se aleje, tratando de impedir que sea víctima de los *kalku*, y a la vez tratando que no regrese donde los vivos y por lo tanto que no dañe a los familiares del fallecido.

Esta práctica se desarrolla hace muchos años, de hecho, Tomás Guevara refirió a ésta en sus escritos. “*Antes de partir, algunos oradores (hueupive), se colocan a la cabecera i a los piés del difunto i hablan de las virtudes y antepasados del estinto. Han de ser hombres de edad i en posesión de los antecedentes genealógicos de la familia*”. (Guevara, 1927/II: 43 en Schindler, op.cit: 171).

Ahora bien, el *Amulpüllün* corresponde entonces al emotivo momento en que se recuerda y comenta la historia del difunto. A modo de despedida, el *ülkantufe* canta en primera persona – como si el difunto estuviera cantando a través de su voz - detalladamente sobre su vida, características, lugar de origen, historia, antepasados, gustos, proezas; todo esto frente a los asistentes al velorio, quienes están ansiosos por escucharlo. Así, se canta sobre sus virtudes y defectos, con el objeto de describir a la persona tal cual era.

“Hay que despedirlas lo que dejó: lo que dejó en trabajo, lo que dejó en la tierra, todo eso hay que sacar uno cuando quiere despedir a uno que se ha ido y ya que no se va a ver más, en el funeral” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

“Falleció un gnenpin allí, hubo una reunión grande allí en Trawa Trawa (...) Entonces, de ahí fui a alojar, fuimos a un carrete aquí, y dije: “como murió este abuelito, se le inventa una canción, siempre que me den permiso los dolientes. Si no me dan, no” (...) Y se hicieron Llellipun, porque era gnenpin. Y entonces me dijo, el que encabezaba más, me dijo -“hazte no más uno”. – “¿Pero no habrá problema entre hermanos”? Y se conversaron entre ellos. -“No”, me dijeron, -“cante no más”. Y canté. Salga lo que salga, si sale bien o sale mal. Porque era un abuelo que tenía más de cien años. Pero le busqué la historia (...) Cuando era niño, qué hacía, empecé a buscarle (...) también, hay que seguirle la descendencia y todo eso. Si era bueno, si era malo, si era peleador, si era borracho, si era ladrón... ahí hay que decir de todo no más. Y uno le canta como es (...) como era el ser humano no más. Pero a cualquiera no se le hace. (...) Hay tanta gente en el funeral que escucha eso, hay que decirlo no más. Porque es como era. Por eso la gente va a ver como lo nombran, y es bonito. Todavía existe eso, pero a algunos no más. También tiene que ver la edad” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

En esta ceremonia, el *ülkantufe* adquiere un rol esencial, ya que es quien debe saber transmitir fuertes emociones y sentimientos mediante su voz a todos quienes eran cercanos del difunto. A través del canto, le va diciendo al *püllü* del difunto que se vaya, que se despida, señalándole que tiene que dejar a su familia y amigos, remarcándole que nunca más los volverá a ver. Por ende, es una especie de despedida sumamente emotiva, triste e intensa.

“Una señora cantó el canto que le fue a cantar ella a su cuñado, a hacerle Amulpüllün a Boroa. (...) Le dijo “como tu te enamoraste te viniste para acá y tuvimos que seguirte para acá y ahora ya mañana te vas a la tierra, y esta noche yo te estoy cantando, te estoy diciendo que tienes que irte; dejaste a tu esposa, dejaste tus hijos, tu hija, muy linda tu familia”, le dijo, “pero no digas dejé a mi hijo, dejé a mi hija, dejé a mi esposa. Ándate”. Porque eso es lo que se hace, es como echar al muertito, que no mire para atrás, que no mire lo que dejó” (Entrevista a Rosa Huenchulaf, Carahue, noviembre 2009).

Como todo rito mapuche, el *Amulpüllün* cambia de acuerdo al lugar donde se realice, y sabemos al menos que se celebra en el territorio existente desde el lago Budi hasta los alrededores de Temuco. De todos modos, en el sector del Budi si bien se practica, ya no es tan común como antaño, puesto que la incorporación de variadas religiones (principalmente evangélica) ha incidido sobre el deterioro de ritos mapuche, como también la migración de gran cantidad de personas fuera de su territorio y el consecuente debilitamiento del *mapudungun*. Así este importante rito se va desarrollando cada vez menos en el sector.

“Antes se le cantaba a los muertos, hoy día se ha perdido eso, se hacía el Amulpüllün a través de canto. Hay comunidades donde todavía, si el finao en este caso era weupife, era trutruquero, se le toca la trutruka, si era ayekafe se le canta, pero antes a todos los muertos se le hacía Amulpüllün a través de canto, se le cantaba a su espíritu, se le cantaba todavía sigue su vida, después se le cantaba a su espíritu para que llegue bien, a través del canto se le encaminaba” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, noviembre 2009).

Hoy, cuando el *Amulpüllün* se lleva a cabo, es principalmente en el funeral de personas que han tenido de importancia dentro de la cultura mapuche, tales como *lonko*, *gnenpin*, *machi*, u otro, o también a personas de mayor edad. *“Yo sé ahora que los velorios de ciertas personas que han cumplido un rol importante de la vida mapuche, como el machi, el lonko, se hace ülkantun. En el velorio de mi padre por ejemplo, que era un lonko, mi cuñada, ella le hizo Amulpüllün, que es la ceremonia esta de despedirlo, ayudarle que el püllü, el espíritu se vaya”* (Entrevista a Rosa Huenchulaf, Carahue, noviembre 2009).

4.2.4.2. Cantos que acompañan el trabajo (*Küdawün düngu ül*)

El momento en el que se realizan diversas actividades productivas (tareas agrícolas, ganaderas, artesanales, etc.), corresponde a un espacio en el que es común que surja el *ül*. Así, *Küdawün düngu ül* son cantos que surgen cuando las personas están trabajando. Dentro de estos cantos podemos encontrar el *rukan ül* que surge al construirse una casa, el *llamekan ül* cuando se hace harina tostada, el *nawün ül* o *pünokachilhan ül* cuando se cosechan granos de cereales. También hay cantos que surgen cuando se teje a telar.

Usualmente las actividades productivas incorporan a los niños desde que son muy pequeños puesto que en la cotidianidad ellos ayudan a sus padres y madres en diversas labores. Por eso, este tipo de canto es sumamente importante en la vida del mapuche. Todas las personas entrevistadas tienen recuerdos de infancia que vinculan actividades productivas con el *ülkantun*.

“[Mi mamá] siempre, ella siempre cantaba, porque yo la andaba acompañando haciendo cercos, o sino sacando troncos, y ella cantando de eso” (Amalia Paillafil. Rolonche, octubre 2009).

“Haciendo harina, haciendo esos trabajos de la casa, igual las mamás cantaban, se ponían a cantar. Mi mamá se mandaba, estaba moliendo trigo así en tierra y se ponía a cantar, mientras molía” (Catalina Marileo, Pu Budi, noviembre 2009).

“Mi mamá cantaba también ella, era para que el telar le saliera bonito, cantaba igual como si nosotros pudiéramos estar cantando o haciendo cualquier cosa también, igual ella cantaba su canción y ahí le iba dando volá total y ahí iba yo volá también” (Entrevista a Julia Galvarino, Rolonche, 2011).

Históricamente, el canto mapuche ha estado presente en las actividades productivas. Por ejemplo, eso ha sucedido para la trilla. Cuentan que antes de la llegada de los españoles, los mapuche desgranaban el trigo y otros cereales con sus pies descalzos. Acompañaban aquella tarea cantando y bailando, lo que volvía más entretenida la labor. Los hombres y mujeres participantes hacían un círculo y bailaban pisando el trigo, divirtiéndose y sin notar el tiempo transcurrido en aquella tarea.

“Antes, los viejitos eran super entretenidos. Antes, cuando no había, antes de la llegada de los españoles, no ven que ellos trajeron los caballos, entonces ellos para desgranar el trigo y todos los cereales, para las cosechas, lo hacían a pie. No usaban zapatos. (...) Entonces inventaron un canto para no aburrirse (...) decía: “Anda compañera vamos compañera

(...) vamos compañera, vamos compañera, tomémonos de las manos, tomémonos de las manos. Si no te apuras mucho, si no te apuras mucho” – porque detrás de él, venía un hombre, y detrás mío, una mujer, y así: una mujer, un hombre, una mujer, un hombre, todos de la mano-, entonces daban vuelta. Y daban vuelta a ese lado, siempre como gira el sol. Entonces decían: “si no te apuras mucho, si no te apuras mucho, el que viene detrás, te puede hacer cositas, te puede hacer cositas”. Y la mujer decía: “Y tú también apúrate, y tu también apúrate, porque los que vienen detrás, vienen pensando agarrarme, vienen pensando agarrarme” Ya, después otra y otra y otra cosa: “porque el que viene detrás, viene con una lanza”, y cosas así. Y se reía el resto de la gente: a ver, qué le vas a decir tú”. Y esperaban el otro que cantara, y decía así cosas, y se reían, y después cantaba el otro, y así. Y terminaba la trilla, y no se daban ni cuenta si es que estuvieron trabajando o cantando. Entonces no existía el aburrimiento” (Entrevista a Joel Maripil, Quechocahuin, septiembre 2009).

Pascual Coña también describió este canto.

“En seguida entran las parejas en el montón de las espigas, un hombre hace sonar la trutruca, unos jóvenes tocan las flautas y una mujer golpea el tambor, cantando al mismo tiempo lindos versos

*“adelante, parcito;
con fuerza pisotead,
de este trigo las espigas” (...)*

Las parejas de hombres y mujeres cantan también; un par después del otro romancean. El canto del hombre dice así “Sigamos adelante, compañera

Que no te caigas, compañera

Allí hay un hoyo compañera”

La mujer contesta cantando de esta manera “Sigamos compañero

No te canses compañero

Yo no me canso compañero”

Tienen muchas versiones y variantes en sus cantos; todo lo que se les ocurrió cantaban, mientras avanzaban a saltos sobre las espigas del trigo” (Moesbach y Coña, 1930:163-164).

Así también, antiguamente, la inexistencia de los artefactos que hoy se utilizan para laborar - como el molino -, conllevaba el uso de otros elementos, algunos de los cuales producían sonidos que a veces eran acompañados con canto. Entre éstos se encontraba el *kudi* (piedra que servía para moler) y el *lletüpe* (olla de piedra o fierro que existía antes de la cayana y que se utilizaba para tostar). Cuando se empleaba el *kudi*, producía un sonido específico, que otorgaba una musicalidad especial al momento de realizar esa actividad productiva, recordada por algunos adultos y ancianos mapuche. Del mismo modo, cuando se tostaba avena o trigo al fuego en la olla de piedra, se producía otro sonido.

“Antes no había molino para moler, entonces se empleaba el kudi (...). Entonces producen una nota, o toque le llamamos. Entonces eso se va perdiendo porque en cualquier casa mapuche que tú vayas ahora, va a tener molino, que no produce en realidad musicalidad. Y se pierde eso.” (Entrevista a Lorenzo Ayllapan, Puerto Saavedra, septiembre 2009).

Con la incorporación de nuevas tecnologías y artefactos, se dejaron de usar aquellas herramientas para incorporarse otras a la vida cotidiana mapuche, sin embargo, aquellos sonidos son recordados por muchos adultos y adultos mayores.

4.2.4.3. Cantos de amor (*Poyewün düngu ül*)

Estos cantos surgen para manifestar amor o cariño, son muy expresivos y sumamente frecuentes en la zona del lago Budi. De acuerdo a lo que nos contaron diversos entrevistados, históricamente fueron muy efectivos para enamorar a la pareja, siendo por lo tanto bastante frecuentes, y hoy recordados con emoción por adultos mayores.

“Mi mamá cantaba en la casa. Cantaba mucho, en sus ratos libres, en su trabajo, en su vida cotidiana, usaba mucho esos cantos. Y eso me pareció atractivo. Y tenía distintos

tipos de canto: me contaba por ejemplo cantos para enamorar a las chicas, gente que se casó a través de haberle cantado a una niña y haberse enamorado y pedirle matrimonio, cómo lo hacían las comunidades, la misma gente” (Entrevista a Héctor Painequeo, Temuco, octubre 2009).

“Hay cantos de amor, hay cantos de pololeo, hay cantos de casamiento, hay cantos de separación (...) Yo creo que para todas las cosas hay una canción” (Entrevista a Sergio Painemilla, Piedra Alta, octubre 2009).

En nuestra investigación observamos que muchos adultos mayores del territorio del Budi cantan de este tipo de *ül*, recordando momentos románticos que vivieron con anterioridad, como se observa en el siguiente fragmento de *ül* recopilados en el territorio del Budi.

*...¿Cómo estamos, cómo estamos
para que juntemos, juntemos
nuestros solitarios corazones?
Juanita, Juanita,
Juanita, Juanita
Si juntáramos, si juntáramos
Los dos corazones solitarios
Juanita pues, Juanita*

*Podríamos unir
Nuestros pensamientos
Podríamos unir
Nuestros pensamientos
Juanita, Juanita,
Juanita, Juanita (...)*

*(...) Vamos, vamos, Juanita,
Vamos Juanita
A la orilla del bosque
Vamos
Juanita, Juanita,
Que no nos vean
Que no nos vean.
Juanita, Juanita,
Los dos somos solteros
Pueden hablar de nosotros,*

*...Chumleyu nga, chumleyu nga
Trapumal nga, trapumal nga
Kuñifal nga piwke kay
Juanita anay, Juanita,
Juanita anay, Juanita
Chaf kuñifal piwke kay nga
Trapunfuli kümepelayafuy kay nga
Juanita anay, Juanita.*

*Kiñepelayafuyu nga
Tayu ngayu rakiduam
Kiñepelayafuyu nga
Tayu ngayu rakiduam
Juanita anay, Juanita,
Juanita anay, Juanita (...)*

*(...) Amuliyu, amuliyu Juanita,
Amuliyu Juanita
Rangi inaltu nga mawida
Pu amuayu
Juanita anay, Juanita,
Pengekinuliyu kay
Pengekinuliyu kay nga
Juanita anay Juanita
Kuñifal nga inchiw kay
Dunguyengeafuyu kay*

*Juanita
Juanita, Juanita
Hablan de nosotros
Hablan de nosotros Juanita,
Juanita, Juanita
Pero no hacemos caso
A lo que nos dicen
Por eso solo saludamos
Por eso solo pasamos
Juanita, Juanita,
Juanita, Juanita,*

*Juanita
Juanita anay, Juanita.
Wente wun mu müleyu
Wente wun mu müleyu
Juanita anay Juanita
Llowkefuli,
Llowkefuliyu kay nga
Chalin müten llowke kay
Chalin müten llowke kay
Juanita anay Juanita
Juanita anay, Juanita*

Extractos de ül cantado por José Manuel Levipil, Quechocahuin ¹⁹

Tanta era la efectividad de este tipo de cantos para enamorar a los seres amados, que a través de las entrevistas supimos de anécdotas donde personas no mapuche intentaron cantar *ül* para enamorar a mujeres mapuche. “*También voy a cantar algo que ocurrió*”, y contó una anécdota, que alguien no mapuche quería cantar. O sea, quería, - porque a través del canto enamoraban a las chicas-, entonces un no mapuche que estaba enamorado de una niña mapuche y no hallaba como casarse, y entonces, como sabía que era *ülkantun*, que los mapuches se enamoraban a través del canto, entonces el retuvo la melodía, el ritmo. Pero como no sabía mapudungun usó el español, con melodía mapuche, ¡y funcionó!” (Entrevista a Héctor Painequeo, Temuco, octubre 2009).

4.2.4.4. Cantos para dar consejos (*Ngülam dungu ül*)

Otro tipo de canto existente en la zona lafkenche, es aquel que tiene como objetivo aconsejar al oyente. “*Dan consejo también con el ulkantun. Sí, en vez de aconsejar a la persona, es cantado*” (Entrevista a Catalina Marileo, Pu Budi, noviembre 2009). Estos cantos son llamados “*Ngülam dungu ül*”. A través de ellos, las madres aconsejaban a sus hijas de cómo comportarse, los padres y abuelos aconsejaban a sus hijos sobre la cultura mapuche y sobre diferentes temas.

¹⁹ Este *ül* fue recopilado en el marco del Proyecto Fondart “Muñkupe *Ülkantun*: Que el canto llegue a todas partes”, realizado junto a Natalia Caniguan el año 2011.

“Este ùlkantun es un consejo, también sale consejo. (...). Es un consejo que cantan, diciéndole a su hermano: “si en esa reunión, si en ese encuentro hay mucho trago, claro que puede servir un poco uno, pero después no seguir, no seguir hasta donde llegó, no. Sino que volver, salir junto para que la gente no hable mal de nosotros, para que la gente no se ría de nosotros”. Eso quiso decir este ùlkantun, un consejo para su hermano” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

“[Mis abuelos cantaban] la historia que pasó, lo que creían que iba a ser, te aconsejaban cantando. Era agradable que te aconsejen cantando. Por ejemplo si te cantan: “Oh, yo quiero verte grande, yo quiero verte una señorita mucho, que viva feliz”... pero te lo van cantando. Entonces, a nosotros así nos aconsejaron, pues si quién no iba a recibir un consejo cantado” (Entrevista a Joel Maripil, Quechucahuin, septiembre 2009).

A continuación presentamos un *Ngulam dungu ùl* recopilado en el territorio del Budi²⁰:

“Rosita, Rosa, Rosita, Rosa
 Rosita, Rosa.
 Hoy día, hoy día,
 Irás a otras tierras
 Irás, Rosita,
 Hoy tú irás
 Dejarás a tu buen padre
 Dejaras tu madre, Rosita
 Pero yo, pero yo
 ¿Qué puedo decir Rosita?

“Rosita, Rosa, Rosita, Rosa
 Rosita, Rosa
 Fachantü, fachantü
 Kañpüle mapu
 Amuaymi anay Rosita,
 Fachantü may amuaymi
 Kishukunuaymi tami küme chaw
 Ka elaymi tami ñuke Anay Rosita
 Welu inche, welu inche
 Chem piafun kay, Rosita

Hemos conversado
 Y te he aconsejado,
 Rosita
 Mira como son las cosas,
 Rosita
 Ahora, ahora, ahora, te vas a ir
 Irás adonde no hay mapuche
 Rosita

Müna ngulamkakeyu
 Müna elukeyu nga nütram
 Anay Rosita
 Tufa ñi fezellen may dungu
 Rosita
 Fewla, fewla, fewla amuaymi
 Rangi wingkangepuaimi
 Anay Rosita

²⁰ Este ùl también fue recopilado en el marco del Proyecto Fondart “Muñkupe Ùlkantun: Que el canto llegue a todas partes”, realizado junto a Natalia Caniguan el año 2011.

Yo, yo,
Yo siento tristeza,
¿Qué puedo hacer si la vida es así?
Cada hijo hace
Su propia vida
Pues Rosita

Inche, inche
Inche lladküli nga tumaeyu kam
Felerken nga mongen nga
Kishuke nga mongengetukerki
Mülenmu nga püñeñ
Mülenmu nga koñi anay Rosita

Por eso es, por eso pues,
Donde tu llegues Rosita,
Si tienes suegra, pues Rosita
La debes respetar en su casa,
Rosita
No debes pasarla a llevar
No le digas que tú sabes
Más que ella Rosita

Feymew nga, feymew may
Chew nga mi epuel anay Rosita
Nielmi nga nanüing anay Rosita
Yewetupaafimi ruka mew
Anay Rosita
Rumekapulayafimi
Inche nga kimün
Pipulayaymi anay Rosita

Yo, yo, yo
He pasado por ello
Por esas cosas pues, Rosita
Yo, yo, yo.
Yo conozco, conozco
Las cosas, Rosita
Si hay cuñado,
Si hay cuñado
Respétalo Rosita
Y si también hay cuñada
Respétala, pues
No vayas a decir
“Soy la única que sabe”
Rosita
Hoy te vas a otras tierras
Dejarás triste
A tus buenas hermanas,
Rosita
Dejarás triste
A tus buenas hermanas,
Rosita”

Inche nga, inche nga, inche nga
Afkentu nga rupawma
Feyti dungu mew Anay Rosita
Inche nga, inche, nga inche nga
Kimniefin nga, kimniefin nga
Dungu Anay Rosita
Mülele nga fillka,
Mülele nga fillka
Yewetupaafimi anay Rosita
Ka mülele nga ñashu may
Yewetupaafimi anay
Inche müten
Kimun pilayaymi
Rosita
Dew amuaymi kake mapu fachantü
Lladkünmu nga elaymi
Tami pu kümeke lamngen
Anay Rosita
Lladkünmu nga elaymi
Tami kümeke pu lamngen
Anay Rosita”.

Ül cantando por Sra. Herminia Huarapil (Huapi Budi)

4.2.4.5. Cantos que acompañan el deporte (*Aukantun düngu ül*)

Estos son los cantos relacionados con el deporte y con la competencia. En este tipo de cantos se incluyen los que se realizan durante el juego del *palin*, o actualmente en partidos de fútbol. “*Yo escucho canciones cuando en las carreras por ejemplo. (...) Y ahí, cuando vamos a deporte o a torneos de fútbol, ahí tenemos canciones*” (Entrevista a Cornelio Painemilla, Piedra Alta, octubre 2009).

Pascual Coña, a principios del siglo XIX, también describió cantos surgidos en juego del *palin*, como se presenta a continuación: “*Otras mujeres toman posición en la meta cerca del rehue. Allí efectúan sus bailes y llaman la bola mientras que los hoyeros luchan para sacarla cada uno en su favor, cantan así “ven bola, que ganen nuestros maridos”, más también en la meta del lado opuesto hay mujeres que hacen otro tanto cantando canciones de chueca ellas también*” (Moesbach, op.cit: 28).

4.2.4.6. Cantos de recreación (*Ayekan düngu ül*)

Son cantos relacionados con la recreación; son *ül* que hacen reír, divertirse a quienes los escuchan. Surgen en los momentos de diversión, en distintos eventos, comúnmente cuando se reúnen varias personas.

“*Ayekan es reír, chistear, y hacer ülkantun, ese es el ayekan. Ese es el ayekan: uno puede tocar trompeta, otro puede tocar pifilka, otro puede tocar alguna cosa, cualquiera cosa, ese es el ayekan*” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

Algunos entrevistados nos contaron momentos en los que surgía el *ayekan*, como queda reflejado en la siguiente cita.

“*Entonces venía gente del pueblo, traían de los negocios frutas y todo, y copete también. Entonces llegaban muchas carretas ahí. Y a uno le tocaba trillar primero, después al otro y al otro, entonces se juntaban los viejitos y las viejitas ahí. (...) Y se juntaban y cantaban*”

ahí. “Peñi”, decían, “le canto una canción hermano”. “Ya, poh”. Así, con copete, mientras que trilla el otro. Ahí se juntaban harto” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

4.2.4.7. Cantos que relatan historias

También existen cantos que cuentan la historia de los antepasados o hazañas importantes. Antiguamente, los *weupife* solían utilizar este tipo de *ül* para difundir y transmitir acerca de la historia.

Estos cantos suelen haber sido escuchados desde niños y transmitidos de generación en generación. *“En definitiva, hay ciertas expresiones o vlkantun que relatan la memoria histórica mapuche a través de la interpretación de los descendientes directos de los que protagonizaron aquellos procesos históricos”* (Cayumil, op.cit:69).

4.2.4.8. Cantos de guerra

Actualmente no son comunes, pero antiguamente también existían los *ül* que acompañaban los momentos bélicos. Estos fueron bastante frecuentes durante las invasiones al territorio mapuche.

En 1925, Carlos Lavín escribió que a principios del siglo XX, el misionero Félix José de Augusta recopiló una canción guerrera destinada a Maripillán, la cual fue transcrita a una partitura musical, como se muestra a continuación:

“El canto guerrero es un himno a Maripillán, divinidad victoriosa de los españoles (winkas); es un lamento desolado contra las crueldades de los europeos. (Lavín, 1925: 59)

Canto guerrero

Ej. 3 MUY MOVIDO

Mu-fui na mi Ka - pi-tán — Ma-ri-pi-llov, em? Ke-ca winkame

Ilei mi no Wi-lli - ce - me u; We lli na ma-pu "A - fai na ma - - pu"

Pi iau we Ilei wi - lli - ce - yem mai — Au ka ne - ke - lu —

4.2.4.9. Otros tipos de cantos

Painequeo (1996) hace referencia también al *Rakiduamiin düngu ül*. Este es un tipo de canto que sirve para reflexionar sobre diferentes aspectos de la vida.

Como vemos, la existencia de diversos tipos de *ül*, nos revela, lo presente que está este tipo de expresión sonora dentro de la vida mapuche. Nos demuestra que el pueblo mapuche suele refugiarse en lo sagrado, ya sea en la intimidad de su familia, de su hogar, o en momentos ceremoniales; y es en aquellos contextos cuando surge el *ülkantun*. A la vez, a través del conocimiento de los *ül*, es posible notar parte de la riqueza cultural de este pueblo, ya que en sus temáticas, palabras, contextos sociales en que surgen, interacción que se produce entre quienes cantan y escuchan, etc., podemos aproximarnos y comprender algo más sobre la cultura mapuche.

4.2.5. Elementos compositivos del *ül*

El *ül*, como expresión de la oralidad mapuche, se rige por estructuras mentales absolutamente diferentes a las estructuras de las culturas escritas. Esto se refleja también en las características sonoras y compositivas del *ül*, ya que su estructura difiere enormemente del tipo de canto al que estamos acostumbrados en la cultura occidental. Al respecto, Tomás Guevara señaló que *“las canciones araucanas conservan intacta su modulación tradicional, nada han tomado del canto español. Continúan siendo melopeas de tonos lánguidos i monótonos, sostenidos por algunos acordes sencillos”* (1913: 227).

Existen características que hemos observado que se encuentran presentes en diversos *ül* surgidos en el territorio del Budi. Evidentemente, como toda expresión cultural, estas características no siempre están presentes en todos los cantos, ya que la estructura del *ül* no es rígida. *“De repente si uno sigue un ülkantufe tiene cierta estructura, hace algunas terminaciones que uno podría decir se parece a una estrofa lo que cantó y de ahí empieza como otra, pero no es tan estructurado tampoco”* (Entrevista a Ramón Cayumil, Temuco, 2011). Sin embargo, por estar presentes en varios *ül* analizados a lo largo de esta y otras investigaciones, creemos pertinente señalarlas. Estas características son:

- Cuando surge un *ül*, este suele ser cantado sólo por una persona y no cuenta con acompañamiento instrumental. Esta persona es mapuche hablante (por lo tanto adulto o adulto mayor) y puede ser hombre o mujer.
- Los cantos suelen comenzar con un sonido largo (*“Eeeeeee”*) que a modo de introducción prepara al *ülkantufe* y a los oyentes. Esto se observa en el siguiente ejemplo, de un *ül* escuchado en el sector del Budi y recopilado en el proyecto Fondart *“Muñkupe Ülkantun”* antes mencionado.

Eeeeeee
Rosita Rosa, Rosita Rosa

Eeeeeee
Rosita Rosa, Rosita Rosa,

*Rosita Rosa.
Hoy día, hoy día
Irás a otras tierras
Irás, Rosita
Hoy tú irás (...)*

*Rosita Rosa.
Fachantü fachantü
Kañpüle mapu
Amuaymi anay Rosita
Fachantü may amuaymi (...)*

(Fragmento de ül Señora Herminia Huarapil, Huapi Budi)

- El *ül* suele ser repetitivo en su contenido. Existen frases que se repiten constantemente a lo largo del canto y que suelen dar término a cada estrofa, como se muestra en el siguiente ejemplo, con la frase “*Füta ngünewun kay*” (“*Portándome cuidadosamente*”), también recopilado en el mismo proyecto Fondart.

*Buenos días señorita
Buenos días hermana
Buenos días señorita
Buenos días hermana
Le estuve diciendo
Le estuve diciendo
Portándome cuidadosamente
Portándome cuidadosamente
Portándome cuidadosamente
Portándome cuidadosamente
Portándome cuidadosamente*

*Mari Mari papay
Mari Mari lamngen
Mari Mari papay
Mari Mari lamngen
Pipiepuyefin
Pipiepuyefin
Füta ngünewun kay
Füta ngünewun kay
Füta ngünewun kay
Füta ngünewun kay
Füta ngünewun kay*

*Buenos días hermana
Buenos días señorita
Le estuve diciendo
Le estuve diciendo
Portándome cuidadosamente
Portándome cuidadosamente*

*Mari Mari lamngen
Mari Mari papay
Pipiepuyefin
Pipiepuyefin
Füta ngünewun kay
Füta ngünewun kay (...)*

(Fragmento de ül cantado por don Enrique Catrileo, Isla Huapi)

- Es común el uso de palabras afectuosas que cotidianamente no se usan al hablar en *mapudungun*. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de un *ül*, vemos como se utiliza el término “*ta wem*”, en vez de la palabra “*fuchawen*”, como una manera afectuosa y emotiva de referirse al padre²¹:

²¹ La palabra “*ta wem*” es una abreviación de “*fuchawen*”, que significa “*gran persona*”, “*papito*”.

<i>Buenos días, buenos días</i>	<i>Mari mari nga, mari mari nga</i>
<i>Papá, papá,</i>	<i>Ta wem kay ta wem</i>
<i>Papito,</i>	<i>Tawem anay ta</i>
<i>Papito, Papito</i>	<i>Ta wem anay ta, Ta wem anay ta</i>
<i>Papito, Papito tú.</i>	<i>Ta wem anay ta, Ta wem kay.</i>
<i>Yo, yo</i>	<i>Inche may kay nga, inche may kay nga</i>
<i>Yo</i>	<i>Inche may kay nga</i>
<i>No pienses en mí</i>	<i>Duamtukinueli kay nga</i>
<i>No pienses en mí.</i>	<i>Duamtukinueli may kay</i>
<i>En mí no, en mi no</i>	<i>Inche may kay nga, inche may kay nga</i>
<i>No, no pienses en mi (...)</i>	<i>Duamtukinueli llemay (...)</i>

(Fragmento de ül cantado por doña María Luisa Llancao, Quechucahuin)

- En el *ül* es común el uso frecuente de palabras afirmativas, como el caso de “*anay*”, que buscan reafirmar lo dicho, además de responder a una lógica rítmica. En el siguiente ejemplo se muestra lo anterior:

<i>Eeee</i>	<i>Eeee</i>
<i>Mamá, mamá,</i>	<i>Mama, mama</i>
<i>Mamá, mamá,</i>	<i>Mama, mama anay</i>
<i>Mamá, mamá</i>	<i>Mama anay, mama anay</i>
<i>Mamá te digo,</i>	<i>Mama pieyu</i>
<i>Mamá te digo,</i>	<i>mama pieyu.</i>
<i>Juanita, Juanita</i>	<i>Juanita anay Juanita</i>
<i>Juanita, Juanita</i>	<i>Juanita anay Juanita</i>
<i>Mamá te digo, Juanita</i>	<i>Mamá pieyu Juanita</i>
<i>Mamá te digo, Juanita</i>	<i>Mamá pieyu Juanita,</i>
<i>Juanita, Juanita</i>	<i>Juanita anay Juanita.</i>
<i>Nosotros, Juanita</i>	<i>Inchiw kay nga Juanita</i>
<i>Yo te conozco Juanita</i>	<i>Inche kimeyu kay nga Juanita</i>
<i>¿Acaso no éramos</i>	<i>Kamañ ufisha</i>
<i>Vuidadores de ovejas?</i>	<i>Ngeyelayu am kay nga</i>
<i>Juanita, Juanita</i>	<i>Juanita anay Juanita</i>
<i>Juanita</i>	<i>Juanita.</i>

(Fragmento de ül cantado por José Manuel Levipil, Quechocahuin)

4.2.6. Transmisión de saberes: Proceso de aprendizaje del *ül* para llegar a ser un *ülkantufe*

Como parte de una cultura oral, en la cultura mapuche no se “enseña” a cantar o a hablar, sino que el aprendizaje es producto de la observación en circunstancias cotidianas. La forma de aprender no es ni estudiando ni yendo a una academia, sino observando, viviendo. No se enseña directamente a través del uso de técnicas, sino que se lleva incorporado por haberlo escuchado incontables veces en ambientes cercanos. Así, los niños aprenden a hablar y cantar mientras escuchan, conversan, miran y participan de diversas actividades junto a los mayores.

“Entonces yo, bueno, escuchando conversaciones, en fin y cuestiones, de muy niño supe tantas cosas, escuchando a mi padre o a mi madre, y venían tanta gente, entonces yo nací en eso, nací como en un colegio, para mí fue. Y entonces así también yo aprendí muy de niño a hablar el castellano. Porque acá en esos años, casi nadie hablaba castellano acá” (Entrevista a Cornelio Painemilla, Piedra Alta, octubre 2009).

Varios *ülkantufe* nos cuentan que aprendieron a cantar mientras participaban en diversas labores productivas, ya que en esos espacios era cuando escuchaban a los mayores cantar. A estos *ülkantufe* no es que los mayores les hubieran enseñado directamente a cantar, sino que estuvieron presentes en espacios en los que surgió espontáneamente el canto, y en su mayoría, estos espacios correspondieron al momento en que se realizaban labores productivas.

“Yo aprendí [a cantar] cuando era niño, cuando mi viejo se juntaba en un rukatun (...) Cuando terminaba la casa, se hacía trafkintun; se mataba al animal, lo carneaban. (...) Y ahí empezaban a tomar, por supuesto, y muchos hacían el ülkantun, muchos chisteaban también, contaban cuentos antiguos, epew, konew, awerutufew, y todo eso. Y después cuando celebraban el rukatun, estos empezaban a cantar” (Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

Los *ülkantufe*, a lo largo de su vida han estado presente en diversas circunstancias domésticas y ceremoniales de su pueblo, distintos momentos en que surgía el *ül* y allí escuchaban, observaban, y luego imitaban. A medida que fueron creciendo, fueron aprendiendo las fórmulas para hacer *ül*, y así, finalmente comenzaron a crear sus propios cantos. Al estar tan imbuido de su cultura, logra aprender las fórmulas para hacer *ül*, y por lo tanto, al cantar saca para afuera en forma de canto un conocimiento incorporado a lo largo de su vida.

“Yo lo que hago ni sé cómo explicarlo, no sé, canto no más, escuché y canté. Ahora yo no hice un estudio, de qué se trata esto, nunca estudié música. Jamás estudié música. Aprendí al oído no más” (Entrevista a Joel Maripil, Quechocahuin, septiembre 2009).

“Yo pienso que se iba quedando en la memoria en forma oral si un hijo veía a su papá cantar siempre. En el caso de mi familia, mi mamá cantaba los temas de mi abuelo (...) pero mi abuelo no creo que le haya enseñado “así hija, así dice esta canción”, sino que cantaba no más y la otra como imitándole iba aprendiendo” (Entrevista a Ramón Cayumil, Temuco, 2011).

Llegar a ser *ülkantufe* es resultado de un proceso muy largo. Quien hace *ül*, tiene un profundo conocimiento de la cultura mapuche, por eso, normalmente los *ülkantufe* son personas mayores que han vivido casi toda su vida en el campo, en comunidades. Son hablantes del *mapudungun*, y tienen incorporados los códigos culturales mapuche. *“Cualquier persona no puede hacer vlkantun, debe necesariamente tener un manejo del mapudungun, y de los códigos culturales mapuche, y además tener la capacidad para, desde esta perspectiva y lógica mapuche, interpretar y sacar todo lo que siente a través del vlkantun”* (Cayumil, op.cit: 74).

Como vemos, en la transmisión de este arte expresivo, suele ser de suma importancia el rol ocupado por adultos y sobre todo ancianos, siendo ellos por lo general los encargados de que los niños aprendan. *“El padre o el abuelo son los que enseñan a cantar a la familia o*

parientes jóvenes, quienes imitan las modulaciones de la voz i aprenden la letra de memoria” (Guevara, 1911:120). El abuelo paterno (*laku*) es una figura central en la transmisión de los conocimientos. Héctor Painequeo, estudioso de la oralidad mapuche, cuenta que antiguamente, en ellos recaía principalmente la educación de sus nietos. De hecho, cuando un abuelo o un padre no cumplía a cabalidad su función de educador, era reprochado socialmente. Así, la sanción no iba hacia los niños, sino en los adultos a su cargo.

Ahora bien, es en la intimidad del hogar cuando el abuelo transmite estos conocimientos desde temprana edad a los niños, utilizando en un comienzo sus rodillas como primer instrumento didáctico, el que, sumado a la entonación, sirve para que el niño internalice el ritmo, la melodía y el contenido, que suele estar cargado de valores culturales (Painequeo, 2000). Por estar vinculados a espacios de intimidad, estos aprendizajes están cargados de afectividad y emotividad, puesto que los niños van participando del canto y haciéndolo parte suyo. De este modo, los niños aprenden diversos saberes por medio de cantos, cuentos, lo que produce una mayor atención y al mismo tiempo, diversión. *“Si tú le cantas una canción al niño te atiende, si le cuentas un cuento está atento, pero si le estás hablando, hablando, los niños se distraen por cualquier cosa, entonces la mejor forma que usaron los viejos de enseñar a los niños era a través de los cuentos, a través del canto y del consejo, digamos eran los métodos para transmitir lo que querían transmitir, la cultura, la enseñanza, todo eso”* (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, noviembre 2009).

Varios entrevistados a lo largo de esta investigación destacan la importancia que tuvo su abuelo en su proceso de aprendizaje. Comúnmente el abuelo se encargaba de enseñar a sus nietos a través de las actividades de la vida cotidiana, mientras se andaba a caballo, mientras se trabajaba en el campo, en las noches antes de dormirse, frente al fogón.

“Todos cantaban, los abuelos. Yo creo que fui nacido entremedio del canto. Cuando estaba viva mi mamá, mi abuelito, en la mañana ellos eran muy buenos para barrer el patio, siempre lo solían tener limpio. (...) Yo despertaba y había alguien cantando, ya sea mi abuelita, mi abuelito. (...) Entonces el niño escuchaba, pero no le daba importancia,

escuchaba no más. Pero en cualquier momento, también cantaba, yo. Y al acostarse, estaban cantando, contando cuentos” (Entrevista a Joel Maripil, Quechocahuin, septiembre 2009).

“Vamos a retroceder en el tiempo. Yo tuve un abuelo, por parte de mi mamá. Mi chedki. Que murió cuando era niño yo. Me gustaba acostarme con el, era muy cariñoso con mi abuelo y el era muy cariñoso conmigo, siempre que venían a la casa. (...) el siempre me contaba cuentos, a las 4 de la mañana empezaba el viejito a contar, como teníamos una sola ruka y no estaba dividida, (...) entonces mi papá se enojaba, y decía “ya empezaron estos”, en mapudungun, “ya empezaron estos, ya no nos dejan dormir”, se enojaba mi papá porque tenía sueño. Nosotros con mi abuelo riendo ahí, y el me enseñaba cosas y el cantaba de los pajaritos, así cantan, me decía en mapudungun, en puro mapudungun hacía el viejito. (...) Y ahí aprendí también”” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

“Entonces mi abuelito, yo lo escuchaba a él, cantaba, solíamos andar por ahí con el, solíamos ir a caballo a veces, en el anca solía andar trayendo, y allí yo le decía: “Papi, ¿cuesta mucho cantar -le decía yo-, cuando usted canta? ¿y cómo lo puede cantar, que lo canta tan bonito usted? le decía yo a mi abuelito. Y el solía andar cantando y yo solía andar, lo que él cantaba yo también lo cantaba” (Entrevista a Brígida Deumacán, Rolonche, octubre 2009).

4.2.7. El *ülkantufe* y su vinculación con la cotidianidad

En la cultura mapuche, el canto es parte de la cotidianidad, al punto que es imposible desligarlo de ella. De hecho, varios mapuche son *ülkantufe*, puesto que practican el *ülkantun* en su vida diaria, pero no se definen a sí mismos como *ülkantufe*. Cualquier persona mapuche puede expresar sus sentimientos a través del canto en el momento que le nazca. *“No se ha llegado a formar la profesión de cantores, solo existen algunos individuos de los dos sexos que aventajan al común de la jente por su destreza en la*

improvisación o por su memoria auditiva” (Guevara, 1913:228). Del mismo modo, no hay un momento en que uno empiece a ser *ülkantufe*, sino que es la suma de vivencias lo que hace que salga naturalmente ese tipo de expresión poética.

De este modo, en la cultura mapuche no existen “músicos”, “poetas” o “especialistas en el arte” en la manera occidental que solemos conocer.

“El mapuche, yo por lo menos, no sé que haya tenido poetas como en la cultura wingka, donde se escriben versos, se recitan versos. Se expresaba el arte a través de los instrumentos, a través del ülkantun y todo lo otro que es oral no tenía mucho un contenido poético, sino por ejemplo lo histórico, lo literario se transmitía a través del weupin, del kollautun, y los epew” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, 2009).

Por ende, ser *ülkantufe* no es una especie de “profesión” como podría ser un “cantante” en la cultura *wingka*, quien estudia y aprende ciertas técnicas para cantar y se dedica a ello como profesión. Si uno le pregunta a este último acerca de su canto, del proceso de aprendizaje o de composición, te responderá sin tapujos, ya que es parte de un proceso racional, intencionado. Sin embargo, preguntarle a un *ülkantufe* acerca de su canto y de cómo se hizo *ülkantufe*, o sobre el rol de la música en su cultura, del acto de componer, de qué siente al cantar, es sumamente extraño y ajeno. Por las razones anteriores, a lo largo de la investigación fue bastante difícil conocer y entrevistar *ülkantufes*, ya que casi nadie se autodefine como tal. El canto llega a ser algo tan cotidiano para quienes lo realizan, - similar al habla -, que para ellos resulta difícil comprender que haya investigadores que les pregunten por ejemplo “¿cómo aprendieron a ser *ülkantufe*?”. Lo anterior conllevó que a lo largo de la investigación tuve que cambiar la lógica de aproximación a los cantores, tratando de comprender más de ellos y sus vivencias que su vinculación directa con el arte de cantar. Es decir, sacarme los paradigmas de una cultura caligráfica y adecuarme a las características de la oralidad mapuche.

Ahora bien, no necesariamente todos los ancianos o quienes son amplios conocedores de su cultura son *ülkantufe* y así mismo no todos tienen el mismo don para crear y transmitir

emociones o sentimientos a través del canto. Los entrevistados nos cuentan que hay personas más idóneas para ello.

“[Mi mamá] cantaba no más, cantaba no más. Lo que le llegaba en la cabeza cantaba no más. Y así. Así era mi mamá. Mi papá no, conversaba, se entretenía con los amigos, así, nada más que eso. Yo era bueno para cantar. Cuando cantaba en mapuche, ñlkantun, no lo hacía bien, porque no sabía cantar. Porque el ñlkantun no es para todos. Usted sabe que los cantores, y los artistas, todas las personas no son ñlkantufe. Y así también es el cantor” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

“Y hay algunos a los que no les acompaña tanto la voz tampoco. Porque hay que tener un don para todo, para la música. Con cualquier cosa. Hay unos mejor que otros, igual que los cantantes. Yo puedo hacer llorar. Algunos cantan bonito. Y bueno, el ñlkantun es lo mismo” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

En el territorio del Budi existen muchas personas que suelen hacer ñlkantun en diversos momentos, aunque de todos modos hay algunos de ellos que son más reconocidos por los habitantes del sector como “ñlkantufe”. *“Hay gente que canta espontáneamente cuando está alegre, pero también uno después se da cuenta que hay gente que tiene el don del canto, que es distinto, yo por ejemplo puedo estar contento y sacar de repente un ñl, pero hay gente que tiene el don especial, que llama la atención y todos lo siguen (...) entonces cuando hay un ñlkantufe, un peñi, un lamngen que le nace, que a veces hasta son buscados para ir a ceremonias, si hay algún mingako, una cosa festiva mapuche lo llaman y lo traen para que entretenga y cante y a el le nace, viene con ese canto, entonces viene como formateado así ya”* (Entrevista a Ramón Cayumil, Temuco, febrero 2011).

4.2.8. El ñl y su vinculación con la memoria

En cuanto cultura oral, la memoria es vital para la cultura mapuche, ya que le ha permitido transmitir sabidurías y conocimientos de generación en generación, sin que éstos hayan

desaparecido con los años. En ese contexto, el *ül* ha adquirido relevancia como estrategia facilitadora de recuerdos, ya que permite que sus oyentes memoricen frases, historias, palabras, todo ello con una melodía.

A través de nuestras entrevistas vemos que la memoria está íntimamente relacionada con el *ül*, ya que varios entrevistados recuerdan momentos importantes de su infancia, - que no han olvidado nunca a lo largo de su vida -, donde el canto estuvo presente, y donde sus padres o abuelos les transmitieron consejos, acontecimientos o historias familiares, a través del *ül*.

Notamos la vinculación del *ül* con la memoria histórica de muchas maneras. Por ejemplo, al analizar su estructura, observamos que el *ül* suele ser sumamente repetitivo: quienes lo cantan, constantemente repiten ciertas frases a lo largo del canto²². *“Hay elementos por ejemplo de repetición, que en el üil se aprecia eso, repeticiones, y eso se conjuga con el üil. Y en ese sentido, el üil por ejemplo tiene sus características que hace que sea un üil. (...) hay un autor que habla de fórmulas. Y que, si eso está bien, sin duda que el mundo mapuche oralista utiliza la fórmula. Ong habla de fórmula. Dice que es una expresión que tiene una dimensión, que tiene un ritmo, que se sostiene en una base métrica, permanente y que expresa un contenido”* (Entrevista a Héctor Painequeo, Temuco, octubre 2009).

Recordemos que el *ül* es una forma de pensamiento que va emitiendo el *ülkantufe* en voz alta, y que en las culturas orales el pensamiento y la memoria están estrechamente conectados, ya que se piensan cosas de fácil aprendizaje, memorización y repetición. Al pensar, se siguen pautas rítmicas, con asonancias, proverbios, repeticiones, todas fórmulas que permiten que los recuerdos o ideas lleguen fácilmente a la mente. Los relatos e historias se narran constantemente de manera que todos puedan oírlos reiteradamente y así los guarden en su memoria y reproduzcan a otros. El *ül* refleja fielmente todo aquello, ya que en sus letras notamos repeticiones constantes de frases, o la presencia de proverbios, mitos, consejos que se expresan a través del canto.

²² Como quedó reflejado con anterioridad en el *ül* de don Enrique Catrileo que decía reiteradamente *“Füta ngünewun kay”*, lo que en cuanto idea quiere decir *“Portándome cuidadosamente”*. Revisar página 63.

Las personas entrevistadas, - a través de sus *ül* o de sus recuerdos asociados al surgimiento del *ül* -, nos demuestran que lo que recuerdan actualmente no es necesariamente “palabra por palabra”, sino que recuerdan fielmente ideas, emociones que sintieron cuando les cantaban. Suelen relacionar las palabras o ideas con experiencias que vivieron con anterioridad, y en ello, el *ül* suele ser una herramienta presente; sobretodo, en cuanto se suele recordar principalmente la situación en la que surgió el *ül*, las emociones que se vivieron al escuchar estos cantos. De hecho, grandes aprendizajes y sabidurías enseñadas por los padres o abuelos a través del canto, son recordados hoy por adultos mayores entrevistados.

“Mi mamá me cantaba cuando sea grande que yo iba a manejar tractor, que yo iba a ser chofer, correr, y yo iba a estar feliz – decía ella -, “porque te voy a ver”. Y sabes que todo lo que planteó fue así: yo salí con ella y recorrí. Porque compré vehículo y todas esas cosas. Y ahí yo no cantaba, yo cuando estaba con ella me acordaba de la canción que ella cantaba cuando era niño. (...) Y tenía otro abuelo y me decía cantando “cuando seas grande no será difícil para ti, porque Concepción está allí, al otro lado del cerro”. Esas canciones todavía no las puedo olvidar” (Entrevista a Joel Maripil, Quechocahuin, septiembre 2009).

“Eso es lo que me decía mi mamá. Es lo que me decía: “Así tienes que decirle al hombre que te engaña, que te deje. Entonces usted tiene que, ojalá que esté parada, ojalá que vaya al camino y usted le dice no más: “me engañó un corazón bueno, o me engañó un hombre que tiene plata, que por su plata anda cachiporreando, él tiene su plata, porque no le falta en el bolsillo”. Pero dice “También voy a hacer eso. También, aunque soy pobre, pero mi corazón tiene que tener fuerza. Y tenemos que vivir, tal como estamos, que venga más no más. Igual como dice más arriba. Y eso es lo que dice la canción en mapuche. “Así tiene que decir, no tiene que llorar, bueno, llorar un rato, pero el amor no viene nunca parejo” (...) “Pucha, cuantos engaños vienen”, me decía ella. “Pero usted no tiene que dejarse, no tiene que dejarse de morir”. Eso es lo que ella me decía en las canciones” (Entrevista a Amalia Paillafil, Rolonche, octubre 2009).

Incluso, grandes recuerdos de historias familiares son rememorados mediante los cantos, son traídos a la actualidad mediante el *ül* o están profundamente vinculados con el canto.

“[Cuando era niño, en mi familia] la mayoría cantaba: mi abuelo, mi abuelita, mi papa, mi mamá (...) en una fiesta, más o menos, we tripantu, o de repente el fin de semana cuando se juntaban. Ahí cantaban. O llegaba otras visitas, y ahí “cántate una canción. Ya, para que alegremos la mesa, para que entre mejor el almuerzo, el desayuno”... O en la noche tomando mate. Claro, decía “Bueno, yo anduve en tal parte viajando, y canté así”. Y le salía rebueno a algunos” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009)

“Mi papi también era bueno para, días para cantar... también solía andar montado en su caballo, nunca lo dejaba. Montaba su caballo, le daba vuelta. “Ya está, Andrés Paillafil ya va a salir, hoy día – decía -. Pero, dice, voy a andar bien, porque voy a andar con mi chaw gnenechen, voy a andar con mi señor. Yo no voy a andar solo, con él voy a andar, con mi caballo. Ya empezaba a remoler antes de salir. Pero con canción. Que le decía: “Amutuan” (...). Esa dice “Ya me voy a ir, chao, hasta luego, me voy a ir. Estéense bien con dios, yo les voy a dejar con dios, porque todos tenemos que andar con dios. Y en este rato las voy a dejar, y me voy porque donde crié yo tengo mi casa también. Ahí tengo que ir a ver mi casa, a ver lo que me crió, mi papá, mi mamá me crió” (Entrevista a Amalia Paillafil, Rolonche, octubre 2009).

Existen cantos que cuentan la historia de los antepasados o hazañas importantes. Así, el *ül* puede ser entendido como un medio de conservación y transmisión de la historia, ya sean estas historias familiares, comunitarias o que traspasen el ámbito local. A través del *ül* también es posible saber cómo eran las costumbres o situaciones antiguas.

“Bonito cantan algunos. Pero con (las máquinas) antes cuando se cantaba. Me acuerdo cuando joven, niño, a uno nunca...no le interesa, más le interesa jugar, entre los niños. (...) habían maquinas, ranchas... Máquinas que trillan trigo. Maquinas de planta. Entonces el que tenía máquina trilladora, en una sola parte se quedaba. Entonces venía

gente del pueblo, traían de los negocios frutas y todo, y copete también. Entonces llegaban muchas carretas ahí. Y a uno le tocaba trillar primero, después al otro y al otro, entonces se juntaban los viejitos y las viejitas ahí. Uno estaba esperando que trille uno y que trille el otro. Y se juntaban, y cantaban ahí. Peñi, decían, le canto una canción hermano. Ya, poh. Así, con copete, mientras que trilla el otro. Ahí se juntaban harto. También en las carreras. Carreras de caballo. Se hacía harto” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009) ya está puesta

Así, mediante el *ül* se plasma en la memoria colectiva el recuerdo de antepasados, genealogías, procesos de migración vividos producto de las guerras, de colonización, u otros, así como también costumbres antiguas. De hecho, algunos entrevistados nos contaban que existían bastantes *ül* que relataban historias de cuando sus antepasados viajaban a Argentina. *“Se observa que en el procesos de vlkantun se habla de lo histórico, de los viajes de los antiguos al lado argentino en tiempos en que el territorio mapuche llegaba más allá de los Andes” (Cayumil, op.cit: 69).*

De todos modos, en el sector de elaboración de esta tesis, al parecer no son tan comunes los cantos “históricos”, al menos en comparación a otros tipos de cantos (principalmente amorosos).

“Yo creo que ese tema [cantos históricos], puede ser que en su momento, y en ciertos espacios, seguramente se haya desarrollado más que en otros. Según haya sido la experiencia de las comunidades. Pero en la zona lafkenche- huapiche, como que no aparecen estos cantos. Aparecen cantos más del mundo mapuche. De su concepción de mundo, eso está muy rico ahí: su concepción trascendental del mundo, su concepción de esa relación que hay con la naturaleza, con el mundo que lo rodea, con el agua, el medio ambiente, la gente (...) Y el tema como conflicto, como hecho histórico, o como hazañas así, en la zona no he escuchado, -me estoy dando cuenta de ello-. Es probable que haya existido, y que exista también en algunas partes, pero yo no he tenido la oportunidad de grabarlo en el sector” (Entrevista a Héctor Painequeo, Temuco, octubre 2009).

4.2.9. Relación del *ül* con el *Mapudungun*

Como vimos, la influencia de la educación formal ha incidido en el debilitamiento de la lengua mapuche. Pero la lengua es una herramienta política, frente a cuya carencia el pueblo afectado disminuye su capacidad de proyección. Quitar la lengua a un pueblo es una forma de silenciarlo y dejarlo incomunicado (Chiodi y Loncon, 1995). Muchas culturas orales indígenas, después de adoptar patrones lingüísticos y culturales ajenos, han experimentado niveles de stress y baja autoestima.

Frente a la imposición del castellano, los mapuche tuvieron que responder a sus nuevas necesidades comunicativas con esa nueva lengua externa. En este contexto el castellano se renovó junto a las culturas, pero el *mapudungun* permaneció anclado a los momentos anteriores a la subordinación, teniendo un ritmo de desarrollo inferior al ritmo del cambio cultural. Por ello, sus hablantes lo conservaron sólo en espacios de relativa autonomía cultural de la sociedad dominante, estando hoy ligado a la tradición (Idem).

Todo pueblo tiene derecho a conservar su lengua por ser elemento propio e identitario de su cultura; la identidad lingüística es parte irrenunciable de los derechos humanos. Frente a este contexto, un aspecto relevante de destacar del canto mapuche, es que en cierto sentido permite paliar aquellas problemáticas del debilitamiento del *mapudungun*.

El *ül* contribuye a la conservación de aquel idioma de diversas formas. Por ejemplo, en bastantes cantos es posible encontrar la existencia de palabras antiguas que han dejado de utilizarse en la actualidad. El *ül* entonces, permite revivir aquellas palabras, traerlas al presente y por ende, contribuir a que éstas no desaparezcan.

“[El ül es importante para la transmisión de la historia]. Sí, porque un pasaje de éstos nos muestra la canción esta que fue a Argentina. Ahí aparece una palabra muy importante que ¡nadie hoy día!, yo creo que nadie, muy poca gente entiende el concepto “nampülkafe”, que es este concepto de ser aventurero” (Entrevista a Rosa Huenchulaf, Carahue, noviembre 2009).

“Desde el punto de vista de la conservación de la lengua, es un tremendo aporte, porque a través de un ñil, nosotros, para la cultura, podemos decir que a través de los ñil tenemos hechos de vida pasada que no se sabían, podemos descubrir como es la vida íntima de una persona; por ejemplo a mí me hizo mucho click el canto de esta señora que cantaba la pena de su hijo, y de cómo sufre una madre cuando un hijo se le va, y que eso no, quizás en la vida cotidiana quizás ni una vecina podría darse cuenta de lo que realmente le pasa, intrínsecamente a una persona. Nos trae historias y la conservación de la lengua, nos trae palabras antiguas, palabras que salen...cada ñil tiene un contexto específico, en cada ñil se utiliza uno u otro tipo de palabra” (Entrevista a Rosa Huenchulaf, Carahue, noviembre 2009).

Además, el ñil sirve como herramienta pedagógica. Permite enseñar el *mapudungun* y a la vez, sin proponérselo, participa del rescate de esta lengua. Madres y abuelas enseñan *mapudungun* a través del canto; cuando alguien canta en *mapudungun* los niños suelen retener la melodía y ciertas palabras, y ello facilita el aprendizaje y recuerdo de dichas palabras. Además, permite aprender la pronunciación de dichas palabras, y ello facilita la difusión y enseñanza oral del *mapudungun* de la forma como éste debe decirse; es decir, el canto facilita la enseñanza oral del idioma mapuche, complementándolo con la enseñanza escrita realizada por la escuela.

“Yo creo que en todo caso, el canto va a ayudar a mantener el idioma que al revés, porque por ejemplo, yo le canto a los niños que saben hablar el mapudungun, pero se quedan con la melodía y de repente uno lo escucha tarareando o diciendo el canto con palabras que na que ver, pero se le graba la melodía, se le graba. Para el que no sabe hablar mapuche la pronunciación es muy difícil, la pronunciación del mapudungun, entonces el niño trata de pronunciar palabras y los niños mapuche tienen la posibilidad de preguntar cómo se pronuncia bien o qué es lo que dice esa palabra, entonces en el canto ayuda a mantener el idioma” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, noviembre 2009).

“¿A los que no saben hablar bien el mapudungun? Es que ahí habría que enseñarles la canción, en mapudungun solamente. Entonces ellos se guían por la pura música en mapudungun. Hay que enseñarles a cantar primero. Entonces después ya se van acostumbrando. (...) Primero hay que enseñarles en canciones. Enseñarle en canciones, como tiene que cantar el mapudungun y después ellos mismos lo escriben, lo traducen al castellano y de allí ellos ya aprendieron. O sea, van aprendiendo ahí. Pero sabe que yo me he dado cuenta que en las canciones uno, en cantar en mapudungun, uno ya puede aprender a hablar bien el mapuche. Sí, porque a mi me pasó así. Se acostumbra la lengua, se va acostumbrando la lengua. Sí, sí. Yo lo que hice, preparé una canción yo misma primero. De ahí lo canté y de ahí empecé. Después que canté, empecé a hablar bien el mapudungun. O sea, ya la lengua se me acostumbró. Donde canté el mapudungun, ya se me fue acostumbrando la lengua. Y ya solita ahora, ya no me hago problema.” (Entrevista a Brígida Deumacán, Rolonche, octubre 2009)

Además, el *ül* permite reflejar de manera fiel el verdadero pensamiento e ideas que desea plasmar el *ülkantufe* en su canto. Es sumamente expresivo, y por ende, a través de su expresión es posible resaltar el idioma, dando énfasis con las palabras utilizadas a determinadas frases, palabras, de acuerdo al contexto poético del que se esté cantando. Por lo mismo, si el *ül* se realizase en castellano, perdería su poder de transmisión y emoción que produce.

“A través del canto el idioma sale más bonito, las palabras salen más afectivas, más expresivas” (Entrevista a Miguel Treumun, Carahue, noviembre 2009).

El *ülkantun* surge cuando el mapuche lo siente. Es un canto espontáneo, sin embargo, es necesario que quien lo cante sepa hablar el *mapudungun*, ya que comúnmente este canto sólo se canta en aquella lengua. Recordemos que es una expresión propiamente mapuche que surge en momentos propios de intimidad mapuche. Para poder expresar sentimientos y emociones el *ülkantufe* debe dominar el *mapudungun*; su desconocimiento no puede ser una traba para la manifestación de lo que se quiere expresar a través del *ül*. Por eso, es tan relevante el conocimiento del idioma mapuche. Al mismo tiempo, los contenidos del *ül* son

sumamente importantes, por eso se requiere que haya una real comprensión del *mapudungun*.

“Pero yo encuentro que el mapudungun, de las canciones que canta uno en mapudungun, tienen que ser todas en mapudungun. Todas, lo correcto es que se cante en mapudungun” (Entrevista a Brígida Deumacán, Rolonche, octubre 2009).

“Yo puedo hacer llorar. Algunos cantan bonito. Y bueno, el ñlkantun es lo mismo. Claro que es complicado cuando no se entiende. Ese es el problema. Igual que nosotros cuando cantan inglés” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

“Es que uno desde chiquitito aprendió a hablar el mapudungun, lo primero es la lengua, porque los viejitos hablaban puro mapudungun. Ahora ya está más castellanado. Entonces de ahí ya hasta solito aprende, igual que el español (...) Y el ñlkantun igual. Porque lo que uno sabe, uno mismo lo inventa. Porque sabe su idioma. Entonces es lo mismo. Uno aprendió primero el mapudungun. De ahí parte todo. Primero el mapudungun” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

4.2.10. El ñl y su relación con la intimidad mapuche

Si uno no es mapuche o no es conocedor de esa cultura, es difícil que llegue a escuchar un ñl. En caso que esto sucediese, puede ocurrir que la persona externa, - desde su ignorancia del *mapudungun*, de las características del canto mapuche y en cambio, desde la proximidad a otros tipos de música “occidentales” -, considere que es un canto monótono y extraño. Félix de Augusta en el año 1910, ya hacía referencia a que el ñl era un tipo de canto diferente al canto tradicional occidental. *“A quien no sea araucano, pero haya oído o leído ya muchas canciones, no le es difícil conocer lo que es argumento o lenguaje poético entre los araucanos; pero para otros esto no es fácil, pues no se manifiesta ley alguna de versificación: no hay simetría en el número de las sílabas de que se componen los versos, ni un ritmo bien pronunciado e uniforme”*. (Augusta, 1934:276).

Por lo general los *wingka* no lo entienden y lo interpretan desde parámetros musicales occidentales, sin comprender que su riqueza está en sus letras, en el contexto en el que surge y en ser una forma de expresión auténtica. Son sus temáticas, lo que transmite, la forma en que surge lo que lo vuelve significativo, por lo que resulta sumamente importante conocer el *mapudungun* para así lograr apreciar al *ül* en su integridad.

Pero más allá de las erradas interpretaciones que se puedan hacer de este canto, el hecho de su desconocimiento responde en gran parte a que el *ül* solo surge en espacios íntimos sagrados mapuche. Con esto planteamos que es una expresión netamente propia de esta cultura que se manifiesta en “sus” espacios y no en otros. Es decir, en las instancias en que los mapuche se sienten cómodos, en confianza y libres.

El *ül* ya existía a la llegada de los españoles. De hecho, cronistas de la época, historiadores y estudiosos de la gramática - entre los que se encontraban Ovalle, Vidaurre, Medina y Febrés -, refirieron en sus escritos a estos cantos. Por ende, ha sido una práctica oral sumamente antigua que se ha logrado mantener y conservar hasta hoy, a través de la transmisión de generación en generación. ¿Pero cómo ha podido conservarse de manera tan genuina y tomando en cuenta las diversas dificultades que ha tenido que sufrir tanto la oralidad como la cultura mapuche (discriminación, imposición del castellano, de la escritura, incorporación forzada al estado chileno, migración, entre otros)?

Como efecto del poder impositivo de diversas instituciones oficiales, los elementos que constituyen las bases culturales de la identidad étnica (Bartolomé, 1997) es decir, aspectos como la lengua, religión, manifestaciones culturales, modo de vida, indumentaria, patrones alimentarios, sistema político, lógica económica, entre otros; que otorgan la singularidad que constituye el carácter distintivo de una identidad, han debido “escondarse”; ocultándose en el plano doméstico o propiamente indígena: la verdadera enseñanza indígena sólo ha podido realizarse en el ámbito de lo doméstico, cotidiano, aquello que se transmite afuera de la institucionalidad.

Creemos que en parte el *ül* se ha conservado debido a su ocultamiento, ya que se ha refugiado en espacios privados, íntimos de los mapuche. Es decir, se ha mantenido en aquellos espacios reducidos en los cuales la oralidad mantiene su vigencia. En los lugares o momentos donde se sigue hablando *mapudungun*, que principalmente corresponden a espacios privados, dentro del hogar o ceremoniales; momentos y espacios en los que el mapuche está solo o rodeado de otros mapuche. Así como el *mapudungun*, el *ül* se mantiene casi exclusivamente en espacios sagrados, ceremoniales o en la intimidad de los hogares.

Como afirman Chiodi y Loncon, el *mapudungun* se mantiene presente en “las prácticas propiamente mapuche”. Los autores señalan que “*es inobjetable que el buen manejo del mapudungun recibe una alta valoración social entre los mapuche. Pero lo es sobre todo únicamente en el contexto de la cultura tradicional. En las prácticas propiamente mapuche es bueno y normal hablar mapudungun. Hasta es necesario pues todavía se considera absurda o ridícula la presencia del castellano en un gvijatun, en un macitun, en un elvwnn, en un mafvn, etc*” (Chiodi y Loncon, 1999:27).

Incluso, a veces el *ül* también surge cuando hay alcohol de por medio, ya que en esos contextos, entre los presentes se generan las condiciones de espontaneidad e intimidad requeridas. Hay desinhibiciones, y por ende el mapuche hablante se siente liberado. “*Cuando los indios se hallan excitados por el alcohol, cantan i en ocasiones bailan*”. (Guevara, 1913: 227).

De hecho, suele ocurrir que se asocie el surgimiento del *ül* con el consumo de alcohol. Es común que en encuentros comunitarios (tales como el juego del *palin*, torneos de fútbol, reuniones familiares, *ngillatun*, etc.) se produzca ingesta de alcohol y con ello surjan varios *ül* por parte de los presentes.

“*Antiguamente yo creo que era como normal y es hasta lógico que se cantara, pero hoy día la gente relaciona eso a “ah, la persona ya está con un poquito de trago, por eso está*

cantando”. Claro, porque por lo general, también, lamentablemente se da eso” (Entrevista a Rosa Huenchulaf, Carahue, noviembre 2009).

“Mis papis me enseñaban el ùlkantun así. “Hay que hacer así” me dice en mapuche, porque son mapuche, mi mami y mi papi. Y así que así tiene que hacer, cuando estás un poquito copeteado, pasó la vergüenza y uuuuh, ahí cantaba mi papi. (...) Cuando estaba con trago, usted sabe que los viejos cuando se curan... así cantaba no más, sentadito así, el ùlkantun” (Entrevista a Margarita Cayupul. Romopulli, noviembre 2009).

“Mi mamá era buena para cantar. Cuando estaba mas o menos la viejita [imita a alguien tomando], ahí cantaba. Pero no tanto, fíjese que ella era buena para cantar”. (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

Es más, para que el *ül* surja espontáneamente, se requiere de “algo” que actúe como vehículo y en determinados contextos, el alcohol cumple aquel rol. De hecho, cuando realizamos esta investigación, - evidentemente carente de la posibilidad de “fabricar el contexto adecuado para el surgimiento del *ül*” -, me fue bastante complejo acceder a *ùlkantufe* para entrevistarlos, ya que varias personas decían que para poder atreverse a cantar delante de mí, era necesario que hubiese alcohol. “*Cuando están sanos no cantan*”, “*deme un poquito de copete y le canto*”, eran frases comunes que escuché al tratar de investigar sobre el *ül*.

“Sobretudo en el velorio, se tomaba mucho, las personas y hasta los jóvenes cantaban cuando estaban mas o menos... Cuando estaban sanos no. Muy pocas personas cantan cuando están sanos. A mí me gusta cantar sano. Canto. Con un mate no más y listo” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

“[Ella] canta bonito. Canta ella, de trago. (...) Con algo tiene que salir la cosa ahí” (Entrevista a Luis Ayllapan, Pu Budi, noviembre 2009).

Lo que sucede, es que el alcohol posee características que generan un contexto similar al requerido para el surgimiento del *ül* señalado con anterioridad. Principalmente, su ingesta produce en quienes lo toman un proceso desinhibidor, permitiendo que fluyan las emociones y profundos sentimientos que muchas veces no se dejan expresar racionalmente frente a otras personas. Por causa del alcohol, *“junto con emanar emociones, fluyen ideas que se desean expresar y la mejor manera de lograr dicha comunicación es por medio del üil”*. (Caniguan y Villarroel, op. cit:78). Estos sentimientos pueden ayudar a decir lo que no se atreve, como por ejemplo intentar conquistar a alguna mujer, como sucede en los comunes *ül* de amor referidos con anterioridad. Guevara, en 1911 señalaba que *“El mapuche no canta nunca fuera de sus reuniones, sino cuando el licor alivia su imaginación i agujonea sus sentimientos, por lo general ocultos”* (Guevara, 1911:120).

Producto de la discriminación a que se ha visto sometido el pueblo mapuche, ha tenido que esconder su cultura, callar, hablar despacio, compartir solo con quienes viven una situación similar, es decir, refugiarse en su intimidad. Solo en aquellos espacios “ocultos”, el mapuche deja fluir lo propio, lo que lo identifica, como son su lengua, sus sentimientos, sus costumbres. Así, todo aquello que se esconde – sentimientos, lengua, y otros - adquiere importancia y se manifiesta cuando hay alcohol. Mientras dura su efecto, quienes lo ingieren sienten que comparten con otras personas que viven una realidad similar, que se encuentran en un espacio de iguales. *“Allí, no se sancionará ni discriminará por el uso del mapudungun, es por esto, que en estos momentos se revitaliza y revive la lengua”* (Caniguan y Villarroel, op. cit:77).

4.2.11. El *Ül* en la actualidad

Hoy la educación ha quedado en manos de la escuela, lo cual, si bien puede aportar variados beneficios para los niños, la familia y la comunidad, también implica un desligamiento de la familia hacia la educación de sus hijos y una desconexión entre lo que allí se enseña y los conocimientos y sabiduría del pueblo mapuche. A través de la influencia escolar la cultura se “occidentaliza”, y con ello se van perdiendo prácticas y modos de percibir la realidad propias de la cosmovisión mapuche.

“Como a los 12 años, me fui a Carahue. Ya no escuché tanto nuestro canto: porque me fui internado, volvía los fines de semana. (...) A los 12 años ya, comienzo a olvidar el idioma, se me empieza a trabar la lengua, no puedo pronunciar bien” (Entrevista a Joel Maripil, Quechocahuin, septiembre 2009).

Además, por diferentes factores entre los que se halla la migración desde el campo hacia diferentes ciudades, como también la influencia poderosa del ingreso de ciertas religiones a territorios mapuche (principalmente la evangélica), ha ocurrido que en las comunidades han dejado de realizarse constantemente eventos culturales masivos. Las Iglesias evangélicas han sido grandes opositoras al alcohol y con ello a la realización de ceremonias y celebración de espacios de convivencia al interior de las comunidades, condicionando muchas veces la pertenencia a su credo con la negación y/o olvido de la cultura mapuche. En relación a esto último, se ha tendido a asociar ceremonia mapuche con alcohol y canto, lo que ha significado la creación de una mirada negativa hacia el canto desde ciertos sectores, quienes no lo comprenden en su totalidad.

“Hasta ahora, a mí me han dicho: “¡usted está preocupado del ül! Si no sirve, ¡eso es de los borrachitos! Eso es de los borrachitos”(…) o la gente dice “bueno, si me da un vinito yo le canto” Pero eso debe ser resultado de la acción de la sociedad dominante. Ha habido tanto prejuicio con que los mapuches son borrachos, e incluso van con la garrafa de vino a lo mejor y le ofrecen y los emborrachan y se sacan lo que quieran” (Entrevista a Héctor Painequeo, Temuco, octubre 2009).

Entonces, producto de la influencia de religiones y otros factores antes señalados, hoy ya no existe esa imperiosa necesidad colectiva de hacer ciertas ceremonias, más bien éstas se realizan de vez en cuando y en ellas ya no participa toda la comunidad.

Como consecuencia de todo lo anterior, hoy notamos que la lengua mapuche y sus expresiones orales, -y en particular el ül-, se mantienen vigentes casi exclusivamente en espacios íntimos y a la vez en personas adultas y ancianas, hablantes del *mapudungun*. La

mayoría de los niños y jóvenes, no hablan ese idioma e incluso desconocen la existencia de los *ül*, ya que en su vida cotidiana no han estado presentes cuando ha surgido el *ülkantun*. Como éste se expresa casi únicamente en *mapudungun*, principalmente son personas mayores quienes hablan fluidamente esta lengua y por ende quienes pueden expresarse a través del canto, como también quienes entienden sus contenidos.

Al respecto, un joven mapuche nos relata en torno al *ül*: *“Veo con tristeza que se está perdiendo, los ancianos todavía lo cantan, todavía mantienen esa forma de expresar sentimientos, emociones, historias, historias de familias, historias también que tienen que ver con comunidades, historias antiguas que se transmiten también (...) las nuevas generaciones estamos perdiendo esa capacidad tan rica que había de expresar, esa forma propia que teníamos o que tenemos todavía de expresar sentimientos, expresar emociones, explicar el sentido de la vida, transmitir valores a través de esto tan lindo que es el üil”*. (Entrevista a Ramón Cayumil, Temuco, febrero 2011).

Lo anterior podría llevarnos a plantear que el *ül* se encuentra en un proceso de desaparición, lo que en parte es cierto, ya que cada vez son menos personas quienes lo practican. Sin embargo, en el territorio del Budi afortunadamente no se ha llegado a tales extremos. Allí, podemos constatar que el *ül* no ha desaparecido y aun sigue desarrollándose, manteniéndose bastante presente en ese sector, aunque principalmente en espacios íntimos y en personas mayores. De todos modos, su existencia refleja que en el sector existen mecanismos de transmisión de la cultura que funcionan y que aún permiten que se reproduzca. De hecho, gracias a que el pueblo mapuche es una cultura oral con mecanismos de transmisión de la memoria, esta práctica se ha ido reproduciendo a lo largo del tiempo, ocupando parte importante de la cotidianeidad mapuche.

Seguramente, este mantenimiento tiene que ver con las particularidades del sector, ya que es una de las zonas más aisladas del país e históricamente ha estado habitado en su mayoría por personas mapuche. *“Hay sectores que han conservado más su cultura y junto con eso han conservado sus prácticas”* (Entrevista a Rosa Huenchulaf, Carahue, noviembre 2009). Creemos ello puede haber incidido en el mantenimiento de la cultura en la zona del Budi.

Además, en el lugar se percibe un proceso de reconstrucción cultural, que ha conllevado la realización de ceremonias olvidadas. En los últimos años han surgido varios intelectuales, poetas, músicos y dirigentes mapuche de la zona que, después de largas estadías urbanas, han regresado a esas tierras, con un nuevo discurso que apunta hacia la valoración de su cultura. Ello ha incidido en una revalorización de sus aspectos culturales y en un interés profundo por parte de estos mapuche de fomentar la expresión de sus elementos culturales identitarios, tratando de promoverlas a sus mismos hermanos mapuche y a sus hijos. Un ejemplo considerable, es la necesidad expresa de fomentar el uso de su lengua, y en esta búsqueda, algunos van tomando conciencia de la importancia de aprender *ülkantun*.

Con el proceso de “emergencia indígena” que se ha producido en los últimos años, se ha empezado a dar una significación especial a prácticas netamente mapuches como el *ülkantun*, que se ha posesionado en espacios ceremoniales. Así, hoy éste suele ser parte importante de ceremonias, eventos, funerales, fiestas. Evidentemente aquello no garantiza su permanencia, sin embargo refleja que al menos existe un interés colectivo que vela por su mantenimiento.

Así, observamos que en el sector del lago Budi, - y no ajeno a dificultades -, el *ül* se ha logrado mantener hasta la actualidad, adaptándose a un nuevo contexto; luchando en contra del debilitamiento del *mapudungun* y del desconocimiento de la lengua por parte de niños y jóvenes; en contra de las altas migraciones de personas mapuche hacia fuera de sus comunidades, como también de la primacía de la “música exterior” que atrae a jóvenes y adultos.

Podemos notar que el *ül* se sigue manteniendo, aunque menos que antes. Sin embargo, pese a las múltiples desgracias y atropellos por los que ha pasado, el pueblo mapuche ha sido capaz de luchar y de mantener por siglos una lengua, parte de su territorio y su cultura. Hoy varios toman conciencia de la necesidad de seguir manteniendo y defendiendo su cultura, y en ese sentido, se toma conciencia de que prácticas tan elocuentes como el *ülkantun* deben mantenerse y promoverse su expresión.

“Algún día puede que pierda el ñlkantun, pero depende de ngegehen. Porque no faltará ngegehen que tome un niño que sepa cantar, que sepa cantar en mapudungun. Puede hacer empeño para cantar y lo canta. Así es, yo creo que el ñlkantun nunca se va a perder, porque el mapuche está. Está la fuerza del mapuche” (Entrevista a Enrique Catrileo, Isla Huapi, noviembre 2009).

Además, mientras se sigan generando y fortaleciendo los espacios que permiten el surgimiento del *ñl*, mientras se siga promoviendo la enseñanza del *mapudungun*, es posible que esta manifestación cultural se siga reproduciendo.

5. Conclusiones

A través de los resultados de esta investigación podemos observar en qué medida el canto mapuche tiene y ha tenido históricamente real importancia para la cultura mapuche. El *ül* cumple diversos roles, sirviendo como expresión de su cultura, como también en cuanto mecanismo que permite expresar sentimientos y emociones; contribuye a la difusión y enseñanza del *mapudungun* y sabidurías, sirve para la conservación y transmisión de la historia, y acompaña diversos momentos, tanto ceremoniales como cotidianos.

Como vimos, en cuanto a sus cualidades pedagógicas, por medio de la emotividad el *ül* permite transmitir consejos, conocimientos, valores y normas a los menores, todo ello a través de actividades lúdicas. Además, es una herramienta importante para el aprendizaje y mantención de la lengua mapuche, rescatando palabras que no se utilizan habitualmente. Incluso, a través del canto es posible aprender el *mapudungun*. Además, por cantarse exclusivamente en aquel idioma, permite revitalizarlo, participando de su rescate frente al desuso producto de la imposición del castellano.

Por otra parte, el *ül* es un fiel reflejo de lo que las personas desean expresar. Hace entrar a quienes lo emiten y quienes lo escuchan en una atmósfera especial, poética, reflejando el pensamiento e ideas del *ülkantufe*. Busca transmitir emociones que van más allá de palabras aisladas; y si se realizase en castellano, perdería su poder de transmisión y emocionalidad. Por estar tan vinculado con sentimientos, puede acompañar todo momento.

Además, puede ser utilizado como medio de conservación y transmisión de la historia, ya sean historias familiares, locales, de comunidades o del mismo pueblo mapuche. Constituye un medio de expresión cargado de sentimientos y emociones, que será sustento y soporte de la historia, memoria y recuerdos de la comunidad.

Lo interesante que plantea esta tesis, y que avalamos luego de la investigación, es que en la actualidad el *ül*, a pesar del paso de los años, sigue teniendo características bastante

similares a las de antaño, puesto que esta expresión surge solo en espacios propiamente mapuche - al interior de sus hogares, en ceremonias, u otros contextos - que no han logrado ser intervenidos por el Estado chileno o por la influencia de las religiones. Ello conlleva que el *üil* sigue siendo un mecanismo de transmisión de saberes y conocimientos. Por lo mismo es tan importante para el pueblo mapuche, siendo un fiel reflejo de su cultura y demostrando la oralidad presente en ésta. Lo anterior, lo hace un elemento de suma importancia para analizar.

Ahora bien, una dificultad que tuve a lo largo de la investigación y que tiene directa relación con la necesidad de intimidad en el surgimiento del *üil*, fue poder acceder a momentos en los que éste se expresara, puesto que el *üil* se caracteriza por ser espontáneo, íntimo y además, la presencia de alguien externo y no mapuche, obstaculiza su surgimiento natural. Además, debido a que surge en la cotidianeidad del mapuche y por ende, casi todo mapuche hablante puede hacer *üilkantun*, son pocas las personas que se identifican a sí mismos como “*üilkantufe*”. Por ello, saber a quien entrevistar y acceder a ellos fue bastante complejo. Pese a lo anterior, la permanencia durante 3 meses en Puerto Saavedra y las posteriores visitas al territorio en forma constante, me permitieron obtener la confianza de varios *üilkantufe* para realizar esta investigación. Por ello, los resultados que aquí se presentaron corresponden a lo observado durante un periodo relativamente prolongado por una persona externa en el territorio del Budi, cuyo proceso investigativo fue de acuerdo al contexto allí existente, y por lo tanto, no necesariamente extrapolables a la situación de otros mapuche que viven en sectores lejanos.

Más allá de las limitaciones de este estudio, que creo haber superado a lo largo de la investigación, considero que sus resultados pueden ser un aporte para la disciplina antropológica, puesto que se intenta visibilizar la importancia de una expresión cultural ancestral que se ha mantenido hasta la actualidad en el Territorio del Budi, y que en parte, sigue cumpliendo roles similares a los de antaño.

6. Bibliografía

1. Alvarez- Santullano, Pilar; Forno, Amilcar: “*La inserción de la lengua mapuche en el currículum de escuelas con educación intercultural: un problema más que metodológico*”. ALPHA N° 26. Julio 2008. <http://alpha.ulagos.cl>
2. Augusta, Félix José de. *Lecturas Araucanas*. (Con la colaboración de Fray Sigifredo de Fraunhaesl). Imprenta y Editorial San Francisco. Padre de las Casas, 2da edición aumentada y enmendada. 1910/1934.
3. Avendaño, E., Millaman R., Melillan C., Brevis, G. *Aunkinkoi Ñi Vlkantun*. Temuco, Marzo 2010.
4. Bartolomé, Miguel Alberto. *Bases culturales de la identidad étnica*. En “Gente de Costumbre, Gente de Razón”. Editorial Siglo XXI, 1997
5. Bengoa, José. *Historia del Pueblo Mapuche*. Ediciones Sur. Santiago, Chile. 1996.
6. Bengoa, José. *Historia social de la Agricultura Chilena*. Tomo II. Haciendas y Campesinos. Ediciones Sur, Santiago, 1990.
7. Bengoa, José: *Historia de un conflicto. El Estado y los mapuches en el siglo XX*. Editorial Planeta, Santiago. Octubre, 1999
8. Caniguan, Natalia. *Municipio, identidad y alcalde mapuche. Estudio de caso en la comuna de Saavedra*. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Antropología. Tesis para optar al Título de Antropólogo Social. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Marzo 2007.
9. Caniguan, Natalia y Villarroel, Francisca. *Muñkupe Ûlkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de las Artes. Gráfica LOM, Santiago, 2011.
10. Caro Aracely, Tereucan Jorge. *El ngülam en el discurso intrafamiliar mapuche*. En *Ibero Forum*, N° I, año I. 1996.
11. Cayumil, Ramón. *La Música Mapuche: Una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales*. Tesis para obtención del Título de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe. Universidad de San Simón. Cochabamba, Bolivia. 2001.

12. Chiodi, Francesco y Loncon, Elisa: “*Por una nueva política del lenguaje. Temas y estrategias del desarrollo lingüístico del mapudungun*”. Ediciones Universidad de la Frontera y Pehuen Editores. Temuco, Septiembre 1995.
13. Chiodi Francisco, Loncon, Elisa. *Crear Nuevas Palabras. Innovación y expansión de los recursos lexicales de la lengua mapuche*. UFRO – CONADI. 1999
14. Foerster, Rolf. *Introducción a la Religiosidad Mapuche*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.1993.
15. Guevara, Tomás. *Folklore Araucano. Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispánicas*. Imprenta Cervantes. Santiago, Chile. 1911.
16. Guevara, Tomás. *Las Ultimas familias i Costumbres Araucanas*. Imprenta Litografía y Encuadernación Barcelona. Santiago, Chile. 1913.
17. Harvey, Penélope. *Género, comunidad y confrontación*. Relaciones de poder en la embriaguez en Ocongate, Perú. En: Saignes, Thierry (Comp.) *Borrachera y Memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. Instituto Francés de Estudios Andinos – IFEA - . Lima, Perú. 1993.
18. Hernández, Arturo y Ramos, Nelly. *El Contacto mapudungun – español. Panorámica de una historia en construcción*. En Samaniego, Mario y Garbarini, Carmen Gloria (Comp.) *Rostros y Fronteras de la Identidad*. Universidad Católica de Temuco. Temuco, Chile. 2004.
19. Latcham, Ricardo. *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile. 1924.
20. Lavín, Carlos. *La música de los Araucanos*. En “*La Revue Musicale*” de París, Año XVI, N°5, 1° de Marzo de 1925. En “*Revista Musical Chilena*” Año XXI. Santiago de Chile, Enero – Marzo de 1967, N°99.
21. Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Ediciones Paidós, Barcelona, España. 1991.
22. Mella, Orlando. “*Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas de la investigación cualitativa*”, en: http://www.aristidesvara.net/pgnWeb/metodologia/disenos/metodo_cualitativo/invescualitativa_aristidesvara.pdf, 1998

23. Mella, Magali. *Un recorrido por los vaivenes identitarios de Puerto Saavedra*. En: Propositiones N°35, 2006.
24. Mercado, Claudio. “*Música para encantar el mundo*”. En “Sonidos de América”, Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Noviembre 1995.
25. Moesbach, E. y Coña, P. *Vida y Costumbre de los Indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile. 1930.
26. Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la Palabra*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.
27. Painequeo, Héctor. *Pu Wapiche ka pu L’afkenche ñi ul*. Instituto de Estudios Indígenas. Temuco. Agosto 1996.
28. Painequeo, Héctor. *Oralidad en el canto mapuche*. Tesis para optar al Grado de Maestro en Lingüística Indoamericana. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México. 2000.
29. Pérez de Arce, José. *Música e identidad cultural*. 1994.
30. Pérez de Arce, José *Música Prehispánica*. En “Sonidos de América”, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile, 1995.
31. Pérez de Arce, José. *Música Mapuche*. Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, 2007.
32. Reynoso, Carlos. *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*. Volumen I. Teorías de la simplicidad. Colección Complejidad Humana. Buenos Aires, 2006.
33. Schindler, Helmut. *Amulpüllün. Un rito funerario de los mapuche chilenos*. En Anales del Museo de América, ISSN 1133-8741, [N°6, 1998](#), págs. 165-177.

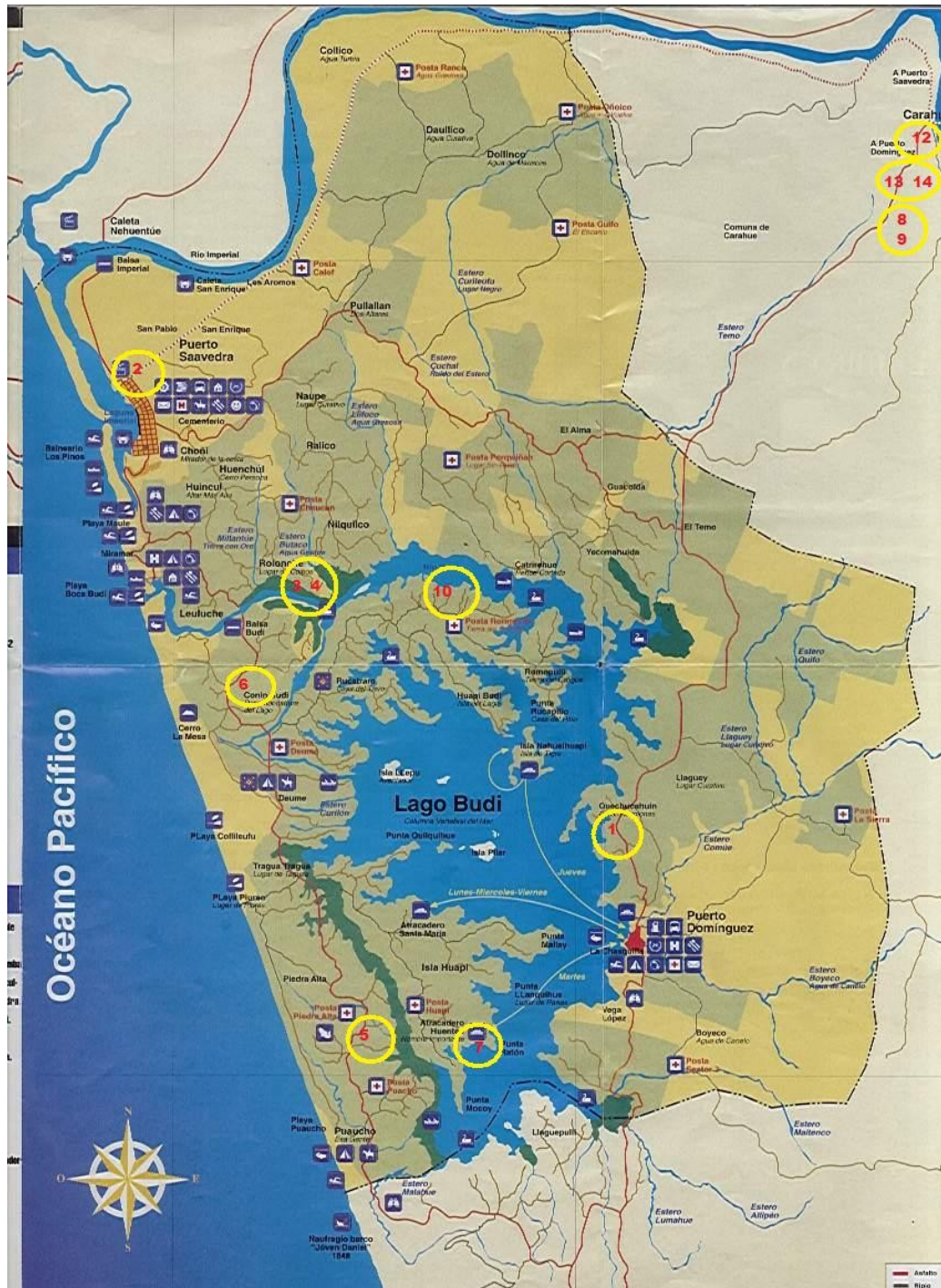
7. Anexos

7.1. Personas entrevistadas Proyecto FONDECYT “Commemoraciones y Memorias Subalternas” (Septiembre a Diciembre 2009)

Nombre	Cargo	Lugar	Fechas
1. Joel Maripil	(músico mapuche, <i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	24.09.09 06.10.09 07.11.09 11.12.09
2. Lorenzo Ayllapán	(músico mapuche)	Puerto Saavedra	30.09.09 22.11.09
3. Brígida Deumacán	(<i>ülkantufe</i>)	Rolonche	17.10.09 21.10.09 02.12.09
4. Amalia Paillafil	(<i>ülkantufe</i>)	Rolonche	21.10.09 02.12.09
5. Cornelio Painemilla y Sergio Painemilla	(<i>ülkantufe</i>)	Piedra Alta	27.10.09
6. Luis Ayllapan y Catalina Marileo	(<i>ülkantufe</i>)	Pu Budi	03.11.09
7. Enrique Catrileo	(<i>ülkantufe</i>)	Punta Ratón, Isla Huapi	10.11.09 24.11.09 14.12.09
8. Rosa Huenchulaf	(coordinadora “ <i>Encuentro de ülkantufe territorio Koyawe</i> ”)	Coipuco	16.11.09 17.11.09 06.12.09
9. Miguel Treumun	(<i>ülkantufe</i>)	Coipuco	30.10.09 17.11.09 06.12.09
10. Margarita Cayupul	(<i>ülkantufe</i>)	Romopulli	19.20.09 04.11.09
11. Héctor Painequeo	(investigador, profesor)	Temuco	30.10.09
12. Francisca Blanco	(<i>ülkantufe</i>)	Millapuray	30.10.09
13. Rudecinda Lienqueo	(<i>ülkantufe</i>)	Quillén (Carahue)	17.11.09 14.12.09
14. Felicinda Leviman	(<i>ülkantufe</i>)	Quillén (Carahue)	17.11.09

7.2. MAPA

Ubicación de las personas entrevistadas PROYECTO FONDECYT



**7.3. Personas entrevistadas y/o grabadas
para Proyecto FONDART
“Muñkupe Ülkantun. Que el canto llegue a todas partes”
(2010 y 2011)**

Nombre	Cargo	Lugar	Técnica
Joel Maripil	(músico mapuche, <i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	Conversaciones, Grabación de <i>ül</i>
Julia Galvarino	(<i>ülkantufe</i>)	Rolonche	Entrevista breve y grabación de <i>ül</i>
Brígida Deumacán	(<i>ülkantufe</i>)	Rolonche	Entrevista breve y grabación de <i>ül</i>
Lorenzo Maripil	(<i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	Grabación de <i>ül</i>
Manuel Levipil	(<i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	Grabación de <i>ül</i>
Enrique Catrileo	(<i>ülkantufe</i>)	Isla Huapi	Grabación de <i>ül</i>
Elena Llancao	(<i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	Grabación de <i>ül</i>
María Luisa Llancao	(<i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	Entrevista breve y grabación de <i>ül</i>
Herminia Huarapil y Rogelio López	(<i>ülkantufes</i>)	Huapi Budi	Entrevista breve y grabación de <i>ül</i>
Francisco Marileo	(<i>ülkantufe</i>)	Collileufu	Entrevista breve y grabación de <i>ül</i>
Thiare Lonconao	(<i>ülkantufe</i>)	Quechocahuin	Grabación de <i>ül</i>
Genoveva Neculman	(<i>ülkantufe</i>)	Piedra Alta	Grabación de <i>ül</i>
Ramón Cayumil	Músico mapuche, investigador	Temuco	Entrevista