

Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche*

por María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

El dualismo, como sistema interpretativo integral del universo, postula la existencia de dos principios heterogéneos, disímiles e irreductibles, los cuales estarían presentes tanto en las configuraciones culturales complejas como en sus elementos constituyentes o aspectos particulares de su realidad. Dicho sistema interpretativo da origen al orden polar del universo, una de las formas más antiguas del pensamiento humano que se remonta, quizás, al neolítico temprano (Jensen, 1966:176-179). Es así como en numerosas culturas primitivas contemporáneas dicho orden pervive en la visión cósmica dualista, cuya base reside en la conjunción de dos principios opuestos que forman parejas de oposición —tales como bien-mal, hombre-mujer, vejez-juventud, etc.—. Es condición necesaria para lograr el equilibrio cósmico la yuxtaposición o síntesis de dichas polaridades, a partir de las cuales se plasman formas primarias significativas de la cultura.

No es difícil detectar la presencia de estructuras dualistas en muchas configuraciones culturales primitivas. Ellas emergen profusamente tanto en la vida cotidiana como en la ceremonial; tanto en el orden ético como en el social¹; tanto en la orientación cognitiva como en la afectiva; tanto en la percepción del espacio como del tiempo; tanto en el tiempo religioso como

* El presente trabajo deriva de datos empíricos de terreno recolectados por la presente autora en la provincia de Cautín entre los años 1967 y 1973, parte de los cuales pertenecen a un amplio proyecto de *Cultura Mapuche* de la investigadora suscrita auspiciado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Las transcripciones que ilustran este estudio fueron elaboradas por la presente autora, con excepción de tres trozos (2a, 3 y 5b) que fueron realizados por la Prof. Cristina Alvarez. Cabe destacar, asimismo, que la totalidad de los textos poéticos *mapuches* incluidos y sus correspondientes traducciones al español pertenecen a un extenso y paciente trabajo desarrollado por la investigadora suscrita en colaboración con Fermín Cayumán, joven mapuche de la reducción Zanja. Agradecemos a nuestros numerosos amigos *mapuches* de las reducciones Zanja, Pitracó, Trumpulo Chico, Botrolwe, Tromén u otras, su hospitalidad, cálida amistad y colaboración, las cuales permitieron el desarrollo y conclusión satisfactorios del presente trabajo.

¹ El dualismo social se da en las "divisiones de una sociedad en dos partes complementarias denominadas *moities*" (Lane, 1966:718). Dichas organizaciones duales son muy frecuentes en las sociedades arcaicas y primitivas. Durante la época prehispánica, ellas aparecen en el Norte Chico de Chile (Hidalgo, 1971:8); y entre los *lupaqa* y los *chupaychus* del Perú antiguo (Murra, 1964 y 1967). En el presente, su existencia ha sido atestiguada en diversas culturas indígenas de Latinoamérica, como es el caso de los *akwe-shavante* del Brasil (Maybury-Lewis, 1967:296-300). Véase al respecto a Lévi-Strauss (1963:277-323) quien ofrece una interpretación teórica estructuralista para el examen de este problema.

en el profano²; tanto en el conocimiento empírico como en la expresión artística. Ellas emergen, asimismo, en las clasificaciones totémicas primitivas y sus sistemas de transformaciones; en las divisiones clánicas y sus derivados (Lévi-Strauss, 1964); en los símbolos dominantes de la cultura, en la mitología³, en el ritual, en la literatura oral y en la música. En síntesis, las estructuras dualistas aparecen en los estratos profundos del pensamiento primitivo. Ellas son elementos constituyentes de la cosmovisión de aquellos pueblos cuyo sistema interpretativo del universo presupone la interrelación de fuerzas contrastantes pero complementarias que engendran y sostienen el cosmo.

Una de las raíces más profundas del pensamiento dualista reside en la percepción temporal. Según Eliade, “el tiempo sagrado se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable” (1967a: 71); como una trayectoria circular que representa a la vida cósmica y se identifica con el ciclo anual (*ibid.*: 77); en suma, como un tiempo de eterno retorno. No obstante, Leach ofrece una interpretación distinta de fecundas implicancias teóricas. Según este autor, en ciertas sociedades primitivas, el tiempo es percibido como “algo discontinuo, como una repetición de inversiones repetidas, como una secuencia de oscilaciones entre dos polos opuestos: el día y la noche, el invierno y el verano, la sequía y la inundación, lo joven y lo viejo, la vida y la muerte . . . La noción según la cual el proceso temporal es una oscilación entre dos opuestos . . . implica la existencia de una tercera entidad, la “cosa” que oscila, el “yo” que en un momento se halla en la luz del día y en el momento siguiente en la oscuridad de la noche, el “alma” que en un momento dado se halla en el cuerpo vivo y en otro momento en la tumba” (1971:196)⁴. Estas son ideas comunes que aparecen con frecuencia en el pensamiento animista y en la religión primitiva. Así, en la mitología y ritual primitivos suele existir una representación dual del tiempo como una oscilación pendular y no como un continuum sin fin entre pasado y futuro⁵. El tiempo es, entonces, una “alternancia entre contrarios, activos e inactivos, buenos y malos” (*ibid.*: 200). Y el comienzo del tiempo suele coincidir con la creación de contrarios: el varón y la mujer.

² Según Geertz, el vaivén o alternancia “entre la perspectiva religiosa y la perspectiva del sentido común es de hecho uno de los casos empíricos más obvios de la escena social, aunque . . . uno de los más descuidados por los antropólogos sociales” (1966:36).

³ En su análisis estructural del mito, Lévi-Strauss (1963:214-224) ubica series de elementos constituyentes organizados en pares opuestos que suelen poseer una mediación.

⁴ Esta percepción temporal primitiva no es abstracta “sino vinculada a la total existencia” (Werner, 1936:153); y a un *tiempo-espacial* refundido, en el cual los intervalos temporales son “cosas concretas y limitadas” (*ibid.*: 154). Por tanto, ella es dinámica, concreta y afectiva.

⁵ Puesto que el tiempo se mide por la repetición de intervalos y cada intervalo tiene un principio y un fin, él es descrito en nuestra propia cultura como “un círculo o ciclo”; o bien como “un eje de coordenadas que une un pasado infinito con un futuro infinito” (Leach, 1971:195).

Otra de las raíces del dualismo penetra en el ritual⁶ y sus símbolos. Estos últimos son factores dinámicos y vivos, preñados de significado, fuerza y contradicción (Turner, 1964:48-49). Son, además, reveladores, reales y multivalentes; capaces de articular realidades heterogéneas en un todo o en un sistema; y "de expresar situaciones paradójicas... de otro modo totalmente inexpresables" (Eliade, 1967:129-132). Los símbolos pueden aparecer ya sea en la forma corpórea de un objeto material o bien en elementos inmateriales observables de la cultura, tales como ideas, normas y valores reactualizados en la conducta, actividades tradicionales o gestos del ser humano. Es una característica común del símbolo la condensación o unificación de significados desiguales; o bien, la polarización de elementos antitéticos (Turner, 1964:30). Así, "en la situación de la acción ritual, con su excitación social y estímulos directamente fisiológicos, tales como la música, canto, danza, alcohol, incienso y modalidades bizarras de vestimenta, el símbolo ritual... afecta un intercambio de cualidades entre sus polos de significado" (*ibid.*: 32). Los ritos están además directamente relacionados con una forma de representar o conceptualizar el tiempo. Estará presente este último en los movimientos o disposiciones pendulares o circulares de la danza; en la organización del canto y de la música instrumental; y en otras actividades ceremoniales.

El dualismo es, asimismo, parte inseparable de la música puesto que tiempo y música son fenómenos que se dan en una misma dimensión y nivel perceptivos. En la música, no solo se ordena y mide el tiempo sino también se modela creativamente por medio de secuencias e intervalos rítmicos. El transcurso del tiempo musical está regulado por dos principios opuestos alternantes: *thesis* y *arsis*⁷, dar y alzar, fuerte y débil. Resulta así un concepto pendular dicotómico que posee su sustrato profundo en el ritmo orgánico y fisiológico del pulso, latido del corazón y respiración humana. Esta última es "el prototipo de la medida musical y el generador del ritmo", puesto que "consta de dos instantes fisiológicos, de dos movimientos: la aspiración y la expiración" (Lussy, 1945:26). En consecuencia, el tiempo fisiológico proporciona puntos de apoyo, límites intangibles, divisiones regulares o simétricas, concientes e inconcientes⁸, que implican un dualismo subyacente esencial en la percepción humana. Sin embargo, la música —aunque íntima-

⁶ El ritual se define como "una ceremonia tradicional a la cual se asigna un significado simbólico convencional conectado con un complejo mítico" (Grebe et al., 1971:187). Es, por tanto, una reactualización del mito. También se define como "comportamiento formal prescrito para ocasiones... en las cuales se hace referencia a creencias en seres o poderes místicos" (Turner, 1964:20).

⁷ Aunque formulados por los griegos, estos conceptos poseen validez teórica general. (Véase Sachs, 1953:128-135).

⁸ Según Willems (1954:79-80), la percepción fisiológica del tiempo puede ser conciente o inconciente. Conciente en la ejecución musical entrenada del músico docto; e inconciente en todo ser humano en relación a su propio tiempo fisiológico y al ciclo cotidiano de sus necesidades vitales, tales como alimentación y sueño.

mente ligada a dicha percepción temporal de base orgánica— “es una especie particular de tiempo y la creación del tiempo musical es una ocupación universal del hombre” (Wachsmann, 1971:384). Es una exaltación de la percepción del tiempo⁹, la cual expresará inevitablemente, en una u otra forma, el dualismo si este prevalece como sistema interpretativo en una cultura particular.

El presente trabajo tiene por objeto estudiar el dualismo como fenómeno estructural dominante en la música y cultura mapuche, sociedad indígena de mayor importancia en el territorio chileno. Con este fin, se han acumulado evidencias empíricas y testimonios objetivos que atestiguan la presencia del dualismo no solo en la cosmovisión, simbología, conducta humana, textos poéticos y otros elementos pertenecientes al contexto cultural sino también en las estructuras y funciones de la música. Mediante esta acumulación selectiva de datos, no se pretende, de ningún modo, afirmar o probar que el dualismo sea el sistema interpretativo único o exclusivo de la cultura *mapuche* y que este carezca de contradicciones internas. En verdad, aunque el dualismo aparezca, a simple vista, como el sistema dominante de la vida espiritual *mapuche*, su coherencia no es total sino parcial debido, en gran parte, al impacto determinante del proceso de aculturación el cual conlleva cambios de estructura y función cultural.

Los materiales seleccionados para el presente estudio consisten en datos empíricos de terreno recogidos por la presente autora, los cuales incluyen tanto evidencias culturales como musicales obtenidas mediante observaciones y entrevistas, dibujos y fotografías, grabaciones y transcripciones. El trabajo de terreno se desarrolló entre los años 1967 y 1973 en doce reducciones de la provincia de Cautín, ubicadas en zonas rurales periféricas de Temuco, las cuales están situadas a una distancia de 20 a 50 kms. al sur, este y oeste de dicha ciudad. Los materiales musicales incluidos contienen trozos rituales y profanos, cuya estructura y/o funciones proporcionan evidencias e ilustran la presencia del dualismo en la música.

En la ordenación metodológica ha primado un enfoque inductivo descriptivo con énfasis en los procedimientos analíticos y comparativos. Así, en las fases de descripción, clasificación e interpretación de datos empíricos, se ha considerado un principio metodológico fundamental de la ciencia antropológica y etnomusicológica: el control de la evidencia mediante el cruzamiento y comparación de datos análogos, lo cual permite disminuir el margen de error y despejar las dudas que emergen del análisis sistemático.

II. LA CULTURA MAPUCHE: ALGUNAS CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Sin pretender entregar un panorama exhaustivo de la compleja cultura *mapuche* actual, ofrecemos, a continuación, un esbozo descriptivo fragmen-

⁹ Según Mc Allester, la música “transforma la experiencia”. Y mediante la exaltación de la percepción sonora, crea experiencias culminantes en la vida humana (1971:380).

tario aunque aclaratorio destinado a informar acerca de algunos aspectos generales de esta cultura, necesarios para la comprensión del tema que tratamos dentro de un contexto más amplio. Dado su carácter incompleto, el lector podrá ampliar su información en la abundante bibliografía existente¹⁰.

Los mapuches constituyen hoy día el grupo étnico más numeroso e importante de Chile y una de las sociedades indígenas más vigorosas de Latinoamérica. A pesar del prolongado contacto con los españoles, muchos de sus rasgos distintivos o típicos se han conservado gracias a su profundo sentido de identidad étnica y a su fuerte cohesión social. La resistencia prolongada y beligerante ofrecida contra los conquistadores y colonos españoles por más de 400 años, concluyendo sólo a fines del siglo XIX, ha contribuido a mantener escindida la cultura *mapuche* y a favorecer su continuidad. No obstante, la cultura matriz ha sufrido tanto una adaptación a los cambios del medio ambiente como una relativa integración a la sociedad mayoritaria¹¹.

Aunque la prehistoria de los *mapuches* es insuficientemente conocida y sus problemas "están lejos de ser resueltos" (Mostny, 1972:148), se han esbozado algunas teorías acerca de su origen y evolución. Según Latcham (1924:19-20; 1928:151), los antepasados de los actuales *mapuches* llegan del este desplazando a los habitantes originales hacia el norte y sur; y sumándose a los restantes para formar el nuevo pueblo *mapuche*. Por su parte, Guevara (1925:201-246) rechaza el origen transandino de los *mapuches*, mientras Menghin (1959-60:58) aboga por su origen amazónico. Sin embargo, investigaciones recientes apuntan hacia un origen relacionado con culturas del Norte Chico chileno —tal como la cultura de El Molle y aquella de los *changos*—; y hacia una vinculación con culturas tempranas del noroeste argentino (Mostny, 1972:148).

El arqueólogo argentino Menghin (1959-60:95-100) ofrece un esbozo tentativo de la prehistoria *mapuche* a partir de su división en dos períodos: el preagroalfarero y el agroalfarero, entregando para este último una cronología provisoria que resumimos a continuación:

1. *Período paleoaraucano* —desde antes de 1400 D. C. hasta la llegada de los conquistadores españoles—, representado por el complejo cultural Pitrén, manifestación agro-alfarera más temprana, seguida de los complejos Tirúa y Vergel I pertenecientes ambos a la primera mitad del siglo XV.
2. *Período neoaraucano* —desde la llegada de los conquistadores hasta tiempos recientes (1555-1750 D. C.)—, representado por los complejos culturales Vergel II y Valdivia, que incorporan influencias incásicas y europeas.

¹⁰ Véase bibliografía de O'Leary (1963), Montané (1965) y Munizaga (1971).

¹¹ Según Cooper (1946:697), el impacto de la aculturación sobre el *mapuche* fue determinado por el contacto de éste con el blanco, ya sea en calidad de prisionero de guerra o de esclavo en las encomiendas; o bien, por su aprendizaje en las misiones católicas.

De acuerdo a una antiquísima división tradicional del espacio geográfico, los *mapuches* (gente de la tierra)¹² clasificaban como *pikunches* (gente del norte) a aquellos que residían al norte del río Bío-Bío; como *williches* (gente del sur) a aquellos que residían al sur del río Toltén, desde Valdivia hasta Chiloé (Cooper, 1946:691); como *lafkenches* (gente del mar) y *pewenche* (gente del pino araucaria) respectivamente a los habitantes de la costa y cordillera. Todos estos grupos compartían en el pasado una lengua y cultura comunes. Sin embargo, los *pikunches* se extinguieron tempranamente debido al impacto del profundo proceso de aculturación iniciado a partir del albor de la Colonia. Por su parte, los *williches* "han sido absorbidos por la población mestiza ubicada entre el límite sur de la Araucanía y la isla de Chiloé" (Faron, 1956:435).

A pesar de que a comienzos del presente siglo los *mapuches* se ubicaban entre el río Bío-Bío y el Canal de Chacao, abarcando las provincias de Arauco, Bío-Bío, Malleco, Cautín, Valdivia y Llanquihue (Cooper, 1946:690), hoy día su mayor densidad poblacional se concentra en primer término en Cautín y en segundo término en Malleco y Valdivia. La cultura *mapuche* cruza Los Andes denotando su presencia en la provincia argentina de Neuquén y áreas circundantes. De esta manera, se define su calidad supranacional determinada por la vinculación cultural de raíz indoamericana de Chile y Argentina, países unidos por lazos étnicos, históricos y culturales comunes.

Tanto hoy día como en el pasado, los *mapuches* se han caracterizado por poseer una economía de subsistencia basada en la agricultura y el pastoreo. En tiempos antiguos, los cultivos nativos de maíz, papas, porotos, calabazas, ají y quinoa proporcionaban una alimentación predominantemente vegetariana (Steward y Faron, 1959:275). Aunque el pastoreo de llamas otorgaba tanto alimento como lana para textiles, su carne era consumida preferentemente en ocasiones ceremoniales y festivas (*ibid.*: 276). En el período posthispánico, los cultivos y el pastoreo fueron ampliados mediante la inclusión del trigo y otros cereales (Faron, 1961a:7); y la sustitución de la llama por ovejas, vacunos, caballos, cerdos y aves de corral.

Las artesanías *mapuches* son variadas y denotan una sólida continuidad con el pasado, a pesar de experimentar algunas de ellas una disminución de su vigencia. Destacamos entre las principales los textiles, la cestería, la alfarería, el tallado en madera o piedra y la cordelería. Posteriormente se agrega a ellas la platería, producto tardío del siglo XVIII. En el pasado, la vivienda y el transporte *mapuches* se reducían respectivamente a la *ruka*¹³, a la canoa o balsa, y a la llama en calidad de animal de carga. No obstante, después

¹² Etimológicamente, el término mapuche proviene de *mapu* (tierra) y *che* (gente).

¹³ La *ruka* es la vivienda tradicional *mapuche* construida con una armazón ovalada o rectangular de madera, la cual se cubre con paja. El fogón, ubicado en una cavidad sobre el suelo de tierra, constituye al mismo tiempo calefactor, cocina y centro de actividad social del grupo familiar.

de la llegada de los españoles estos recursos fueron enriquecidos mediante la adición de la casa de madera, la carreta y el caballo, revolucionando este último los medios de transporte al acrecentar la movilidad de los indígenas.

La actual organización social *mapuche* descansa en el sistema de reducciones organizado por el gobierno chileno a partir de 1867. Dichas reducciones son unidades territoriales que albergan a varias familias patrilineales, patrilocales, exogámicas y, a veces, polígamas (Titiev, 1949:3)¹⁴, las cuales poseen relaciones de parentesco complejas. Cada familia nuclear o extendida posee una relativa autonomía con respecto a la comunidad que la alberga. Este hecho es acentuado por la distribución de las viviendas que, en cada reducción, se presentan en unidades o pequeños grupos aislados carentes de la cohesión física propia de una aldea.

Sin embargo, el aspecto más notable de la cultura inmaterial *mapuche* reside en su religión politeísta, cuyas creencias y prácticas han sido mantenidas en forma oculta por mucho tiempo ligadas a una vida ritual compleja y a un cuerpo de creencias mitológicas y mágicas fuertemente integradas a una cosmovisión telúrica dualista. La principal portadora tradicional de las creencias y prácticas religiosas es la *machi* o chamán quien desempeña roles religiosos, medicinales, adivinatorios y artísticos —poesía, música, danza y drama—¹⁵. Se la considera intermediaria entre el hombre y las fuerzas sobrenaturales benéficas que regulan la vida, el bienestar general, la "suerte" y la salud de los seres humanos. En sus elocuentes recitaciones rituales, ella reactualiza y refuerza la religión indígena en presencia de la comunidad *mapuche*, reviviendo junto a ella sus creencias básicas. Así, esta religión carente de templos y poseedora de un culto cíclico tetra-anual ha contribuido poderosamente a la supervivencia cultural y a la cohesión e integración étnico-social del pueblo mapuche.

III. DUALISMO EN LA CULTURA MAPUCHE.

Diversos autores han señalado la presencia destacada de las estructuras duales en la cultura *mapuche*. Entre ellos, destacamos a Cooper (1946:746) quien verifica la presencia del *cuatro* como número sagrado; a Titiev (1951:114) y Faron (1964:5) quienes coinciden en relacionar el dualismo con la pareja de oposición bien-mal; y a Faron, quien destaca su entronque con el simbolismo de las actividades rituales (1961b:829) y en la estructura social (1962:1152-1163 y 1964:181-193). En un trabajo posterior, la autora del presente artículo (Grebe et al., 1972:49-70) identifica el dualismo como elemento integrador y unificador de la visión cósmica *mapuche*, estando éste

¹⁴ Estos términos antropológicos designan tipos de familias clasificadas según sea la descendencia, residencia, consanguinidad y número de cónyuges.

¹⁵ Según Steward y Faron (1959:281), las prácticas chamánicas de la *machi mapuche* son típicas de Siberia y del Ártico; aunque, como complejo total, ellas constituyen un caso único de Sudamérica.

presente en la concepción del espacio, la percepción del tiempo, las connotaciones simbólicas del color y la mitología. Resumimos, a continuación, algunos de los contenidos de este trabajo que revelan la presencia explícita o implícita del dualismo en el seno de la cultura *mapuche*.

1. Dualismo y cosmovisión.

La concepción *mapuche* del espacio se basa en una bipartición estratificada del cosmo de acuerdo a dos polaridades principales: las oposiciones bien-mal y sobrenatural-natural. Dichas polaridades aparecen en el mundo sobrenatural, compuesto por cuatro plataformas del bien (*meli ñom wenu*) y una o dos del mal (*anka wenu* y *minche mapu*), todas ellas superpuestas en el espacio; y en el mundo natural identificado con la plataforma terrestre, en la cual el dualismo se sintetiza como producto de la coexistencia del bien y del mal. Cada plataforma es cuadrada, denominándose *tierra de las cuatro esquinas*, *de los cuatro lugares* o *de las cuatro ramas* (*ibid.*: 52)¹⁶. A cada uno de los cuatro puntos cardinales que regulan la orientación espacial se les asigna connotaciones éticas jerárquicas: el este y sur se asocian al bien, oponiéndose al oeste y norte identificados con el mal. Dichas connotaciones dualistas responden a una larga acumulación de experiencias y conocimientos de origen tanto empírico-racional como mágico-religioso (*ibid.*: 54-56).

Para los *mapuches*, la percepción del tiempo ceremonial y sagrado en las actividades rituales aparece gobernada por dos representaciones complementarias: el movimiento circular contrario a los punteros del reloj, que producen giros circulares de retorno indefinido alrededor de un poste sagrado¹⁷; y el movimiento pendular de derecha a izquierda o de atrás hacia adelante, que produce una oscilación incesante de movimientos invertidos. En ambos casos, es fácil captar su esencia dualista puesto que tanto el uno como el otro representan en sí la eterna alternancia del día y la noche, la luz y la oscuridad que se yuxtaponen en la bipartición del ciclo cotidiano. Cabe recordar que de acuerdo a una antigua creencia *mapuche*, el giro circular repite el movimiento solar, puesto que el sol "viaja de día de este a oeste y por la noche de oeste a este". En los rituales, tanto los giros circulares como los pendulares completos corresponden a una medida temporal que da lugar, en el seno de la actividad ritual, a repeticiones de múltiples pares crecientes, entre los cuales predomina el cuatro como número sagrado. Este hecho es fácil de verificar cuantificando el número de movimientos completos de danzarines, músicos y jinetes.

Entre los *mapuches*, la percepción del color se asocia a una coherente simbología íntimamente unida a la cosmovisión y al dualismo ético del bien y

¹⁶ Esta visión de la tierra se relaciona con un antiguo mito de génesis de los *quichés* de Guatemala; y con la forma del imperio incaico del Tahuantinsuyo (Grebe et al., 1972:53).

¹⁷ Según Eliade (1967a:27), dicho poste sagrado o árbol cósmico representa el centro del mundo.

del mal. En efecto, existen cuatro colores asociados al bien y dos asociados al mal. Los cuatro colores del bien son el blanco y tres gamas de azul: celeste, azul fuerte y violeta. Ellos se asocian a las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico, representando a los colores naturales del cielo, las nubes y sus cambiantes tonalidades. Es posible apreciar frecuentemente la presencia de dichos colores, tanto en la vida cotidiana —en la cual se manifiesta concretamente en la indumentaria, decoración y ornamentación de objetos materiales— como en la vida ritual —en la cual se hace visible en los objetos sagrados, emblemas de la *machi* y del *millatún*—. Por otra parte, los dos colores asociados al mal son el negro y el rojo. El primero representa a la noche y la oscuridad, a la brujería, espíritus maléficos y muerte; y el segundo a la sangre, discordia y belicismo. Como norma, se evita su empleo ya sea durante el tiempo sagrado de la actividad ritual o bien en el tiempo profano de la vida cotidiana en las reducciones más tradicionales. Estas dos especies de colores, “buenos” y “malos”, se asocian principalmente a la pareja de oposición bien-mal, correlacionándose simbólicamente con las regiones terrestres, astros y plataformas sobrenaturales; y proyectándose en la configuración dualista compleja de la cosmovisión *mapuche*.

Pero donde el dualismo se presenta en forma más evidente y precisa es en la mitología. El panteón mítico *mapuche* está organizado en diversas familias de dioses compuestas por cuatro seres antropomórficos y antroposociales. Cada una de ellas consta de una tétrada integrada por una doble pareja de oposiciones en la cual se conjugan dos principios: sexo (masculinidad-femenidad) y edad (vejez-juventud). En consecuencia, cada familia o tétrada de dioses está formada por cuatro dioses o espíritus: el anciano, la anciana, el joven y la joven. Los relatos mitológicos *mapuches* coinciden en aseverar que, a partir de dos seres originales —el dios y la diosa ancianos— se generaron tanto la pareja joven filial de dioses como todas las demás familias nucleares de dioses, espíritus benéficos y, aún, los hombres. Dicha pareja anciana primigenia es, por tanto, un símbolo dual de la fecundidad y procreación mitológica originaria.

Frente a los dioses que representan a las fuerzas del bien y residen en las cuatro plataformas benéficas del mundo sobrenatural (*meli ñom wenu*) ordenados simétrica y equilibradamente en familias de cuatro dioses, se oponen los espíritus malignos (*wekufes*) que representan a las fuerzas del mal y residen en el espacio medio (*anka wenu*) o tierra de abajo (*minche mapu*) en desorden, caos, desequilibrio y soledad. Consecuentemente, a nivel mitológico el dualismo simboliza exclusivamente a las fuerzas benéficas constructivas, creadoras y fecundizadoras, siendo incompatible con las connotaciones destructivas y anárquicas de las fuerzas del mal.

2. Dualismo y símbolos rituales.

Las principales efigies rituales de la comunidad *mapuche* son el *nillatúe* y el *rewé*, los cuales simbolizan respectivamente al *nillatún*, rito tetra-anual

de fertilidad, y a los diversos ritos chamánicos de función terapéutica, diagnóstica e iniciática. Ambas efigies son figuras talladas en madera que permanecen al aire libre en espacios destinados a la actividad ritual.

En su forma más antigua, el *nillatúe* es un monumento antropomórfico que representa a la pareja primigenia de dioses: un hombre y una mujer. Posteriormente, debido quizás al impacto del cristianismo monoteísta, dicha pareja fue reemplazada por la figura aislada del varón. Sin embargo, en sus rogativas y oraciones realizadas frente a dichas imágenes los *mapuches* invocan a los cuatro dioses: a la doble pareja anciana y joven. Por ser símbolos del dualismo primigenio sacralizado, estas efigies son cuidadas celosamente por los miembros de cada reducción, prohibiéndose tanto cultivar el terreno inmediatamente vecino como fotografiar su imagen. Durante el gran rito de fertilidad tetra-anual (*nillatún*), dichas efigies son rodeadas por las banderas rituales —azules y blancas— de los jefes de familias de la reducción; y por ofrendas diversas, entre las cuales se cuentan las ramas sagradas de canelo y los cántaros de *mudai*, bebida sagrada de los *mapuches*.

Por su parte, el *rewe* es el altar de la *machi* consistente en un tronco escalonado que simboliza al árbol cósmico. El reverdece y renace cada cuatro años durante el ritual postiniciático de la *machi* (*neikurrewén*). Existen dos variedades locales o regionales de *rewe*. Una es antropomórfica con 6 ó 7 peldaños terminando en una cabeza tallada; la otra es más sencilla con sólo cuatro peldaños y carente de cabeza tallada. Es evidente que el *rewe* simboliza el cosmo; y sus peldaños a sus respectivas plataformas. Aquellas variedades de seis o siete peldaños equivaldrían al cosmo completo; y las de cuatro al *meli ñom wenu*, las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico. Consecuentemente, las mismas connotaciones dualistas propias de la visión cósmica *mapuche* se proyectan en el *rewe*. Contribuyen a precisar dichas connotaciones la presencia de ramas sagradas y banderas colocadas a ambos costados del *rewe*. Según sea la región y la reducción, se clavan en la tierra ya sea 2, 4 ó 6 ramas de canelo agrupadas a ambos lados, agregándose siempre a ellas un colihue con bandera por lado: a la derecha una bandera azul con estrella blanca y a la izquierda una bandera blanca con estrella azul, el dualismo perfecto de colores invertidos. En el caso de agregarse, además, otras ramas sagradas, colihues, chuecas u otros objetos y/o animales simbólicos, ellos se presentan siempre en números pares. Es así como en los ritos iniciático y postiniciático de la *machi* se ubican junto al *rewe* parejas de animales: dos ovejas, un gallo y una gallina, algunos de los cuales serán víctimas del sacrificio ritual.

Otro monumento ritual simbólico de gran importancia es el *rukafoye* (casa de canelos), el cual difiere del *nillatúe* y *rewe* por su carácter transitorio, puesto que se construye sólo durante ciertos ritos chamánicos iniciáticos y postiniciáticos: el *machiwün* y el *neikurrewén*. El *rukafoye* es un cuadrilátero ceremonial que representa simbólicamente a la "tierra de las cuatro esquinas o lugares" (*meli witrán mapu*), adoptando, por tanto, la forma

cuadrada de la plataforma terrestre originaria (Grebe et al., 1972:52). Es erigido generalmente por cuatro hombres dirigidos por la *machi*, quienes lo diseñan en el espacio abierto ubicado frente a la *ruka* de ésta, procediendo luego a delimitarlo y adornarlo con ramas de canelo y banderas chamánicas azules y blancas: cuatro canelos y dos banderas hacia el este y cuatro canelos hacia el oeste. En dicho recinto ritual se reactualiza simbólicamente la curación de la enfermedad iniciática de la *machi* a cargo de dos *machis* visitantes y dos o cuatro ayudantes (*yegülfe*).

En síntesis, el dualismo es un factor omnipresente en toda actividad ritual *mapuche*, determinando tanto el número de personajes participantes como de objetos rituales empleados. Así, aquellos personajes que cumplen funciones iguales o complementarias se dan en pares o doble pareja. Tal es el caso de los dos *llankañ* (espíritus auxiliares de la *machi*); los cuatro *kefajafe* (guerreros míticos); los cuatro *choikes* (bailarines de la danza del avestruz); la *yewülfe* (ayudante de la *machi*) y el *dunulmachife* (intérprete del lenguaje ritual de la *machi* durante el trance), quienes forman pareja con la propia *machi* en fases específicas del ritual. Por su parte, los principales objetos rituales se organizan también en pares, pareja doble o múltiple. Tal es el caso de los emblemas y la ornamentación ritual; los dos colihues colocados frente a la *ruka* de la *machi*, que representan al pórtico ritual; los árboles o ramas sagradas colocadas a la cabecera y pies del enfermo grave en el *datún* (rito terapéutico); las banderas bicolors de la *machi*; los adornos de los personajes, efigies y objetos rituales consistentes en ramilletes de ramas sagradas, pintura facial y plumajes en cuya agrupación predomina visiblemente el número cuatro.

3. Dualismo y conducta humana.

En el curso de las actividades cotidianas, es fácil captar la presencia del dualismo en diversas costumbres tradicionales *mapuches*, las cuales están reguladas por las entidades numéricas dos, cuatro y sus múltiplos. Ellas revelan la existencia de una conducta tradicional pautaada, conciente o inconciente, explícita o implícita.

Como norma, los *mapuches* no viajan solos sino acompañados de otra persona. Dos es, por tanto, el número perfecto de los viajeros. Como un ejemplo característico entre muchos, citamos el caso de la *machi* quien, en sus visitas domiciliarias al hogar del enfermo, viaja siempre en compañía de un familiar de este último. De acuerdo a las normas tradicionales de hospitalidad, los *mapuches* hospedan al visitante proveniente de lugares apartados durante dos días consecutivos, después de los cuales no hay obligación de retenerlo. Además, "el mapuche cuando regala, regala dos; y cuando compra, compra dos". Esta pauta cultural suele ampliarse a cuatro y a los números pares asociados al bien. De este modo, en las comunidades tradicionales es frecuente obsequiar y recibir objetos en números pares —tales como cuatro huevos, doce manzanas o una pareja de pollos, macho y hem-

bra. En dicho caso, el donante manifiesta sus buenos propósitos y deseos hacia el receptor de la dádiva; por el contrario, al regalar objetos impares el donante manifiesta sentimientos negativos. En consecuencia, para los mapuches los números pares y nones están cargados, respectivamente, de connotaciones positivas y negativas. Un joven mapuche nos ha entregado una interpretación plena de lógica y sabiduría empírica: “¿No ve que el hombre tiene dos brazos, dos piernas y dos ojos? Dos pies pa’ caminar y dos manos pa’ trabajar. Por eso, siempre la suerte tiene que ser par”. Y, por el contrario, el mal y la mala suerte se asocian a los nones.

De acuerdo a una conducta culturalmente pautada, entre los *mapuches* cada acto requiere o exige su duplicación o multiplicación en números pares. Este hecho ha sido comprobado frecuentemente por la autora del presente artículo en el curso de su trabajo de terreno. Al efectuar su brindis tradicional, el mapuche no bebe solo: él comparte su bebida con la tierra, derramando sobre ella parte del líquido —*mudai*, chicha o vino—, y bebiendo luego el resto. En dicho acto, identificamos un símbolo dualista telúrico, puesto que la bebida es compartida por dos: el individuo y la “madre tierra”. Además, cuando se bebe en grupo es costumbre que los individuos se reúnan formando un círculo cerrado; y que uno de ellos sirva por turnos a los demás siguiendo el estricto orden de la ruedecilla, es decir, en forma de un giro circular orientado según el movimiento contrario a los punteros del reloj a partir del punto cardinal este. En dicha ruedecilla, cada individuo repetirá el brindis a la tierra multiplicándose así el acto simbólico dualista recién descrito. Otra ocasión en la cual se reproduce frecuentemente la réplica dualista es durante las sesiones de grabación magnetofónica de música o entrevistas. En ellas, es frecuente que los presentes soliciten la inmediata reproducción de lo grabado. En el momento de escuchar la reproducción, la concurrencia manifiesta un visible placer y alegría no sólo por identificar sus voces sino también porque la réplica era exacta y formaba una pareja perfecta con el modelo real. Esta y diversas otras evidencias empíricas acumuladas indican que, para los *mapuches*, la duplicación o doblaje de una acción presupone un acrecentamiento de su efectividad.

Otro interesante caso de duplicación es la *vuelta mano*, que consiste en un tipo de trabajo agrícola cooperativo organizado en base a una estricta reciprocidad (Faron, 1961a:48). De acuerdo a su pauta cultural y sus respectivas normas tradicionales, un hombre puede ayudar a otro subentendiendo que su trabajo le será correspondido más adelante en forma similar. Aunque la reciprocidad se plantea idealmente en una base paritaria —hombre por hombre y día por día trabajado—, en la práctica su intercambio no es nunca igual sino aproximado (*loc. cit.*). Esta labor común recíproca suele basarse en vínculos de amistad o parentesco, creándose adicionalmente sólidos lazos de cooperativismo espontáneo entre el individuo y quienes lo ayudan, los cuales suelen perdurar a través de largos períodos de tiempo (*loc. cit.*).

La duplicación, cuadruplicación o aumento progresivo en múltiples pares crecientes de un acto o hecho culturalmente significativo predomina en todos los ritos mapuches terapéuticos, diagnósticos, iniciáticos, funerarios y de fertilidad. Su presencia se manifiesta tanto en las líneas generales del desarrollo ritual como en sus detalles específicos. Emerge visiblemente en las divisiones o números de partes del ritual como en acciones mínimas repetidas dos o cuatro veces sucesivas —tales como las aspersiones, fumigaciones, masajes, invocaciones y rogativas—. Un caso particularmente claro de dualismo se presenta en el ceremonial del matrimonio *mapuche* tradicional o *mafún*, en el cual predomina el dos o pareja como símbolo central obvio. Entre diversos detalles de su comportamiento pautado, citamos los siguientes: dos emisarios del novio anuncian el rapto de la novia a los padres de ésta; el pago de la novia se realiza con objetos pares; y la visita de los recién casados a los padres de la novia se lleva a cabo dos días después de la fiesta de matrimonio.

4. Dualismo y poesía oral.

La presencia del dualismo en la cultura mapuche se manifiesta elocuentemente en la poesía oral chamánica, la cual aporta evidencias irrefutables en las características de su arcaico lenguaje. Esta poesía es libre, carente de esquemas rígidos de rima y metrificación. Sus elementos más característicos son su estilo cadencioso —por momentos enfático—, basado en un ritmo prosódico derivado de un uso peculiar del idioma indígena; y su contenido metafórico, pleno de imágenes y símbolos cargados de un significado mitológico trascendente.

El dualismo emerge en las invocaciones dirigidas a las familias tetralógicas de dioses; en las repeticiones de palabras y de variantes de una idea poética; y en diversos recursos y procedimientos propios del antiquísimo lenguaje ritual. Algunos ejemplos ilustrarán estos aspectos y proporcionarán por sí mismos la necesaria evidencia empírica. Presentamos, a continuación, invocaciones dirigidas ya sea a familias tetralógicas de dioses, a *machis* difuntas, a espíritus malignos y al propio enfermo. Un simple análisis de su forma y contenido bastará para apreciar su calidad poética, sutileza y refinamiento expresivos, y profundo significado cultural desprendido del pasado indoamericano precolombino.

A los cuatro dioses jefes (*Nídol*):

<i>Awelu dios kai</i>	Dios abuelo
<i>Awelu dios em.</i>	Dios abuelo.
<i>Nei piukeñma rumemún</i>	Súbitamente abandonaron mi corazón
<i>Rumúl piukeñma rumemún</i>	Con el corazón abandonado me ganaron
<i>Rumúl piukeñma rumemún.</i>	Con el corazón abandonado me ganaron.
<i>"Femnén kai 'nai deya</i>	"Por este motivo la hermana

Monealú".	Vivirá".
Pipillemún	Me están diciendo
Pipillemún:	Me están diciendo:
Ñidol wenu kushe	Anciana jefa de la altura
Ñidol wenu fücha	Anciano jefe de la altura
Ñidol wenu weche wentru	Anciano jefe joven de la altura
Ñidol wenu ülcha domo.	Anciana jefa joven de la altura.

A los cuatro dioses de la luna (*Kiyén*):

¡A! wenu pu <i>dios</i>	¡Ah! dioses de la altura
¡Ya! eimënnenó	¡Ya! ustedes están
¡O! yallemai 'nai	¡Oh! arriba
¡O! yallemai 'nai.	¡Oh! arriba.
Wenu <i>dios</i>	Dioses de la altura
Wenu <i>dios</i> :	Dioses de la altura:
Kiyén kushe	Anciana de la luna
Kiyén fücha	Anciano de la luna
Kiyén weche	Hombre joven de la luna
Kiyén ülcha domo:	Mujer joven de la luna:
<i>Ayudamullechi mai.</i>	Ayúdenme.

A los cuatro dioses del volcán (*Pillañ*):

Nëneituleimën ta tëfei ka	Y están ustedes observando
Nëneituleimën ta tëfei ka.	Y están ustedes observando.
<i>Azul wenu meu ka</i>	Y desde la altura azul
Nëneituleimi ka:	Y estás observando:
Pillañ kushe	Anciana del volcán
Pillañ fücha	Anciano del volcán
Pillañ weche	Hombre joven del volcán
Pillañ ülcha domo.	Mujer joven del volcán.

A los espíritus míticos de las *machis* difuntas:

¡Yallemai!	¡Arriba!
Meli <i>antiku</i>	Cuatro antiguas
Meli <i>antiku</i> pu machi.	Cuatro <i>machis</i> antiguas.
Meli <i>awelu</i>	Cuatro abuelas
Meli <i>awelu</i> pu machi.	Cuatro <i>machis</i> abuelas.
" <i>Ayudawayiñ ka</i>	"Y la ayudaremos
<i>Ayudawayiñ ka</i> ".	Y la ayudaremos".
Pipinellelú eimën ka.	Están diciendo ustedes también.
Elelmën:	Ustedes me dieron:
Elelmën machi piuke	Me dieron corazón de <i>machi</i>

Elelmën machi lonko	Me dieron cabeza de <i>machi</i>
Elelmën.	Me dieron.

Al espíritu genérico del mal (*wekuſe*):

Ka mapuyém, ka mapuyém	En otra tierra, en otra tierra
Ka mapuyém, ka mapuyém.	En otra tierra, en otra tierra.
Añi, añi nëmapún na	Sentado, sentado bostezando
Añi, añi nëmapún na.	Sentado, sentado bostezando.
Kuifi nepu, kuifi	Desde tiempo antiguo, antiguo
Kuifi nami dëpüllentu.	Desde tiempo antiguo, desprendiéndote.
Kuifi nami amumentu	Desde tiempo antiguo vagas
Kuifi nami amumentu.	Desde tiempo antiguo vagas.
¡Neyénfiné neyeném!	¡Suéltale la respiración!
¡Neyénfiné wërkëném!	¡Suéltale mandado! ¹⁸
Eimillé na, eimillé	Tu eres, eres tu
Eimillé na, eimillé.	Tu eres, eres tu.

Al *meulén* (espíritu maligno que aparece en forma de remolino o torbellino de viento y polvo):

Përá funtrol	En la polvadera que sube
Përá funtrol mëleimi	En la polvadera que sube estás
Përá funtrol	En la polvadera que sube
Përá funtrol	En la polvadera que sube
Mëleimi, mëleimi.	Estás, estás.
¡Amuaimi neyeném!	¡Te irás respiración maligna!
¡Amuaimi neyeném!	¡Te irás respiración maligna!
¡Amuaimi wërkëném!	¡Te irás mandado!
¡Amuaimi wërkëném!	¡Te irás mandado!

Al *anchümallén* (espíritu maligno que aparece en forma de un enano esquelético carbonizado con cabeza fosforescente):

Fei meu ta anchümallén	Por eso <i>anchümallén</i>
Pinetuimi	Te dicen
Fei meu anchümallén	Por eso <i>anchümallén</i>
Pinetuimi.	Te dicen.
Fei meu tunte pun rume	Por eso a cualquier hora de la noche
Miyankëimi	Andas
Këde künuketuimi.	Con luz andas.
Wëlu amuluwtuaimi mai	Pero te irás

¹⁸ El término mapuche *wërkén* significa "mandado", enviado o mensajero. Es el espíritu auxiliar del brujo o del jefe de los espíritus del mal (*mapu rei*), quienes lo envían a la tierra con el fin de causar daño o enfermedad a los seres humanos.

Amún pun netuaimi	Te irás en la noche
Witra këde neimutuaimi.	Con tu luz en la mano.
Yetuaimi tami triwe lawén	Llevarás tu ramo de laurel
Fei tami elnemún	Adonde naciste
Fei mu ta yetuaimi	Debes llevar
Tami weda kutrán	Tu mala enfermedad
Tami miyawülkel tati	Tu enfermedad
Weda kutrán.	Maligna.

Al enfermo:

Pëñëñëm:	Hijo:
Pëñëñëm cimi kai	Hijo eres también
Eimi.	Eres.
Füshküñ mupellé	Refréscate
Llapün mupellé	Sánate
Norrún mupellé:	Relájate:
Neyén ka neyén	Respira y respira
Neyén ka neyén.	Respira y respira.

IV. DUALISMO EN LA MÚSICA MAPUCHE.

Diversas evidencias acumuladas en el capítulo precedente indican que la cultura *mapuche* tradicional está regida por el dualismo y sus correspondientes dicotomías expresadas en parejas de oposición (Grebe et al., 1972: 47). Por ser la música parte inseparable del complejo cultural, ella sufrirá inevitablemente, en una u otra forma, el impacto de este esquema totalizador. Efectivamente, en el arte global del rito la música aparece refundida con la poesía, la danza y la representación dramática; con la cosmovisión telúrica, las creencias mitológicas y la medicina empírico-mágica. Es una configuración total indisoluble cuya ligazón interna, interpenetración de elementos e interinfluencias son envolventes y difíciles de desglosar. Por tanto, no es extraño que la música y danza exterioricen, en mayor o menor grado, la presencia de esquemas dualistas en su forma, estructuras e incluso en la ejecución instrumental. No es extraño, asimismo, que dichos esquemas abarquen el campo total de la música al aparecer tanto en las expresiones rituales como en las profanas.

1. Dualismo en la forma general de la música y danza rituales.

Por estar integradas en la configuración compleja de la actividad ritual, la música y la danza ceremoniales *mapuches* se desarrollan en ciclos temporales relativamente simétricos, fijos y predeterminados, cuya organización formal está regulada por una clara bipartición. Es así como dichos ciclos duran dos días en el caso de los ritos de fertilidad, iniciáticos y post-iniciáticos, terapéuticos y funerarios chamánicos. Su primera parte se inicia al atardecer del primer día y su segunda parte al amanecer del segundo día

en el cual concluye. En dicha bipartición, se reactualiza la percepción primitiva del tiempo pendular¹⁹, en la cual la oscilación entre dos polos opuestos forma un ciclo temporal unitario y completo en sí mismo: la noche y el día, la oscuridad y la luz, la muerte y la vida, la enfermedad y la salud.

En el caso particular de los ritos postiniciáticos y de fertilidad, la percepción dualista del tiempo se proyecta simbólicamente en una escala más amplia al ejecutarse estos, por lo general, cada cuatro años en primavera u otoño. El ciclo tetra-anual reactualiza el cuatro como número sagrado: cada año representa a uno de los dioses pertenecientes a las tétradas del panteón mítico; mientras que el ciclo estacional coincide con las etapas fundamentales de la siembra, germinación y cosecha que delimitan la vida de un pueblo agrícola.

En una escala más pequeña, el esquema dualista rebrota coherentemente en la forma de las canciones y danzas ceremoniales. En efecto, estas se presentan en series compuestas de cuatro canciones o danzas, siendo común que cada una de ellas posea, además, su propia subdivisión binaria. La frecuencia con que aparece este esquema formal en la música *mapuche* indica que él responde a una pauta cultural fija, cuyas normas constituyen un imperativo para el intérprete ritual, determinando, al mismo tiempo, su estabilidad y perdurabilidad. Entre los innumerables casos que ilustran el dualismo formal, citamos al *ülutún* —rito terapéutico simple— y el *choike-purrún* —danza ritual zoomórfica del avestruz— cuya forma tetrapartita esquematisamos a continuación:

Esquema Nº 1

Forma del *ülutún*²⁰

Recitación introduc- toria	Canción 1		Canción 2		Canción 3		Canción 4		Recitación y/o canción de despedida o rogativa final
	parte 1	parte 2	parte 1	parte 2	parte 1	parte 2	parte 1	parte 2	
	masaje al enfermo recostado de espalda		masaje al enfermo recostado		masaje al enfermo recostado		boca abajo		

Esquema Nº 2

Forma del *choike-purrún*

Llamada: toque ins- trumental introduc- torio	Danza 1		Danza 2		Danza 3		Danza 4	
	paseo	baile	paseo	baile	paseo	baile	paseo	baile
	12 giros		16 giros		20 giros		24 giros ²¹	

¹⁹ Véase p. 49 del presente trabajo.

²⁰ Cabe señalar que la forma del *ülutún* presenta diversas variantes regionales, locales e individuales, según sea la provincia, reducción o modalidades individuales de la *machi*. Hemos presentado aquí uno de los esquemas más frecuentes registrado en reducciones de Cautín.

²¹ Aunque el crecimiento progresivo de cada danza mediante la multiplicación de sus giros circulares es un rasgo común del *choike-purrún*, el número de giros anotados en el Esquema Nº 2 corresponde al de un *nillatún* de la reducción Zanja del año 1972.

La serie de cuatro canciones del *ülutún* están separadas por breves períodos de reposo de la *machi* en los cuales, comúnmente, se procede a templar el *kultrún* en el fuego²². Las subdivisiones de las canciones se aprecian, ya sea en el cambio de esquema rítmico del acompañamiento instrumental, en algunas transformaciones de la melodía vocal, o bien —en el caso de ciertas *machis*— en la alternancia de partes cantadas con o sin acompañamiento instrumental. Debido a su condición de parte alternativa u ocasional, la canción final de despedida o rogativa no es considerada como una quinta canción dentro del esquema fijo del *ülutún*, sino como una *coda* adicional. Las cuatro canciones acompañan la acción del masaje medicinal aplicado por la *machi* al enfermo, quien debe invertir su posición corporal después de la segunda canción.

Por su parte, las cuatro danzas zoomórficas que integran el *choikepurrún* están separadas por períodos de reposo de los participantes. Ella es interpretada por cuatro danzarines que portan manojos de cascabeles y penachos de plumas o ramas de canelo, todos los cuales suelen agruparse en cuatro o números pares equivalentes. Sus movimientos se organizan en giros circulares sucesivos alrededor de la efigie ritual, los cuales se multiplican en números pares que crecen progresivamente en cada una de las cuatro danzas (véase Esquema N° 2). Las etapas de cada danza son dos: la llegada de los danzarines desde el punto cardinal este, seguido del paseo alrededor de la efigie ritual; y la danza propiamente tal. Dichas etapas se diferencian por el empleo de dos esquemas rítmicos sucesivos, fijos y característicos, interpretados siempre en el *kultrún*. Ellos determinan tanto la división bipartita de cada danza y su extensión como los cambios del movimiento corporal de los danzarines.

Esquemas rítmicos del *choike-purrún*.

Ej. 1

The image shows musical notation for two parts: 'Llamada y paseo' and 'Balle'.
 - 'Llamada y paseo': Tempo $\text{♩} = 160$, 2/4 time signature. The notation shows a sequence of notes with accents, grouped in pairs. It ends with 'etc...'.
 - 'Balle': Tempo $\text{♩} = 100$, 6/8 time signature. The notation shows a sequence of notes with accents, grouped in pairs. It ends with 'etc...'.
 - A bracket on the right groups the two parts under the label 'esquema cadencial'. This bracketed section shows a 2/4 time signature with a sequence of notes and rests, ending with 'etc...'.
 - The notes are represented by stems with flags or accents, indicating specific rhythmic values.

2. Dualismo en la forma de la canción profana.

Aunque en la canción profana están ausentes las connotaciones y contenidos mitológicos, su forma suele regularse ocasionalmente por la biparti-

²² Cuando el instrumento acompañante es la *kaskawilla* o la *wada*, no existe la necesidad de afinar dichos instrumentos idiolónicos. Sin embargo, el período de reposo entre cada canción se mantiene.

ción. Es común que las canciones profanas se interpreten en pares a cargo de un mismo cantante. Es común, además, que una canción sea respondida por otra resultando de esta manera una especie de propuesta y respuesta cantadas en que intervienen dos individuos ligados por amistad o parentesco.

Titiev (1949:4-16) ha atestiguado la frecuencia de este último caso en su trabajo sobre la canción social *mapuche*. Este autor indica que "parece existir una tendencia a desarrollar por medio del canto una especie de contienda, puesto que muchas canciones hacen acusaciones que deben ser respondidas por la persona aludida" (*ibid.*: 5). Dichas canciones son, por lo general, cantadas por la esposa, quien recibe de su esposo una réplica interpretada a continuación. Titiev concluye que estas canciones poseen una importante función social al posibilitar la exteriorización de emociones y problemas que de otro modo no se expresarían (*ibid.*: 16-17). La réplica del esposo completa la pareja, modelo cultural perfecto de la cultura *mapuche*.

Dicho modelo reaparece en otro contexto tradicional con ocasión de las visitas a amigos o parientes, en las cuales se practica un pequeño ceremonial de amistad. Los anfitriones suelen saludar al recién llegado con dos canciones. Al final de la visita, el huésped acostumbra a entonar dos canciones con el fin de agradecer la hospitalidad recibida y despedirse. La vigencia de dicho sencillo y cálido ceremonial fue atestiguado durante el trabajo de terreno del año 1969 por la presente autora.

Otra evidencia de bipartición formal recurrente es ofrecida por las canciones profanas dialogadas, en las cuales se entabla una especie de conversación cantada alternante entre dos individuos. Cada uno de ellos ejecuta su propia canción en calidad de respuesta a lo enunciado previamente por el interlocutor. Dichos diálogos cantados favorecen la comunicación humana íntima, cálida y afectiva de sentimientos e ideas; y la comunicación de aspectos reservados cuya naturaleza impide su libre expresión en un ambiente familiar o social.

3. Dualismo en las estructuras internas de la canción y la danza.

La presencia del dualismo en la estructura interna de la música y danza *mapuche* no posee una calidad constructiva autónoma; ni es un recurso conciente buscado por el intérprete o creador. Es, más bien, el resultado de la acción modeladora de los esquemas culturales dominantes. En un nivel específico, la morfología interna del lenguaje musical es plasmada, en primer lugar, por la influencia determinante de la poesía y, en segundo lugar, por el movimiento corporal de la danza y de la ejecución instrumental. Por su parte, la danza es modelada tanto por la orientación espacial y las parejas de oposición típicas (hombre-mujer, izquierda-derecha, atrás-adelante) como por la influencia del acompañamiento instrumental y del canto.

Sin embargo, en la estructura interna de la música y danza subyace la influencia de dos especies básicas de percepción temporal: una circular y otra pendular. La primera de ellas se exterioriza en la estructura cíclica reiterada de la melodía ritual y profana; y en los movimientos circulares —recurrentes alrededor de una efigie ritual— de las danzas ceremoniales. La segunda manifiesta su presencia en la pulsación de los acompañamientos instrumentales, en los cuales predominan persistentemente las dicotomías fuerte-débil, largo-corto y alto-bajo; y en los movimientos corporales pendulares —de izquierda hacia derecha o de atrás hacia adelante— de los danzarinés e intérpretes instrumentales del *kultrún* y la *piñulka*.

Ilustramos, a continuación, la presencia característica de las estructuras cíclicas y pendulares en la canción ritual y profana. Las estructuras cíclicas están formadas por un esquema melódico básico, breve o desarrollado, el cual posee frecuentemente una trayectoria descendente que reaparece indefinidamente en un giro de eterno retorno. Dicho esquema o ciclo básico sirve para delimitar el devenir temporal mediante su unidad de medida. Al reiterarse sufre una sutil metamorfosis continua.

Ej. 2

Canción ritual terapéutica

2a)

"Invocación a las machis difuntas"

The musical score consists of four melodic cycles, each with a corresponding line of lyrics and a rhythmic accompaniment for the kultrun. The kultrun part is written on a single staff with a 2/4 time signature and uses 'x' marks to indicate rhythmic patterns.

Ciclo 1
 voz: ¡Al né-nei tu-kai-mi mai pé-ñeñ...
 ¡AN! mirad a vuestra hija

Ciclo 2
 voz: ¡Al ad-kin-tu-lai-mi mai pé-ñeñ...
 ¡AN! observad a vuestra hija.

Ciclo 3
 voz: ¡Al a-we-lu pu ma-chi...
 ¡AN! machis abuelas

Ciclo 4
 voz: ¡Al an-ti-lu pu ma-chi... etc.
 ¡AN! machis antiguas, etc.

2b

Canción profana de amor

"Celinda"

J. = 106
 Cielo 
 Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da. Ce - lin - daa - nai, Ce -

lin - da. Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da.

Cielo 
 U - le - an - tu pu - li - wen - tu wi - tra - llai - mi

mai, Ce - lin - da. A - mua - yu Te - mu - co wa - rri - a, Ce -

lin - da. Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da. Ce - lin - da.

Cielo 
 A - pu - rru - wau ké - lea - llai - mi mai, Ce - lin - da. Ru - li - wen -

tu wi - tra - llai - mi mai, Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da u Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da u u

Cielo 
 Tie - chí na tra - yén ko meu ko - tur pu - a - yu, Ce - lin - daa - nai, Ce -

lin - da. Tie - chí na tra - yén ko meu ko - tur pu - a - yu, Ce - lin - da.

(Grebe y Alvarez, 1972: 156-157)

*Estructuras cíclicas reiteradas.**1^{er}. Ciclo*

Celinda anai, Celinda.
 Celinda anai, Celinda.
 Celinda anai, Celinda.

2^o Ciclo

Uleantü puliwentu
 Witrallaimi mai,
 Celinda.
 Amuayu
 Temuco warría,
 Celinda.
 Celinda anai, Celinda.
 Celinda.

3^{er}. Ciclo

Apurruwau këleallaimi mai,
 Celinda.
 Puliwentu witrallaimi mai,
 Celinda anai, Celinda.
 Celinda anai, Celinda.

4^o Ciclo

Tiechi na
 Trayén ko meu
 Kotur puayu,
 Celinda anai, Celinda.
 Tiechi na
 Trayén ko meu
 Kotur puayu,
 Celinda.

1^{er}. Ciclo

Celinda, Celinda.
 Celinda, Celinda.
 Celinda, Celinda.

2^o Ciclo

Mañana temprano
 Te levantarás,
 Celinda.
 Iremos
 Al pueblo de Temuco,
 Celinda.
 Celinda, Celinda.
 Celinda.

3^{er}. Ciclo

Te apurarás,
 Celinda.
 Temprano te levantarás,
 Celinda, Celinda.
 Celinda, Celinda.

4^o Ciclo

En el agua
 De aquella vertiente
 Nos lavaremos,
 Celinda, Celinda.
 En el agua
 De aquella vertiente
 Nos lavaremos,
 Celinda.

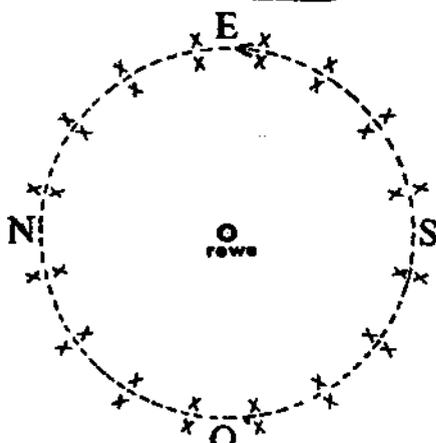
En el Ejemplo 2a, apreciamos la coexistencia de dos elementos básicos: los breves ciclos melódicos reiterados de la parte vocal y el pulso binario pendular del *kultrún* con sus dicotomías fuerte-débil y alto-bajo. Por su parte, el Ejemplo 2b exterioriza una estructura cíclica desarrollada mediante la variación continua de sus elementos melódicos.

En la danza ritual, las estructuras cíclica y pendular se distinguen más claramente aún. Los giros de eterno retorno propios de las danzas iniciáticas (*neikurrewén*) —efectuados alrededor del *rewé* por parejas mixtas enlazadas— constituyen una evidencia objetiva de la representación concreta del tiempo primitivo circular (Eliade, 1967a:77). Por su parte, las danzas ma-

sivas del rito de fertilidad (*nillatún*) se caracterizan por su representación de un tiempo pendular. La congregación ritual se organiza en hileras semicirculares paralelas ubicadas frente al *nillatúe*, la efigie ritual. Dichas hileras son comúnmente cuatro y van presididas por las *machis* y sus ayudantes. Están integradas por hombres, la primera y tercera; y por mujeres, la segunda y cuarta. Los adultos y ancianos y las mujeres vestidas con *chamal*, la indumentaria tradicional *mapuche*, poseen preferencia ubicándose en las primeras filas. Por el contrario, los jóvenes se ubican en las filas posteriores. Los movimientos de la danza se dirigen de derecha a izquierda y viceversa²⁹; o bien, de atrás hacia adelante y viceversa, ilustrándose así concretamente la oscilación pendular. Al mismo tiempo, los movimientos corporales individuales de cada danzarín enfatizan la oscilación lateral por medio de un balanceo de pies y cabeza, cuyo peso se dirige siempre hacia el suelo. Dicho movimiento se identifica con la danza tradicional denominada *lonkomeo*. Presentaremos, a continuación, esquemas gráficos que ilustran los movimientos circulares y pendulares de la danza.

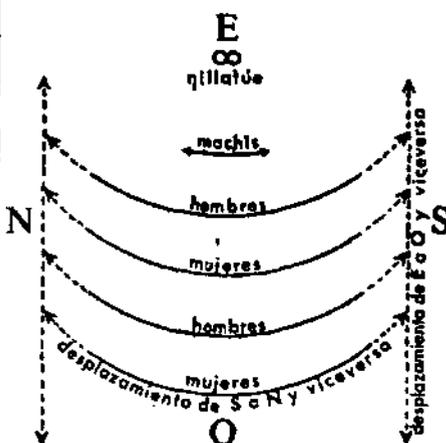
Esq 3

3a) Danza circular de parejas mixtas enlazadas en el *neikurrewén*.



XX = parejas mixtas de danzadores.

3b) Danza pendular de grupos mixtos en el *nillatún*.

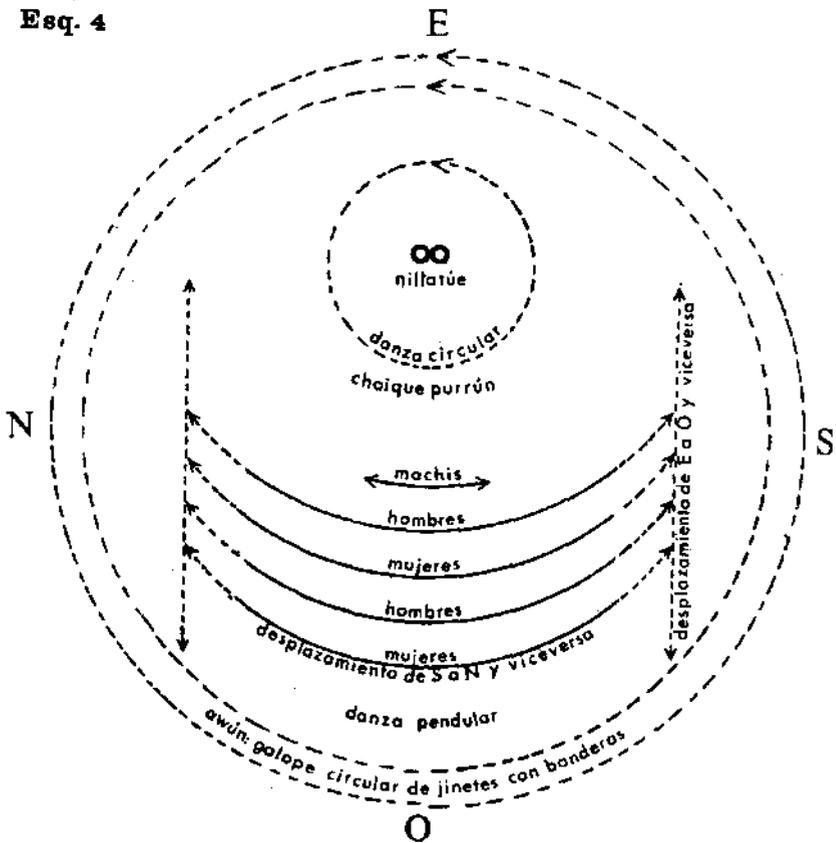


²⁹ En algunas reducciones, la oscilación pendular de las hileras de hombres y de mujeres se invierten recíprocamente. Es decir, mientras los hombres se dirigen hacia la izquierda, las mujeres se dirigen hacia la derecha y viceversa.

Movimientos circulares y pendulares.

Ambos movimientos suelen refundirse en las fases finales del *nillatún*, cuando la danza circular del *choike-purrún* se suma a los giros circulares de grupos de jinetes (*awún*) y a las danzas pendulares en hileras paralelas de hombres y mujeres.

Esq. 4



Síntesis de movimiento (climax).

En la estructura interna del lenguaje musical es posible detectar la presencia del dualismo en las repeticiones exactas o variadas, transposiciones e inversiones de motivos melódicos. Se percibe en ellos una búsqueda, quizás inconciente, de simetría, orden y equilibrio, valores estéticos normativos primordiales del pueblo *mapuche*. Examinemos los siguientes fragmentos representativos que presentan los recursos antedichos.

Ej. 3 **Canción ritual chamánica**
"Anchümallén"

3a.)

voz *♩ = 116* *a* *a'*

Lle-llí - pu me-keé - yu: Ne-yü-me - lén! Ne-yü-me lén!
Te estoy rogando: ¡Suéltame! ¡Suéltame!

kaska-willa

a'' transp. 4↓ *a'' transp. 4↓*

An-chü-ma - lén ül - mén. El - mí - lle - no - fet ka.
An-chü-ma - lén poderoso. Y no eres tu mismo.

a''' *b*

Wi-trán ül mén ei - mí. Wi-trán ma - pu ül mén ei - mí.
Visita poderosa eres tu. Tu eres poderosa visita terrestre.

b' transp. 8↓ *b' transp. 2↓*

A - mu rá - pü - yau - lö, Ad - kin - tu ré - pü - yau - lö.
Andas por el camino. Andas observando el camino.

Canción profana de tristeza
"Weñankén meu"

3b)

voz *♩ = 116* *a* *a' transp. 3↓*

Tu lle, tu - llei - mí we - ñan - kén meu. Ru-me we - ñan - ké - le tu - llei - mí.
Estás triste, Muy triste estás.

Piu-ke a - nal, piu-ke a - nal, Na we - ñan - ké - lén a - nal.
El corazón, el corazón, Está muy triste.

(Grebe y Alvarez, 1972: 169-170)

Repeticiones y transposiciones.

Además de los recursos de repetición y transposición, en el canto *mapuche* suele aparecer ocasionalmente la retrogradación e inversión de motivos. A pesar de que estos recursos podrían considerarse productos de la casualidad o del esquematismo interválico, estimamos que su conformación responde a una búsqueda de simetría representada idealmente por la réplica del espejo.

Ej. 4 **Canción profana de amor**
"Kureñeán"

1 2 3 2 | 2 3 2 1 etc.

Ku-re-ñe - án, Ku-re-ñe - án, pi-ke-fún a - ñei pe-Mi,
 Deseo casarme, deseo casarme, te digo a tí hermano.

Retrogradación melódica.

Pero donde el dualismo se concretiza entregándonos evidencias empíricas inobjetables es en aquellos trozos en los cuales texto y música se refunden y refuerzan mediante la repetición en pares dobles de una misma idea poético-musical. Apreciamos la perfecta adecuación de la palabra y la melodía modeladas sincrónicamente por el contenido dualista subyacente. (Véase Ej. 5).

Con expresiva elocuencia, estos y muchos otros valiosos testimonios orales prueban la existencia de elementos dualistas en la música *mapuche*. Prueban, al mismo tiempo, la coherencia de los componentes del arte global; y la influencia que sobre estos ejerce la configuración cultural *mapuche* y sus modelos de pensamiento y acción. No obstante, recordemos que el dualismo no carece de contradicciones internas por coexistir, en la práctica, con otros elementos disímiles.

4. Dualismo en la ejecución instrumental.

En un trabajo monográfico previo sobre el *kultrín mapuche* (Grebe, 1973), se ha analizado la relación existente entre el dualismo cósmico y la forma de este importante instrumento musical chamánico. Su membrana pintada representa tanto el mundo sobrenatural como la plataforma terrestre (tierra de las cuatro esquinas); y su vasija de madera se identifica con el mundo material (*ibid.*: 24-27). Las dicotomías asociadas a los instrumentos musicales reaparecerán en el caso de la ejecución de algunos de ellos: *kultrín*, *pifülka* y *trutruka*.

Reiteraciones de texto y música.

Ej. 5 **Canción profana al hermano**
"Peñi anai"

5a.)

Pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi.
Hermano, hermano, hermano, hermano.

Pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi. etc..
Hermano. hermano, hermano, hermano.

5b) **Canción ritual chamánica**
"Invocación los guerreros míticos"

voz

Me-li wei-chán wen-tru, Me-li wei-chán wen-tru ei-mi.
Cuatro hombres guerreros, Uds., los cuatro hombres guerreros.

keska
willa

3
8

Wei-chá - fe wen-tru ei - mi Wei - chá - fe do - mo ei - mi.
Tu eres hombre guerrero, Tu eres mujer guerrera.

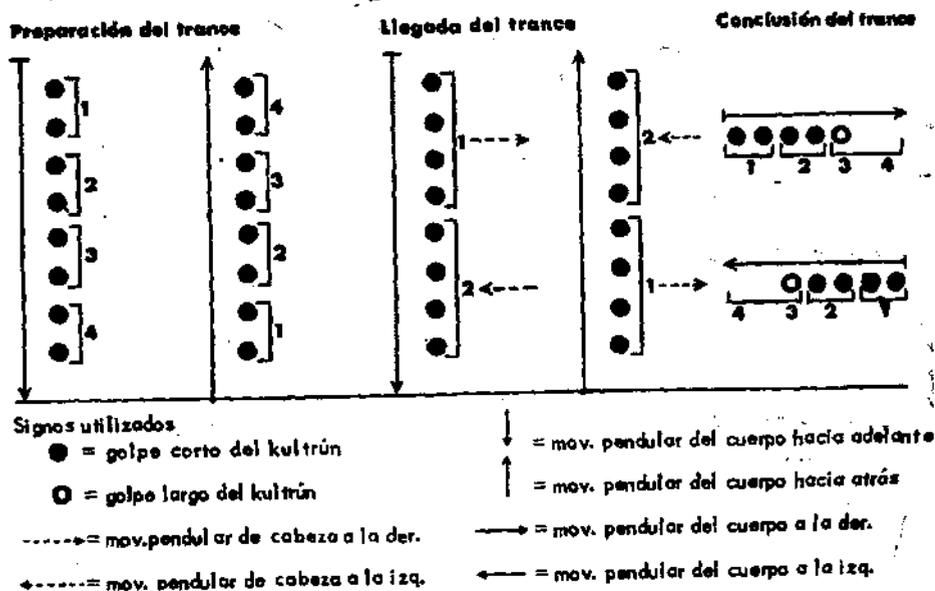
Wi - tra wai - ki, wi - tra wai - ki lle - ai - mi mal.
Tu empuñas tu lanza, tu empuñas tu propia lanza.

Wi - tra da - fle, wi - tra da - fle lle - ai - mi - mal. etc..
Tu empuñas tu sable, tu empuñas tu propio sable.

La ejecución del *kultrún* se caracteriza, en general, por mantener un pulso básico pendular que reitera regularmente las dicotomías largo-corto, fuerte-débil o alto-bajo. Cuando se asocia a un grupo instrumental y a la voz, se convierte en el instrumento clave “proveyendo al grupo instrumental de una base de sustentación sólida equivalente a una columna vertebral rítmica” (Grebe, 1973:24). Cuando se utiliza en los momentos vecinos al trance chamánico, el *kultrún* sirve para coadyuvar dicho estado autohipnótico, por cuanto la ejecución de su ritmo isócrono adormecedor va íntimamente unida a los movimientos pendulares del cuerpo de la *machi* de izquierda a derecha o bien de adelante hacia atrás. Concluimos, por tanto, que la ejecución del *kultrún* va unida a una percepción dicotómica pendular del tiempo. El esquema gráfico que presentamos a continuación ilustra algunos movimientos pendulares típicos de la *machi* durante la preparación y desarrollo de su estado de trance.

Toque de *kultrún* y movimiento pendular del cuerpo de la *machi* en trance²⁴.

Esq. 5



Como regla general, la ejecución musical de algunos aerófonos requiere la presencia de parejas de ejecutantes de sexo masculino. Tal es el caso de las *pifülkas* y *trutrukas*²⁵. Es común que la interpretación de la *pifülka* agrupe dos intérpretes masculinos que alternan sus sonidos en forma acom-

²⁴ Este diagrama analítico fue captado durante el transcurso de un *pewutún*, ritual de diagnóstico, registrado en febrero de 1969.

²⁵ Consúltese las definiciones de *pifülka* y *trutruka* en Grebe (1973:24, n. 23 y 24).

pasada. Dichos intérpretes suelen asociarse de acuerdo a la tesitura de sus respectivos instrumentos, puesto que la relación musical ideal es la distancia de tercera menor o mayor entre ambos.

Ej. 6

Toques típicos de dos pifülkas.

Como en las grandes fiestas rituales se congregan varios ejecutantes de *pifülkas* —cada uno de los cuales trae su propio instrumento—, ellos deben subdividirse en dos grandes grupos que alternarán de manera análoga a la que presentamos en el Ejemplo N° 6. Sin embargo, en este caso los sonidos resultantes equivalen a dos manchas sonoras alternantes de rico colorido tímbrico aleatorio.

Además, las normas rituales recomiendan la presencia de un par de tocadores de *trutruka* en los ritos de fertilidad e iniciación. Es así como se sitúan a un costado de la elipse ritual orientados hacia el este dos *trutrukatusjes*, avezados ejecutantes del instrumento. Ellos deben tocar en un dúo heterofónico; y, por tanto, sus períodos de ejecución deben estar sincronizados o, por lo menos, bien amalgamados. Debido al esfuerzo de respiración que implica su ejecución, el empleo de dos instrumentistas deriva de una necesidad fisiológica: ello permite el relevo del uno por el otro, ofreciendo la oportunidad de breves períodos de reposo para recobrar energías.

De acuerdo a una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritus. Aumenta, asimismo, los poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al mal, la enfermedad y los espíritus malignos. En consecuencia, no es insólita la presencia persistente de parejas de ejecutantes y de simbolismos duales en la interpretación de los instrumentos de música ritual. Todo ello responde a la coherencia interna de pautas culturales antiquísimas desprendidas de la cosmovisión del pueblo mapuche.

V. DISCUSIÓN.

En las secciones precedentes de este trabajo, se ha detectado la presencia del dualismo en la cosmovisión y su concepción del espacio, tiempo, color y creencias mitológicas de la cultura *mapuche*; en sus símbolos rituales expresados en efigies, monumentos, objetos y personajes rituales; en la conducta humana exteriorizada en normas sociales y costumbres tradicionales —tales como viajes, hospitalidad, obsequios, brindis en ruedecilla, *vuelta mano*, ceremonial de matrimonio y otros actos menores—; en la poesía oral y sus

repeticiones de palabras y de variantes de una misma idea poética, cuyo paradigma se manifiesta en las invocaciones a dioses y espíritus plenos de sutileza, refinamiento y calidad poética; y, por último, en la forma y estructura interna de la canción y danza rituales, en la forma de la canción profana y en las modalidades de la ejecución instrumental.

Consecuentemente, el dualismo es un rasgo cultural dominante y significativo que otorga coherencia, unidad y cohesión a la configuración cultural *mapuche*. Es un elemento normativo determinante de las formas y estructuras socio-culturales, artísticas y musicales. No obstante, frente a esta realidad, surgen inevitablemente algunas interrogantes. ¿Cuál es el significado general de este rasgo dominante? ¿Es que no está él presente, de una u otra manera, en muchas culturas? ¿Cuáles son, entonces, las diferencias específicas del dualismo primitivo de los mapuches y de qué lógica deriva éste? ¿Es el dualismo musical una resultante del dualismo cultural, o es más bien un factor independiente?

Cabe responder, en primer lugar, que existen evidencias acumuladas en los estudios de religión y filosofía comparadas los cuales demuestran que el dualismo está presente en muchos sistemas de pensamiento, tanto de culturas primitivas como de altas civilizaciones asiáticas, americanas y, aún, europeas. Eliade (1966:717) sostiene que el dualismo manifiesta su presencia en todas las religiones en la dicotomía sagrado-profano y, particularmente, en las religiones politeístas, puesto que ellas reconocen la existencia de dioses y demonios antagónicos entre sí; y de seres celestiales y terrestres igualmente antagónicos. Su vasta dispersión se aprecia en ciertos mitos cosmogónicos difundidos en Asia y América (*loc. cit.*). Por su parte, Ferrater Mora (1958:385) detecta la presencia del dualismo en la filosofía occidental pitagórica y aristotélica; en la especulación gnóstica y maniquea; en Descartes, Kant, Hyde, Bayle, Leibniz y Wolff. Este mismo autor concluye que el dualismo es una forma de pensamiento filosófico opuesto al monismo, doctrina que "niega la existencia de toda oposición entre realidades irreductibles y sostiene que todo ser puede reducirse a una unidad fundamental, a un absoluto último y único" (*ibid.*: 923).

Ahora bien, es claro que el dualismo primitivo de la cultura *mapuche* deriva del conocimiento empírico y lógica clasificatoria elementales comunes a muchos pueblos de similar nivel cultural (Lévi-Strauss, 1964:60-114). Se desprende de la percepción del tiempo, tanto circular —postulado por Eliade (1967a:71)— como pendular —propuesta por Leach (1971:196)—, corroborándose, en la práctica, la validez de ambas proposiciones teóricas, aparentemente contradictorias y contrapuestas. Se desprende, asimismo, de la percepción temporal integral del hombre primitivo, la cual no concibe el tiempo como una medida abstracta "sino vinculado en la total existencia e implícito en la situación objetiva y en el curso existencial" (Werner, 1936:153). Dicha concepción aparece ligada a un tiempo-espacial refundido, en el cual los intervalos temporales son "cosas concretas y limitadas" (*ibid.*: 154).

Sin embargo, la forma particular y típica que adopta el dualismo en la cultura y música *mapuche* distingue a ésta entre otras culturas primitivas. Ella se transforma en un elemento estereotípico. Su recurrencia es tan evidente que tanto un observador entrenado antropológicamente como un observador empírico casual pueden apreciar sus múltiples evidencias objetivas, concretas y abstractas, explícitas e implícitas.

Hemos sostenido en el curso del desarrollo de nuestro trabajo que el dualismo musical de los *mapuches* está determinado por el dualismo integral de la cultura y por el impacto que éste ejerce sobre el arte global. Sin embargo, esta afirmación puede ser objeto de una discusión o análisis. En efecto, ¿no es el dualismo musical, más bien, un resultado de una tendencia estética cuya presencia se manifiesta en el arte musical y en la danza de muchos pueblos, o bien en ciertas fases estilísticas de los mismos?; ¿no es, acaso, el dualismo musical un producto del orden y equilibrio formales y de las estructuras estróficas cuadradas propias de todo período "clásico" o de la música "logogénica" (Sachs, 1943:41), que implica predominio de la palabra y de la razón sobre la emoción?

Creemos que, desde un punto de vista teórico musicológico abstracto, dichas interrogantes apuntan hacia respuestas afirmativas. Pero, desde un punto de vista antropológico-cultural y etnomusicológico, sus niveles explicativos penetran en un ámbito diferente. Según Hood (1963:239), la responsabilidad del etnomusicólogo es doble: "el estudio de la música en términos de sí misma y en el contexto de su sociedad", lo cual implica que los valores musicales puros separados de sus correspondientes marcos culturales nunca podrán ofrecer respuestas totales válidas; ni menos en el caso de cualquier cultura musical primitiva indoamericana, como es el caso de la *mapuche*. Según Merriam (1964:304), los "etnomusicólogos hacen referencias frecuentes a la idea de que la música es considerada como uno de los elementos más estables de la cultura, aunque las razones de tal suposición rara vez se clarifican o documentan". El mismo autor sostiene que "cada sistema musical está predicado sobre una serie de conceptos que integran la música en las actividades de la sociedad en un sentido amplio y la definen y colocan como un fenómeno vital entre otros fenómenos" (*ibid.*: 63).

En el presente trabajo, hemos intentado documentar y clarificar las relaciones existentes entre la cultura y la música y danza *mapuches*, ubicando el eslabón clave que produce su vinculación e integración en el dualismo. No pretendemos haber agotado este análisis, particularmente en lo que se refiere al análisis musical profundo. Ello queda referido a otros trabajos etnomusicológicos, actualmente en preparación, en los cuales se abordarán aspectos musicales específicos desprendidos del marco teórico global ofrecido en el presente trabajo.

Cabe añadir, no obstante, que, a nuestro juicio, los contenidos oneiriformes, globales y no analíticos en que se dan las formas de la cultura *mapuche* hacen imposible sostener que la música pueda tener una dimensión estético-estructural separada de las configuraciones culturales a las cuales pertenece.

Ella aparece íntimamente refundida a las mismas; en ella se perciben los reflejos del gran esquema cultural dominante; en ella se capta su integración perfecta al arte global, expresión unitaria sobresaliente de la creatividad *mapuche*, plena de espiritualidad y lógica, plena de misticismo y poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Cooper, John M., 1946. "The Araucanians". En Julian H. Steward ed., *Handbook of South American Indians*, Washington DC., Smithsonian Institution, II, pp. 687-766.
- Eliade, Mircea, 1966. "Dualism". En *Encyclopaedia Britannica*, London, William Benton, VII, pp. 717-718.
- 1967a. *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid, Guadarrama.
- 1967b. "Observaciones Metodológicas Sobre el Estudio del Simbolismo Religioso". En Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, *Metodología de la Historia de las Religiones*, Buenos Aires, Paidós, pp. 116-139.
- Faron, Louis C., 1956. "Araucanian Patri-Organization and the Omaha System". En *American Anthropologist*, LVIII, 3, pp. 435-456.
- 1961a. *Mapuche Social Structure*. Urbana, The University of Illinois Press.
- 1961b. "On Ancestor Propitiation Among the Mapuche of Central Chile". En *American Anthropologist*, LXIII, 4, pp. 824-830.
1962. "Symbolic Values and the Integration of Society Among the Mapuche of Chile". En *American Anthropologist*, LXIV, 6, pp. 1151-1164.
1964. *Hawks of the Sun: Mapuche Morality and its Ritual Attributes*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Ferrater Mora, José, 1958. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Geertz, Clifford, 1966. "Religion as a Cultural System". En Michael Banton ed., *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, London, Tavistock, pp. 1-46.
- Grebe, María Ester, Joaquín Fernández y Carlos Fiedler, 1971. "Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche". En *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina* (Buenos Aires), XVII, 3, pp. 180-193.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura, 1972. "Cosmovisión Mapuche". En *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, pp. 46-73.
- Grebe, María Ester, 1973. "El Kultrún Mapuche: un Microcosmo Simbólico". En *Revista Musical Chilena*, XXVII, 123-124, pp. 3-42.
- Guevara, Tomás, 1925. *Historia de Chile: Chile Prehispánico*. Santiago, Balcels, I.
- Hidalgo, Jorge, 1971. "Algunos Datos Sobre la Organización Dual en las Sociedades Protohistóricas del Norte Chico de Chile. El Testimonio de los Cronistas". En *Noticiario Mensual* (Museo Nacional de Historia Natural), XV, 178, pp. 3-10.
- Hood, Mantle, 1963. "Music the Unknown". En Frank L. Harrison, Mantle Hood y Claude V. Palisca, *Musicology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 217-326.
- Jensen, Ad. E., 1966. *Mito y Culto Entre Pueblos Primitivos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lane, Robert B., 1966. "Dual Organization". En *Encyclopaedia Britannica*, London, William Benton, VII, pp. 718-719.
- Latcham, Ricardo E., 1924. *La Organización Social y las Creencias Religiosas de los Antiguos Araucanos*. Santiago, Cervantes.
1928. *La Prehistoria Chilena*. Santiago, Universo.
- Leach, Edmund R., 1971. "Dos Ensayos Sobre la Representación Simbólica del Tiempo". En Edmund R. Leach, *Replanteamiento de la Antropología*, Barcelona, Seix Barral, pp. 192-211.

- Lévi-Strauss, Claude, 1963. *Structural Anthropology*. New York, Basic Books.
1964. *El Pensamiento Salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lussy, Mathis, 1945. *El Ritmo Musical*. Buenos Aires, Ricordi.
- Maybury-Lewis, David, 1967. *Akwe-Shavante Society*. London, Oxford University Press.
- Mc Allester, David P., 1971. "Some Thoughts on 'Universals' in World Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 379-380.
- Menghin, Osvaldo F. A., 1959-1960. "Estudios de Prehistoria Araucana". En *Acta Prae-histórica* (Buenos Aires), III/IV, pp. 49-100.
- Merriam, Alan P., 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago, Northwestern University Press.
- Montané, Julio C., 1965. *Bibliografía Selectiva de Antropología Chilena*. La Serena, Museo de La Serena.
- Mostny, Grete, 1972. *Prehistoria de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Munizaga, Carlos, 1971. *Estudios Recientes Sobre los Araucanos Chilenos*. Santiago, Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología (Universidad de Chile).
- Murra, John V., 1964. "Una Apreciación Etnológica de la Visita". En Garci Diez de San Miguel, 1567, *Visita Hecha a la Provincia de Chucuito... en el año 1567*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, Documentos Regionales para la Etnología y Etnohistoria Andinas, I, pp. 421-444.
1967. "La Visita de los Chupachu como Fuente Etnológica". En Iñigo Ortiz de Zúñiga, 1562, *Visita de la Provincia de León de Huánuco*. Huánuco (Perú), Documentos para la Historia y Etnología de Huánuco y la Selva Central, I, pp. 418-444.
- O'Leary, Timothy J., 1963. *Ethnographic Bibliography of South America*. New Haven, Human Relations Area Files.
- Sachs, Curt, 1943. *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. New York, Norton.
1953. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York, Norton.
- Steward, Julian H. y Louis C. Faron, 1959. *Native Peoples of South America*. New York, McGraw-Hill.
- Titiev, Mischa, 1949. *Social Singing Among the Mapuche*. Ann Arbor, University of Michigan Press (Anthropological Papers, Museum of Anthropology, University of Michigan, No 2).
1951. *Araucanian Culture in Transition*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Turner, Victor W., 1964. "Symbols in Ndembu Ritual". En Max Gluckman ed., *Closed Systems and Open Minds*, Chicago, Aldine, pp. 20-51.
- Wachsmann, Klaus P., 1971. "Universal Perspectives in Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 381-384.
- Werner, Heinz, 1936. *Compendio de Psicología Evolutiva*. Barcelona, Salvat.
- Willems, Edgar, 1954. *Le Rythme Musical: Etude Psychologique*. Paris, Presses Universitaires de France.