Instrumentos musicales, cultura mapuche, y el Cautiverio feliz *del maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán**

por *Luis Merino*

I. Introducción

El maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, nacido alrededor de 1609[1] en la ciudad de Chillán, donde moraba su familia, cayó prisionero de los mapuches el año 1629, permaneciendo durante seis meses y catorce días cautivo bajo la tutela y protección del cacique Maulicán, su captor en el combate de las Cangrejeras, siendo liberado el 27 de noviembre de 1629.

Fruto posterior de este cautiverio de tantos meses, es el manuscrito *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile,* cuyos propósitos principales son explicar las causas de la prolongada guerra, que se librara en la región sur de Chile, entre los mapuches y españoles y narrar sus impresiones e interacción con la cultura mapuche del período. Obviamente no es atingente a este trabajo ahondar en el primer aspecto sino que más bien en la cultural musical según aflora de sus páginas, pero, aún así, es importante subrayar la inclinación demostrada por Pineda hacia la situación del aborigen en esta guerra, la que se expresa, entre muchas, por la denuncia de los innumerables abusos que los españoles perpetraban con los aborígenes —narrados por ellos mismos— lo que, en último término, apunta hacia lo demostrado por Pineda sobre la injusticia de esta guerra, y de ahí su abogar por un tratamiento más humano del mapuche, excluyente, por lo tanto, de su esclavización o aniquilamiento por el español[2].

Esta inclinación de Pineda junto a su contacto de primera mano con la cultura, configuran la importancia fundamental de su testimonio como documento etnohistórico. Contrasta nítidamente con la gran mayoría de los

*Agradezco al historiador señor Patricio Estellé su lectura de este trabajo y sus valiosas sugerencias. También agradezco al historiador señor Jorge Hidalgo por sus recomendaciones y el material que gentilmente facilitara.

[1]Sergio Correa Bello, *El Cautiverio Feliz en la vida política chilena del siglo XVII* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965), p. 41, puntualiza que Pineda nació en 1609 y no en 1607 como se había creído generalmente hasta ahora.

[2]Acerca de este punto ver *ibid.* y Alvaro Jara, *Guerra y Sociedad en Chile: La transformación de la guerra de Arauco y la esclavitud de los indios* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971).

documentos del siglo XVI, aquellos de Jerónimo de Bibar, Alonso de Góngora y Marmolejo, Pedro Mariño de Lovera, e inclusive Alonso de Ercilla, quienes escriben fundamentalmente acerca de la guerra entre españoles y mapuches, lo que constituye un fiel reflejo de la situación sociopolítica imperante en Chile durante la segunda mitad del siglo XVI. En consecuencia, pocos detalles se encuentran en estos escritos con descripciones tan extensas, detalladas e íntimas de las manifestaciones musicales no bélicas de las diferentes ramas de la cultura mapuche como las que proporciona Pineda quien, además, da muestras del necesario conocimiento del idioma. Solamente el *Arauco Domado,* del licenciado Pedro de Oña, entrega descripciones que, en cierta medida, se asemejan a las de nuestro escritor sobre este punto.

Junto al *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile,* de Alonso Gonzáles de Nájera, la obra de Pineda inicia una serie de documentos sobre la cultura musical mapuche, entre los que se destacan los escritos de Alonso de Ovalle y Diego de Rosales en el siglo XVII; los de Juan Ignacio Molina, Félix Gómez de Vidaurre, Vicente Carvallo Goyeneche, y los diccionarios de Andrés Febrés y de Bernardo Havestadt, del siglo XVIII, a los que se agregan otros testimonios del siglo XIX, que serán mencionados más adelante.

La influencia de Pineda se manifiesta hasta el siglo XIX, como lo atestigua la *Historia natural, militar, civil y sagrada del Reino de Chile,* de José Pérez García, quien recurre al *Cautiverio feliz* para muchas de sus descripciones de bailes y ceremonias rituales[3].

José Toribio Medina se cuenta entre los primeros en difundir, en forma científica y rigurosa, muchas de las descripciones de Pineda acerca de música y bailes mapuches[4]. Posteriormente, Tomás Guevara abre una perspectiva histórica amplia, al cotejar parte de la información proporcionada por Pineda (y otros cronistas) con la cultura mapuche de fines del siglo XIX y comienzos del veinte[5]. En un contexto musicológico, sin embargo, no se ha hecho todavía un estudio sintético y en profundidad sobre la cultura musical mapuche tal como aparece en el *Cautiverio feliz.* No figura en la bibliografía de los *Orígenes del Arte Musical en Chile,* sólo es citado en página 2, nota 3 de esta publicación, pero la cita se extrae de *Los aborígenes de Chile,* de José Toribio Medina. En "La música de los araucanos", Carlos Lavín hace una referencia más bien escueta a este escrito, afirmando, aparentemente

[3]*ColHCh**, XXII y XXIII (1910). Para su descripción del ritual de la muerte del prisionero en pp. 52-55, García cita profusamente del *Cautiverio feliz.* Lo mismo acaece en la narración de un ritual curativo en pp. 57-58. Ver también al respecto Correa Bello, *op. cit.,* pp. 17-19 que trata sobre la difusión del *Cautiverio feliz.*

*ColHCh: Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional.

[4]José Toribio Medina, *Los aborígenes de Chile* (Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1952).

[5]Ver bibliografía bajo Guevara, Tomás.

en forma errónea, que contiene (al menos) un ejemplo musical[6]. En cambio, ha servido como fuente documental para otros escritos musicológicos, entre los que se destacan los de Carlos Isamitt —el gran pintor, compositor e investigador recientemente fallecido[7]— Robert Stevenson[8] y Samuel Claro[9].

II. Objetivos, métodos y fuentes

En consecuencia, uno de los propósitos principales de este trabajo es el de profundizar en el escrito de Pineda a partir de su referencia a instrumentos musicales, y estudiar a partir de este documento la organografía mapuche entre los siglos XVI al XVIII. Considerando lo dicho anteriormente, el testimonio de Pineda es, junto al de Gonzáles de Nájera, un documento precioso por ser la primera descripción detallada de la cultura musical mapuche. Esto permite al historiador tener una perspectiva segura para aquilatar tanto los testimonios del siglo XVI como también aquellos posteriores.

El enfoque de este trabajo es integral, es decir considera tanto las características de los instrumentos mismos como también su uso y función dentro de la cultura. La información al respecto, proporcionada por nuestras fuentes, incide en tres rubros fundamentales: 1) la nomenclatura mapuche del instrumento; 2) su morfología y material, y 3) su empleo por los usuarios en la cultura. El testimonio de Pineda incide primordialmente, en el tercero de estos títulos, proporcionando valiosos datos acerca del empleo de instrumentos en la cultura mapuche de la primera parte del siglo XVII. Los poquísimos detalles que Pineda suministra en relación a la nomenclatura mapuche de instrumentos, o su morfología y material, deben por lo tanto ser completados con otras fuentes.

Al cotejar el *Cautiverio feliz* con otros testimonios se complementan las exigencias metodológicas fundamentales. En primer término, garantiza las aserciones generales logradas y permite aclarar, además, valoraciones derivadas de actitudes etnocéntricas originadas en la propia cultura y religión de los autores. Enseguida, permite al estudioso mantener una adecuada perspectiva general de la cultura mapuche de los siglos XVI al XVIII, dentro de la que se enmarca nuestro estudio. Mediante este cotejo, es posible aquilatar el período de vigencia y el grado de predominio, en la cultura mapuche de

[6]Carlos Lavín, "La música de los Araucanos", *Anuario Musical*, XVI (1961), p. 211. No existen ejemplos musicales en el manuscrito del *Cautiverio feliz* conservado en la Biblioteca Nacional de Santiago.

[7]Carlos Isamitt, "El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico", *Revista de Arte*, I/3 (octubre-noviembre, 1934), pp. 5-9.

[8]Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 3-4.

[9]Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973), p. 32.

este período, de las manifestaciones musicales descritas por Pineda y revela, asimismo, las manifestaciones conexas o instrumentos musicales a los que no se refiere Pineda. Esta perspectiva se redondeará, a la vez, con una somera consideración sobre la continuidad y cambios de dichas manifestaciones de la cultura mapuche con posterioridad al siglo XVIII.

A continuación presentamos una lista cronológica de las fuentes empleadas en nuestro trabajo. Siguiendo el *Handbook of South American Indians*[10], se indica el apellido del autor del testimonio, seguido de la fecha entre paréntesis y con un asterisco de la primera edición supervisada o más o menos contemporánea del autor. Cuando no existe la edición se da, también entre paréntesis pero sin asterisco, la fecha en que se completó el manuscrito. Cuando la obra es anónima o si existen dudas con respecto a su autor, hemos incluido el título solamente.

LISTA CRONOLÓGICA DE FUENTES

Siglo XVI

Bibar (1558).
Ercilla (1569, 1589)*.
Góngora y Marmolejo (1575).
Mariño de Lovera (*ca.* 1594).
Oña (1596)*.

Siglo XVII

Valdivia (1606)*.
Gonzáles de Nájera (1614).
Pineda (1673).
Ovalle (1646)*.
Rosales (1674).

Siglo XVIII

Frèzier (1716)*.
Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1693-1736)[11].
Córdoba y Figueroa (*ca.* 1740-1745).
Wolfwisen (1742).
Morris (1752)*.
Febrés (1765)*.
Olivares (1767).
Compendio de la historia jeográfica, natural i civil del Reino de Chile (1776)*.
Havestadt (1777)*.
Sors (*ca.* 1780).
Molina (1787)*.
Gómez de Vidaurre (1789).
Haenke (*ca.* 1795).
Carvallo y Goyeneche (1796).

[10]Hemos seguido a John M. Cooper, "The Araucanians", en Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians* [*Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143*] (Washington: United States Goverment Printing Office, 1946), p. 699.

Siglo XIX

Pérez García (1810).
Stevenson (1825)*.
N. A. G. (1830)*.
Cruz (1836).
Domeyko (1846)*.
Ried (*ca.* 1847).
Smith (1855)*.
Treutler (1861)*.
Ruiz Aldea (1868)*.
Subercaseaux (1883)*.
Nolasco Préndez (1884)*.
Coña (1930)*.

III. Significado de los instrumentos musicales en la cultura mapuche entre los siglos XVI al XVIII. Su uso en prácticas funerarias

De la narración de Pineda se desprende que para los mapuches del período considerado en este trabajo, los instrumentos musicales poseían un cierto *ethos*, o connotación que es de exultación o alegría. Esto lo corroboran los siguientes extractos:

(1) "...se volvió a dar principio a su entretenimiento y baile acostumbrado, que empezaron con tamboriles, cánticos diversos, flautas y demás instrumentos alegres, celebrando la llegada de Maulican y su cautivo a su amada patria"[12].
(2) "Con esto principiaron los tamboriles con otros instrumentos de alegría a dar bastantes muestras de contento, pues ocuparon y saltaron toda la noche en comer y beber, cantar y bailar, con grande regocijo"[13].
(3) "...acabamos de cenar, y para mayor aumento del regocijo y gusto que nos acompañaba, se armó luego el baile con tamboriles, flautas y otros instrumentos alegres, que sin estas circunstancias no son cumplidos los gustos"[14].
(4) "...al son de sus alegres instrumentos bailaban y cantaban"[15].

Esta no es una apreciación subjetiva de Pineda, sino que configura una actitud de los mapuches, o, mejor dicho, del valor que los instrumentos musicales tenían para los miembros de la cultura entre los siglos XVI al XVIII. Similares planteamientos figuran en otros documentos bastante posteriores al del *Cautiverio feliz*, como es la narración de Gómez de Vidaurre en la segunda mitad del siglo XVIII. Este último testimonio es de sumo interés, pues describe en general y coherentemente el significado que tenían los instrumentos para los mapuches[16].

[12]Atribuida a Miguel de Olivares por Diego Barros Arana en *ColHCh*, VII (1874). Esta atribución, sin embargo, ha sido cuestionada por Aniceto Almeyda, "El Padre Olivares", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LXXXII, 90 (enero-junio, 1937), pp. 156-188. En p. 165 Almeyda atribuye esta obra al sacerdote jesuíta español Juan Bernardo Bel.
[13]*ColHCh*, III (1863), p. 88.
[14]*Ibid.*, p. 415.
[15]*Ibid.*, p. 434.
[16]*Ibid.*, p. 476.
[16]*ColHCh*, XIV (1889), p. 352. Esta obra tiene una gran cantidad de material en común con el *Compendio de la historia jeográfica, natural i civil del Reino de Chile* publicado

"Los instrumentos musicales son los mismos que sirven para la guerra, como son, el tambor, los pifanos y las medias flautas. Cuando ellos cantan cosas lúgubres no usan estos instrumentos, porque dicen que el ánimo, divertido con la armonía de los instrumentos, no puede concebir el dolor y afecto compasivo que se pretende con las canciones melancólicas y los juzgan una contradicción".

Este *ethos* incide a su vez en las prácticas funerarias mapuches del período, las que por lo general no involucran ningún instrumento musical que acompañe el ceremonial. El lector puede verificarlo en la descripción de la ceremonia funeraria del hijo de un cacique que hace Pineda, la que además constituye uno de los primeros documentos al respecto[17].

(1) *En la casa del difunto con el cadáver:* "De esta suerte estuvimos todo el dia y la noche, cantando a ratos unos como motes tristes, entre suspiros y llantos; y de cuando en cuando iban a echarse sobre el cadáver helado y a cantar llorando sus acostumbrados versos, sin descubrirle el rostro, que con las mantas y camisetas nuevas que le habia traido, le tenia cubierto".

(2) *Procesión funeraria:* "Llegaron los rejentes del entierro y mandaron que prosiguiésemos nuestro viaje, habiendo caminado ya la vanguardia y entonado un canto triste y lastimoso, cuyo estribillo era repetir llorando, ai! ai! ai! mi querido hijo! mi querido hermano! y mi querido amigo! y en llegando a este punto se hacia alto otro rato, a modo de posas entre nosotros, y se formaba otro grande llanto como el primero. Con esta suspensión segunda, llegaron otros caciques a mudarnos y cargaron las andas hasta el pié del cerro o cuesta adonde se habia de enterrar, que habia de la casa a él poco mas de una cuadra, que lo mas trabajoso era subir la cuesta; prosiguieron con el mesmo órden, cantando, como he dicho, lastimosos cantos, y cuando llegaron al pié de la loma, volvieron a hacer lo propio que en la primera posa, y para subir arriba, llegaron otros principales mocetones y forzudos, y cojiendo las andas las subieron sin faltar del órden con que se dio principio a la procesión".

Esto lo corrobora el hecho de que ninguno de los escritores que hablan de este aspecto de la cultura, entre los siglos XVII al XVIII, mencione el uso de instrumentos. Estos testimonios constituyen un número nada despreciable de documentos, entre los que se cuentan aquellos de Ovalle[18], Rosales[19], el *Compendio*[20], y la obra de Gómez de Vidaurre[21] y Carvallo Goyeneche[22], lo que agrega peso al planteamiento general anterior. Sin embargo, la

anónimamente en Bolonia en 1776 y traducido por Narciso Cueto para *ColHCh*, XI (1878). En éste se expresa el mismo concepto en forma casi idéntica en p. 259. Esto hace pensar que ambos sean la obra del mismo autor. Cf. lo que dice José Toribio Medina en *ColHCh*, XIV (1889), pp. XIII-XVII.

[17]*ColHCh*, III (1863), pp. 188 y 192.

[18]Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reyno de Chile*, edición moderna (Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969), p. 120.

[19]Diego Rosales, *Historia General de el Reyno de Chile, Flandes Indiano*, edición de Benjamín Vicuña Mackenna (Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1877), I, p. 164.

[20]*ColHCh*, XI (1878), p. 246.

[21]*ColHCh*, XIV (1889), p. 321.

[22]*ColHCh*, X (1876), p. 140.

situación cambia a partir del siglo XIX, cuando los instrumentos musicales irrumpen en las prácticas funerarias mapuches. Las más tempranas referencias datan de 1830, y en ellas el cronista anota que en la casa donde se velaba el cadáver del cacique Lorenzo Colipí, "dos músicos, con sus debidas insignias, tocaban unos lúgubres instrumentos, que ellos llaman *thuthuca*. Ambos estaban colocados a la cabecera del gran difunto, y afirmaban su diabólico instrumento sobre el *sagrado* cuerpo"[23].

Múltiples deben ser las causas de este cambio en las ceremonias mapuches. Sin pretender agotar este complejo problema, queremos hacer notar un factor que debe de haber tenido mucho que ver con este cambio, la influencia de las prácticas funerarias hispánicas en las que participaban en forma activa instrumentos musicales. En el período que nos ocupa, esta influencia operó dentro del marco de la política de la Iglesia hacia los mapuches, la que propendía a convencer, y a veces obligarlos a abandonar las costumbres ancestrales heredadas de su propia cultura, especialmente aquellas que entraban en directo conflicto con las costumbres e ideas de la religión e iglesia católica del período. Naturalmente que este proceso debe entenderse dentro de otro más general, y que involucra la lucha entre el elemento mapuche y el español en el momento histórico considerado. Ahora bien, una de las costumbres mapuches que los misioneros trataron de abrogar fue la de los entierros, particularmente en el caso de los jefes o caciques, por el ejemplo que esto significaba para los demás miembros de la comunidad. Para asegurar el mejor cumplimiento de este propósito, en muchos casos los misioneros impulsaron el entierro a la española y con bastante aparato de algún cacique converso. Como prueba documental podemos citar el siguiente pasaje de la *Historia de la Compañía de Jesús en Chile,* documento interesantísimo para el estudio de la actitud de los misioneros jesuitas hacia el mapuche[24]:

> "Se mandó enterrar [a Don Juan Catumalo el cacique] en la iglesia que habia hecho, para que los demas a su ejemplo hiciesen lo mismo. Así se hizo; i a su entierro asistieron del tercio de Arauco el maestre de campo, i capitanes i otros muchos soldados por honrarle, como tambien todos los indios de la tierra, que viendo que Catumalo se enterraba en sagrado i con tanto acompañamiento, cobraron estima de los entierros del modo que la iglesia determina i fueron dejando sus ritos antiguos de enterrarse en campaña".

Lógicamente una explicación del problema depende del desentrañamiento de otras muchas y complejas interrelaciones[25]. En todo caso esta expli-

[23] *El Mercurio* (Valparaíso), 11 de abril de 1830.

[24] *ColHCh,* VII (1874), p. 298.

[25] Ver Tomás Guevara, *Psicología del pueblo araucano* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1908), pp. 262-284, e *Historia de Chile: Chile prehispano* (Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., 1929), II, pp. 45-56, para mayor información respecto a permanencia y cambio en las prácticas funerarias mapuches. Consultar también Ricardo Lat-

cación puede servir como punto de partida para entender el contraste entre las prácticas funerarias de este período y aquellas del siglo XIX, las que muchas veces involucraban un nutrido instrumentario musical. El cacique Pascual Coña, por ejemplo, enumera entre los instrumentos que se usaban a la *kaskawilla,* campanas, al *lolkiñ,* la *trutruka, el troltroklarín,* el *kúltrún,* y otros[26]. En este siglo, la influencia de las prácticas funerarias de la cultura dominante (en este caso la chilena) también se hace sentir sobre la mapuche, con la participación de instrumentos o bandas militares en los entierros de importantes caciques mapuches, la que en algunos casos llegaba a la yuxtaposición de instrumentos mapuches con instrumentos chilenos. El lector puede comprobarlo en la siguiente cita, en la que encontrará, además, otros detalles de interés[27].

> "Hacia poco que habia muerto el cacique Marileo; i cuando esto sucedió, la familia pidió que fueran unos pocos soldados para solemnizar el entierro con algun aparato de armas, a que los indíjenas son mui aficionados en este jénero de funciones. El gobernador accedió de mui buen grado a este deseo, i de acuerdo con el coronel Muñoz, enviaron al entierro del indio un piquete de soldados del 7º con la banda de música... Durante la marcha [del cortejo al entierro], la banda de música tocaba aires guerreros, especialmente diana i pasos de carga, [y] los [*sic*] *trutrucas* indíjenas (trompetas) atronaban la tierra".

Además, en la segunda mitad del siglo, la cultura chilena influyó también negativamente sobre la mapuche, logrando un gradual abandono por parte de esta última de sus prácticas funerarias tradicionales, según consta en el testimonio de Pedro Ruiz Aldea[28].

IV. Instrumentos membranófonos mencionados por Pineda

Emerge claramente del *Cautiverio feliz,* en primer término, la descripción del tambor como medio de comunicación ritual y su utilización en los ceremoniales terapéuticos. La narración que Pineda hace del rito no sólo se destaca por su "magistral" categoría, al decir de Zapater, sino que además, es el primer testimonio hasta ahora conocido sobre la cultura mapuche[29].

cham, *Costumbres Mortuorias de los Indios de Chile y otras Partes de América* (Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona", 1915), pp. 272-301, donde también proporciona una perspectiva intercultural al respecto.

[26]Ernesto Wilhelm de Moesbach, *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX,* edición facsimilar (Santiago: ICIRA, 1973), pp. 407-408.

[27]Ambrosio Letelier, *Apuntes de un viaje a la Araucanía* (Santiago: Imprenta de la República, 1877), pp. 79-80.

[28]Pedro Ruiz Aldea, *Los araucanos y sus costumbres* (Los Angeles: Imprenta del "Meteoro", 1868), p. 37.

[29]*CalHCh,* III (1863), pp. 159-161.

Pineda distingue clara y precisamente entre un "tamboril mediano" y varios "tamborilejos pequeños", como los únicos instrumentos musicales usados. Cuando se iniciaba el rito, el primero colgaba de un ramo de canelo (o árbol sagrado mapuche), de donde lo cogía el machi (varón) para acompañar su cantar y accionar ritual, retornándolo a su lugar de origen al final del rito. Durante el rito los segundos eran ejecutados por mujeres sentadas que acompañaban la entonación de sus canciones (o "tonadas") bajo la dirección del machi y como complemento de su acción ritual. Pineda expresamente declara que tenían que ser mujeres, porque las voces de hombres por lo visto "debían de ser contrarias al encanto".

Esta práctica estuvo vigente en la cultura mapuche por lo menos entre los siglos XVI al XVIII, y probablemente desde antes del siglo XVI. También se observa en las fuentes documentales posteriores al *Cautiverio feliz*, principalmente en los escritos de Molina[30] y Carvallo Goyeneche[31]. Al igual que Pineda, Molina distingue específica y significativamente el "tambor mágico" del machi, de los "pequeños tambores" de las mujeres que lo asisten. Incidentalmente, es de interés recordar que Molina es uno de los primeros en nuestro país, sino el primero, en abrir una perspectiva intercultural en este aspecto, al llamar la atención sobre la similitud que existe entre los machis y los chamanes de Siberia, lo que indica la probidad científica de este gran sabio.

A partir del siglo XIX, el uso de dos tambores de diferente tamaño en rituales curativos pasa a segundo plano, a juzgar por el silencio al respecto de gran parte de las fuentes. A comienzos del mismo siglo, no obstante, sigue vigente entre aborígenes entroncados cultural y lingüísticamente con los mapuches, y ubicados en su mayoría en territorio argentino. Se trata de los pehuenches, que moraban "en los grados treinta y cuatro y treinta y siete minutos de latitud sur"[32]. Uno de sus ritos curativos, designado como "mol biuntun", incluía como instrumentos acompañantes "un tambor" y dos "tamborcillos", lo que concuerda con la descripción de Pineda, con la salvedad de que la machi es mujer y no hombre, y de que las mujeres que acompañan a la machi son dos y no un grupo[33]. El otro ritual es el "mareupupiguelen", el que difiere del anterior en varios aspectos, los que en lo musical se reducen al empleo de un tambor, aparentemente el más grande de los dos, y de dos calabazas con piedras en su interior, correspondientes a la moderna *wada*[34]. Las calabazas eran tocadas por dos mujeres viejas bajo la direc-

[30] *ColHCh*, XXVI (1901), p. 182.
[31] *ColHCh*, X (1876), pp. 138-139.
[32] Luis de la Cruz, "Tratado importante para el conocimiento de los indios pehuenches según el orden de su vida", *Revista Universitaria*, XXXVIII/1 (1953), p. 36.
[33] *Ibid.*, pp. 48-49.
[34] *Ibid.*, pp. 49-50.

ción de la machi y como complemento de su acción ritual, igual que en la otra variedad descrita. Asimismo, estos instrumentos acompañaban el canto ritual y el baile de seis mujeres jóvenes "adornadas a su uso", las que se situaban al comienzo del rito junto a las viejas. Según veremos, posteriormente, esta segunda variedad, por lo menos en lo que se refiere al uso de la *wada*, estuvo también vigente en el grupo mapuche chileno del período considerado en este trabajo.

Cabe hacer notar también que la descripción de Luis de la Cruz sobre estos ritos, por su mayor detalle, permite observar claramente la presencia del dualismo, "un factor omnipresente en toda actividad ritual *mapuche*, determinando tanto el número de personajes participantes como de objetos rituales empleados"[35]. La presencia de este factor en estos ritos se constata por la reducción que puede hacerse de las personas que intervienen y de los objetos rituales, a los números dos, cuatro y sus múltiplos. Así, por ejemplo, en la primera variedad aparecen *dos* maitenes, cada uno con su tambor (el de mayor tamaño), uno de los cuales lo ejecuta la machi mientras que el otro no se toca, y junto a ellos *doce* vasijas de chicha colocadas alrededor de cada árbol, a lo que se agregan las *dos* mujeres que asisten a la machi y que cantan acompañándose cada una de uno de los pequeños tambores. Similares constataciones pueden hacerse en el segundo tipo de ritual, en el que actúan *dos* viejas, cada una con una *wada*, participando junto a ellas *dos* viejos, *dos* hombres y *seis* jóvenes mozas, contándose entre los objetos rituales empleados, *dos* maitenes, *doce* hilos de una vara de largo, *dos* palitos de media vara de longitud con plumero en la punta, *dos* jarros, etc.

La nomenclatura mapuche del período, tal como ha quedado registrada en los diccionarios de Luis de Valdivia (1606), Andrés Febrés (1765) y Bernardo Havestadt (1777), que son su más importante testimonio histórico contemporáneo, distingue a los dos instrumentos membranófonos referidos anteriormente a través de dos voces diferentes. El membranófono de mayor tamaño se conocía como *tūtūca* (Valdivia)[36], *thùnthùnca* (Febrés)[37] o

[35]María Ester Grebe, "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche", *Revista Musical Chilena*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre, 1974), p. 57.

[36]Luis de Valdivia, *Arte y gramatica general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con un Vocabulario, y Confessionario*, edición facsimilar por Julio Platzmann (Leipzig: B. G. Teubner, 1887). No lleva paginación. En este trabajo empleamos tanto la ortografía mapuche antigua como la moderna. La primera cuando nos referimos a los siglos XVI-XVIII. La segunda cuando nos referimos a los siglos posteriores, cuando hablamos en general acerca de organografía mapuche, o cuando no está claro el nombre antiguo del instrumento. A menos que se indique expresamente lo contrario, seguimos la ortografía de Febrés, cuando recurramos a la ortografía antigua.

[37]Andrés Febrés, *Diccionario araucano-español ó sea calepino chileno-hispano*, editado por Juan M. Larsen (Buenos Aires: Juan A. Alsina, 1882), p. 252.

tùntùnca (Havestadt)[38], mientras que el otro se designaba como *raliculthun* (Febrés)[39] o *ralli cultun* (Havestadt)[40]. Para el primero, las definiciones son "atambor de machis" (Febrés)[41] y "Tympanum Machiis proprium" o también "tympanum Machiorum", según Havestadt[42]. A su vez Febrés define la segunda variedad como "el tamborcito de los Machis, hecho de un plato de palo"[43], mientras que Havestadt, a renglón seguido de *tùntùnca,* escribe la definición de este instrumento como "Aliud minusculum"[44], lo que puede interpretarse como otro de los tambores de machis, pero pequeño. De esto se deduce que ambos instrumentos corresponden, en lo que respecta a su morfología, al moderno *kultrún* mapuche, según se desprende de la descripción que Febrés hace del *raliculthun,* la que indica que era hecho de una vasija cónica cubierta con un parche simple[45].

Según Izikowitz, éste es un instrumento muy antiguo de la cultura mapuche, vigente mucho antes de la invasión hispánica[46], una afirmación plenamente corroborada por nuestras fuentes. El Dr. Osvaldo Menghin ha ubicado grabados rupestres mapuches realizados durante la época de la invasión incaica, o un poco antes de ella, que se encuentran en una caverna a 60 km. al noroeste de Angol en el valle del río Renaico, uno de los cuales reproduce aparentemente la decoración de la membrana de un *kultrún*[47]. La *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar natural de Burgos,* que abarca los años 1539 a 1559, menciona un "atambor" de los "naturales de la provincia de Mapocho [Picunches]", ejecutado en bailes rituales de este grupo, el que muy posible-

[38]Bernardo Havestadt, *Chilidúgú sive Tractatus Linguae Chilensis,* editado por Julius Platzmann (Leipzig: B. G. Teubner, 1883), I, p. 512.

[39]Febrés, *Diccionario,* p. 218.

[40]Havestadt, *Chilidúgú,* I, p. 512.

[41]Febrés, *Diccionario,* p. 252.

[42]Havestadt, *Chilidúgú,* I, p. 512, y II, p. 791.

[43]Febrés, *Diccionario,* p. 62.

[44]Havestadt, *Chilidúgú,* I, p. 512.

[45]Un trabajo fundamental respecto a este instrumento es el de María Ester Grebe, "El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico", *Revista Musical Chilena,* XXVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 3-42.

[46]Karl Gustav Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians* (Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935), pp. 174-175 y 192-193.

[47]Osvaldo F. A. Menghin, "Estudios de prehistoria Araucana", *Acta Praehistorica,* III/IV (1959-1960), pp. 69-70 y 72. El grabado rupestre lo reproduce Menghin en p. 70, y guarda una estrecha similitud con la lámina 2 del diseño 3 que representa "Variedades de Diseño Simbólico del Kultrún" en Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 16. Difiere de esta última en que no posee cuatro radios inscritos sino que ocho, y que tres de los radios muestran un diseño ligeramente diferente al de los restantes cinco. Menghin conjetura que la cueva donde se encuentra este grabado, conocida como Los Catalanes, pudo haber sido una especie de santuario, en el que ocasionalmente se efectuaban ritos religiosos (p. 72), y que también fue habitada posiblemente por un "brujo o machi" (p. 73).

mente es nuestro instrumento[48]. Aunque mayores referencias sobre la morfología de este membranófono son escasas en los testimonios estudiados, parece ser que en general no ha experimentado cambios morfológicos significativos, por lo menos desde los siglos XVI al XX. Bibar anota que la baqueta con que se ejecuta tiene en su cabeza "un paño revuelto", lo que se mantiene inalterable hasta hoy día[49]. También, la vasija se hacía generalmente de madera, y más raramente de greda, mientras que la membrana era de piel de oveja o cabrito[50]. Pineda alude a otro rasgo inalterado, la afinación por calentamiento de la membrana, cuando afirma[51]:

> "Y en otro fogon del rancho cojió un *tamboril templado* [*cursiva agregada*] uno de los músicos mas diestros, y dando principio al canto, siguieron otros muchos la tonada, y dentro de breve tiempo, al son del instrumento y de las voces, dando saltos bailaban a su usanza las indias y muchachas que allí estaban".

El testimonio del viajero W. B. Stevenson es importantísimo, pues señala a comienzos del siglo XIX la pervivencia de una variedad de *kultrún* "hecho de una vasija de greda usada para cocinar, sobre la cual se extiende la piel fresca de un cabrito u oveja"[52]. Esta forma es antiquísima, pues según Izikowitz, "el timbal" que "es el más antiguo de los tambores americanos", originalmente consistía "aparentemente, en una vasija de greda llena parcialmente de agua, cubierta en la parte superior con una membrana de cuero"[53]. El baile acompañado por este instrumento también era muy antiguo, por la similitud que guarda con bailes descritos por Pineda, que serán estudiados más adelante, y fue observado en Tucapel, el año 1804[54]:

> "Alrededor de dieciseis hombres y mujeres entremezclados se pararon en fila, y en sucesión trotaban alrededor de la pieza al ritmo del pequeño tambor...
> Esta diversión no la vi sino dos veces, y en ambos casos, después de la cena".

---

[48]Gerónimo de Bibar, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar natural de Burgos (1558)*, transcripción paleográfica de Irving A. Leonard (Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966), p. 134.

[49]*Ibid.*

[50]Además del testimonio de Febrés (ver nota 43) otros documentos que aluden a la madera como material de la vasija son Edmond Reuel Smith, *The Araucanians* (Nueva York: Harper & Brothers, 1855), pp. 235-236 y F. A. Subercaseaux, *Memorias de la campaña a Villa-Rica: 1882-1883* (Santiago: Imprenta de la Librería Americana de Carlos 2º Lathrop, 1883), p. 95. Smith habla también que la membrana se hacía de cuero de oveja.

[51]*ColHCh*, III (1863), p. 50.

[52]W. B. Stevenson, *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America* (Londres: Hurst, Robinson, and Co., 1825), I, p. 16.

[53]Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments*, p. 192.

[54]Stevenson, *A Historical*, I, p. 16.

La nomenclatura mapuche actual difiere en algunos puntos de aquella vigente entre los siglos XVI al XVIII. La voz *thùnthùnca* no está en uso aparentemente entre los modernos mapuches, quienes emplean en forma generalizada las voces *kultrùn o ralikultrùn*. Este cambio se había producido a fines del siglo XVIII. En su *Historia de Chile*, completada en 1810, José Pérez García cita la descripción del ritual terapéutico del *Cautiverio feliz*, acotando que el membranófono de mayor tamaño ("tamboril mediano" según Pineda) se llama *raliculthun*[55]. La voz *maucahue* que, en el período que nos ocupa, se refiere a la baqueta del instrumento[56], tiene como significado hoy día el "mismo *kultrun* o tambor de las machis así nombrados por ellas cuando están en su éxtasis"[57]. En el siglo XIX la baqueta también se designaba con la voz *thùparalihue*[58], mientras que hoy día la voz mapuche más difundida es *trëpú-kultrùnwe* para este elemento del membranófono[59].

Los diccionarios aludidos incluyen también la voz *culthun* (Febrés)[60] y *cultun* (Havestadt)[61], aparentemente como un sustantivo genérico para tambor o timbal, o también en el sentido en que se le conoce actualmente. En el vocabulario mapuche del período existía, además, el término *culthunca* (Febrés)[62] o *cultunca* (Valdivia y Havestadt)[63], el que Febrés caracteriza como "un tamborcito que tocan en sus bebidas". Parece que esta voz se refiere a una variedad de membranófono diferente de aquellas mencionadas anteriormente, en cuanto a que no posee un parche sino que dos. Esto lo sugiere, en primer término, el membranófono denominado como *kultrumka* o *cultrunca*, vigente hoy día entre los huilliches o "gente del sur", ubicados al sur de los ríos Toltén, Quepe y Calle-Calle, hasta el Golfo del Corcovado, incluyendo Chiloé[64], y el que ha sido descrito como "un tronco ahuecado tapado arriba y abajo con una piel de caballo"[65]. En segundo término, muchas de las voces de los diccionarios de Febrés y Havestadt subsisten hoy día sola-

[55]*ColHCh*, XXII (1900), pp. 57-58.

[56]Febrés, *Diccionario*, p. 150.

[57]Félix José de Augusta, *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano* (Padre Las Casas: Imprenta y Editorial "San Francisco", 1966), I, p. 143 (escrito *maukauwe*).

[58]Aparece en p. 77 del *Diccionario* de Febrés "enriquecido de voces i mejorado" por Fr. Antonio Hernández y Calzada (Santiago: Imprenta del Progreso, 1846).

[59]Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 18, n. 17.

[60]Febrés, *Diccionario*, p. 62.

[61]Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

[62]Febrés, *Diccionario*, p. 62.

[63]Valdivia, *Arte*. Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

[64]Cooper, "The Araucanians", p. 691.

[65]Walterio Meyer Rusca y Ernesto Wilhelm de Moesbach, *Diccionario geográfico-etimológico indígena de las provincias Valdivia, Osorno y Llanquihue* (Padre Las Casas: Imprenta "San Francisco", 1955), p. 49. Acerca de este instrumento ver también A. Cañas Pinochet, "La lengua Vellche: Sus caractéres principales", *Revista Chilena de Historia*

mente entre los huilliches, según el explícito testimonio de los intérpretes que asesoraran a Félix José de Augusta en la preparación de su diccionario[66]. Es factible, por lo tanto, que el significado de *culthunca* entre los siglos XVI al XVIII sea el mismo que aquel vigente hoy día entre los huilliches para el término homónimo, lo que hace posible también que la voz "tamboril" en el *Cautiverio feliz* se refiera a esta variedad de membranófono. Si bien este instrumento ha perdido vigencia entre los mapuches en nuestros días, estaba todavía en uso en el primer cuarto de este siglo, siendo designado por los mapuches como *kakel-kultmin*[67] o *tambul*[68], y difería del *kultrún* en que no era un instrumento exclusivo de machis, sino que podía ser usado tanto en rituales de machis como en otras ocasiones[69].

Esto nos conduce al tema de los bailes rituales y festivos. Al revisar las páginas del *Cautiverio feliz*, el lector palpa nítidamente la gran importancia que estos bailes de grupo tenían en la cultura mapuche de aquel período. Pineda destaca la gran afición de los mapuches por la danza en los siguientes términos: "pues siendo naturalmente todos estos indios inclinados con extremo a estas borracheras, bailes y bodas, que por hallarse en ellas suelen atropellar muchos imposibles y dilatarse días"[70]. Esta afición se traducía en reuniones no sólo de larga duración sino que también monumentales por el número de personas que participaban. En una de estas reuniones, Pineda calcula que habría "mas de cuatro mil indios y mas de seis mil mujeres, sin la chusma, que era grande"[71], y en otras, el grupo que participaba estuvo "cantando y bailando en el palenque y en diferentes fogones mas copiosos", ininterrumpidamente durante toda una noche, y hubo "mas de doce a catorce mil almas que se hallaron a aquel festejo, indios, indias, chinas y muchachos"[72].

Pineda insistentemente afirma que en todos los bailes citados los instrumentos membranófonos jugaban un papel fundamental. Los bailes pueden dividirse en dos grupos: uno que engloba a los bailes acompañados exclu-

Natural, XI (1907), p. 133, y Carlos Isamitt, "El Folklore como elemento en la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, XVI/79 (enero-marzo, 1962), p. 84.

[66]Augusta, *Diccionario*, I, p. VII.

[67]Entre otras referencias acerca de este instrumento mencionamos la de Rodolfo Lenz, *Estudios araucanos* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1895, 1897), p. 389. Para otras referencias ver Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 7.

[68]Esta voz ya figura en las memorias de Pascual Coña. Cf. Moesbach, *Vida y costumbres*, p. 411.

[69]Acerca de su uso ver Lenz, *Estudios araucanos*, p. 389, y Claude Joseph, "La vivienda araucana", *Anales de la Universidad de Chile*, año I, 3ª serie (segundo trimestre de 1931), p. 238.

[70]*ColHCh*, III, (1863), p. 72.

[71]*Ibid.*, p. 200.

[72]*Ibid.*, p. 206 y 207.

sivamente por tambor y otro que agrupa a aquellos acompañados por tambor y otros instrumentos. A partir de la evidencia ya mencionada podemos conjeturar también que estos membranófonos fueran tanto de la variedad del *raliculthun* como del *culthunca*.

Al hacer la descripción de los bailes, Pineda se refiere al desplazamiento en círculo de los participantes, que se acompañan con el toque de un tambor. En algunos casos nuestro escritor especifica que los participantes se desplazaban alrededor de éste, como en "la rueda" de mapuches que estaba "bailando, dando vueltas a la redonda del tamboril"[73] y que él presenció en muchas ocasiones. Estas danzas circulares eran mixtas en su mayoría, por ejemplo la danza con "el tamboril templado", mencionada anteriormente, cuyos participantes "a nuestro fogón se fueron encaminando a convidar a los viejos que en él asistian en mi compañía, y llevaron a mi amo a la rueda del baile, y a mí me llevó el dueño del rancho, que era el hermano del amo de mi compañero el soldado, aquel Colpoche que dije era amigo de españoles y que me hacía grandes cortesías y agasajos. Llegamos a la rueda, adonde estaban dando vueltas bailando los indios y las indias"[74]. En otras, intervenían gente de ambos sexos de diferentes edades, como en aquel en que: "Llevaron a Ancanamon [gobernador según Pineda] todos los mas principales caciques al centro del concurso, donde chicos y grandes, mujeres y hombres estaban bailando en rueda"[75]. Pineda escribe, asimismo, que cuando participaban hombres y mujeres, se agrupaban en un círculo en el que, alternadamente, hombres y mujeres se cogían de las manos. Este rasgo lo especifica la siguiente cita, además de otros aspectos del baile[76]:

> "Después de haber cenado espléndidamente, y bebido de la chicha regalada del presente, nos fuimos al fogon (adonde el baile se habia principiado) los caciques viejos y el de la Villarica conmigo, quienes me rogaron que bailase con ellos, como lo hice por darles gusto; y en medio de este entretenimiento, cojió de la mano Quilalebo, mi nuevo amigo, a su hija, que estaba entre las demas bailando, y la trajo acompañada con las otras a donde nosotros estábamos, y la dijo, que me cojiese de la mano y bailase conmigo, porque ya me la tenia dada para mujer: los demas caciques se acomodaron con las otras que venian en su compañía, y empezaron a bailar con ellas de las manos, y a persuasiones del Quilalebo su padre y de los demas principales ancianos, hice lo propio, habiendo ántes de esto brindádonos las mozas, que es lo que acostumbran las solteras cuando quieren que las correspondan los que no tienen mujeres, o cuando quieren hacer alguna lisonja a los caciques viejos: y de esta suerte suelen casarse en estas fiestas y bailes, que llaman ellos *gñapitun*".

El baile que seguía a este episodio, a su vez, ilustra otro aspecto fundamental de esta danza circular acompañada por el toque de tambor, el eje-

[73] *Ibid.*, p. 225.
[74] *Ibid.*, p. 50.
[75] *Ibid.*, p. 135.
[76] *Ibid.*, p. 289.

cutante del instrumento tenía la función rectora del movimiento corporal de los bailarines, no sólo mediante el ritmo, sino que también a través de los cambios de altura en la melodía que entonaba conjuntamente[77]:

"A todo esto estaban cantando y bailando los caciques mis padrinos (que ya me juzgaban casado), dando vueltas con las otras compañeras a la redonda del tamboril, que en medio de todos asistia el que les tocaba, sirviendo de maestro de capilla, a quien seguian los circunstantes en los altibajos de su voz y tonada".

Esta es una práctica antiquísima de los mapuches, aludida ya en la crónica de Bibar, cuando escribe acerca de las costumbres y ceremonias de los "naturales de la provincia de Mapocho [picunches]" en los siguientes términos[78]:

"Los indios de esta provincia no tienen casa de adoración ni ídolos... Es su adoración al sol y a la luna, y esto tomaron de los Incas cuando de ellos fueron conquistados. Son muy grandes hechiceros; sus placeres y regocijos es ajuntarse a beber, y tienen gran cantidad de su vino ayuntado para aquella fiesta, y tañen un atambor con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto, *y todos asidos de las manos cantan y bailan. Llévanlo tan a son que suben y caen con las voces a son del atambor* [cursiva agregada]. Para estas fiestas sacan todas las mejores y más ricas ropas que tienen y cosas preciadas entre ellos; embíjanse los rostros cada uno la color que quiere, y le parece, porque tienen muchas colores. Aquí se embriagan y no lo tienen en nada; antes, lo tienen por grandeza".

Algunos bailes mapuches observados por Pineda eran acompañados por un grupo de instrumentos membranófonos, posiblemente *culthuncas*. Uno de ellos es un ritual en el que intervenían jóvenes desnudos, y que tenía lugar en un campo abierto, en cuyo centro se ubicaba un alto canelo, árbol sagrado de los mapuches, que funcionaba como efigie ritual y que se amarraba a dos gruesos árboles. Según Pineda, este rito era "la fiesta mas solemne que entre estos bárbaros se acostumbra", y califica su denominación de *hueyelpurun* de "baile deshonesto", a la luz de sus propios prejuicios religiosos y morales[79]:

"...salieron diez o doce mocetones desnudos y en carnes, tiznados con carbón y barro hasta los rostros. Ya dije ántes de esto, que en medio del palenque estaba hincado o clavado un árbol de canelo mui crecido, y por que no blandease o se hiciese pedazos al tiempo que mas necesario fuese, por ser madera vidriosa y delicada, le tenian liado a otros dos árboles gruesos y fornidos, de adonde pendian unas maromas gruesas, que sus extremos llegaban a fijarse en otros postes firmes y robustos que de estribos servian

[77] *Ibid.*, p. 290. Cf. Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 18 y 21, y Manuel Manquilef, "Comentarios del Pueblo Araucano, II. La Jimnasia Nacional (Juegos, Ejercicios y Bailes)", *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*, IV/3-5 (1914), p. 167.

[78] Bibar, *Crónica*, pp. 133-134.

[79] *ColHCh*, III (1863), p. 134 y 135.

a los bancos del baile y al palenque. Estos danzantes redículos traian ceñidas a la cintura unas tripas de caballo bien llenas de lana, y mas de tres o cuatro varas a modo de cola, colgando, tendidas por el suelo; entraban y salian por una y otra parte bailando al son de los tamboriles, dando coladas a las indias, chinas y muchachos, que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riyéndose de su desnudez y desvergüenza. Despues de haber andado de la suerte referida por entre todo el concurso de hombres y mujeres, subieron por las maromas que a modo de jarcias estaban puestas, por las cuales subian a lo alto y volvian a bajar, y otras veces se paraban sobre los estribos de los andamios, de los cuales pendian las puntas de las maromas, y se ataban en las partes vergonzosas un hilo de lana de un dedo de grueso, de adonde les tiraban las mujeres y muchachos, bailando los unos y los otros al son de sus instrumentos".

Este baile está extinto actualmente. Pero aparentemente seguía vigente hacia fines del siglo XVIII cuando Carvallo Goyeneche lo describe nuevamente. Su narración es interesante porque el autor precisa el número de los participantes, que se agrupan en número de dos o sus múltiplos, algo que evidentemente emana del dualismo mapuche mencionado anteriormente. Dichos números se subrayan en la cita siguiente[80]:

"Colocado un ramo grueso de boygue bien afianzado, de modo que pueda sostener *cuatro* hombres, se presentan *cuatro* jóvenes lascivos, desnudos de toda ropa, ceñidas las cinturas con tripas de buei infladas, cayendo por detras *dos* ramales, que los llevan atado a las partes pudendas. Salen al momento *doce* mozas igualmente lascivas i deshonestas, tambien enteramente desnudas, que tomando cada una uno de los ramales, bailan al son de los tamboriles; i como al mismo tiempo todos beben, enardecidos con la chicha i el vino, usan torpemente de las mujeres propias i ajenas, a presencia del perverso i obsceno concurso, i dura esta lasciva bacanal hasta que apuran toda la bebida que prepararon".

Los bailes mencionados en este capítulo permiten aquilatar la importancia fundamental de los instrumentos membranófonos en las muchas y variadas facetas de la cultura mapuche. Corresponde ahora examinar otros de los instrumentos aludidos en el *Cautiverio feliz.*

V. Instrumentos aerófonos y agrupaciones instrumentales.

Pineda menciona cuatro variedades de instrumentos aerófonos mapuches, siguiendo la nomenclatura española, que son: "cornetas", "trompetas", "clarines" y "flautas". Agrupaciones instrumentales que incluían variadas combinaciones de estos instrumentos y membranófonos, tenían una profunda incidencia en la cultura mapuche del período, como integrantes de actividades recreativas, festivas y rituales. Pineda escribe que: "Todo el entretenimiento y deleitable festejo de estos naturales consiste (como queda referido) en comer, beber y estarse noches y dias dando voces, cantando y bailando al son de sus tamboriles y otros instrumentos que acostumbran"[81].

[80] *ColHCh*, X (1876), p. 158.
[81] *ColHCh*, III (1863), p. 134.

Los términos "cornetas", "trompetas", "clarines" y "flautas", se refieren a instrumentos diferentes a juzgar por el uso que Pineda hace de ellos. Por ejemplo, las "trompetas" y los "clarines" integran un conjunto que intervenía en el festejo para un joven guerrero que volvía del frente bélico[82]:

"Volvió de la guerra, como he dicho, este soldado, jóven arrogante, y sus mujeres, parientes y parientas tenian para su recibimiento muchas cántaras y botijas de chicha, y con esta prevencion, se ajuntaron otro dia despues de su llegada todos los deudos y parientes, así suyos como los de su mujer y otros amigos comarcanos, que los unos y los otros harian número de mas de ciento, y otras tantas y mas mujeres sin la chusma de muchachos y chinas. Comieron y bebieron con grande regocijo y consolaron al amigo guerrero, que ya se hallaba con mejoría de su lastimada y herida pierna; y para mayor fausto del festejo, ántes de resonar los tamboriles y dar principio al baile acostumbrado, le dieron con trompetas y clarines al sermon y parlamento que acostumbran en ocasiones tales".

Asimismo, "trompetas" y "cornetas" junto a "tamboriles" y "flautas" integraban otra agrupación instrumental que acompañaba el baile y la entonación de una canción compuesta en honor de Pineda[83]:

"...dieron vuelta conmigo los dos acólitos que me tenian en medio, a todo el distrito que cojia el andamio, bailando al son de los tamboriles, trompetas, flautas y cornetas, y cantando un romance a mi llegada, diciendo, que allí estaba el hijo de Alvaro, que lo mirasen bien y lo conociesen, pues para ese efecto se habian juntado todos aquel dia; y respondian afuera los circunstantes con el mesmo romance, cantando y bailando, y puestos los ojos en mí con gran cuidado".

Entre otras agrupaciones que aparecen en el *Cautiverio feliz,* figuran "flautas y tamboriles", los que hacían gran ruido acompañando cantos y bailes que duraban toda una noche[84]; "los tamboriles en su punto, las cornetas y las flautas acompañadas con mayores voces y gritos"[85] y "tamboriles, trompetas y flautas" que acompañaban cantos enmarcados en "grandes y spléndidos banquetes con regocijos y bailes"[86].

¿A qué instrumentos aerófonos mapuches se refieren estas voces? Esto será materia del resto del capítulo.

(a) *La trompeta y la corneta.*

La "trompeta" podría ser la *trutruka* mapuche. Este instrumento fue descrito en detalle, por primera vez, en la relación que Frèzier hiciera de su viaje a Chile en 1712. En el baile observado por Frèzier participaban

[82] *Ibid.*, p. 412.
[83] *Ibid.*, p. 204.
[84] *Ibid.*, p. 840.
[85] *Ibid.*, p. 57.
[86] *Ibid.*, p. 70.

junto a la *trutruka,* el *raliculthun* y la *pivillca,* instrumentos que constituían una agrupación característica de la cultura mapuche del período, y la que muy posiblemente corresponde al conjunto de "tamboriles, trompetas y flautas" en el *Cautiverio feliz.* La descripción de Frèzier es la siguiente[87]:

"Después de haber comido, se subieron sobre una especie de entarimado en la forma de anfiteatro, con el estandarte colocado al medio, y los demás con sus largas cañas al lado. Allí, adornados con plumas de avestruz, de flamencos, y de otros pájaros de colores vivos, las que colocaron alrededor de sus bonetes, se pusieron a cantar al son de dos instrumentos hechos de un trozo de madera perforado con un solo agujero, en los cuales ellos soplaban con mayor o menor fuerza, produciendo así un sonido más o menos agudo y más o menos largo. Alternadamente se acompañaban con una trompeta hecha de un cuerno de buey, colocado al extremo de una larga caña, cuya embocadura tenía una sesgadura que daba el sonido [o timbre] a la trompeta. Ellos acompañaban esta sinfonía con algunos golpes de tambor".

La elucidación de la voz "corneta" es más compleja por la falta de descripciones acabadas de instrumentos mapuches en otros documentos etnohistóricos del período que nos ocupa, y por la falta de remanentes arqueológicos, que pudieran servir como punto de referencia.

Un examen de documentos etnohistóricos de los siglos XVI al XVIII muestra que la voz "corneta", designa a un instrumento mapuche tocado en acciones bélicas, ya sea para animar el ardor bélico o como medio de comunicación durante las diversas operaciones de la batalla. En algunos casos aparece la voz "trompeta", tomada en un sentido genérico, que engloba al instrumento designado como "corneta" y a otros aerófonos de gran volumen que los mapuches tocaban en las acciones bélicas. El lector puede verificar estas apreciaciones en las siguientes citas:

1) Bibar narra que en un enfrentamiento entre mapuches y Pedro de Valdivia cerca de Tucapel, los mapuches "salieron de donde estaban ocultos y escomenzaron a tocar sus trompetas, que es una manera de cornetas hecha de hueso"[88];
2) Góngora y Marmolejo anota que "las trompetas" que los mapuches llevaban "a su usanza", "ellos llaman cornetas"[89];
3) González de Nájera dice que: "Las trompetas de que usa su caballería, son unas cornetas hechas de canillas de piernas de españoles, y de indios nuestros amigos [indios de paz] con los cuales hacen un són tan triste y funesto, que causa enfado y pesadumbre el oirlo"[90].

Este es un instrumento antiquísimo de los mapuches, ya mencionado en la crónica de Gerónimo de Bibar. La objetividad de este cronista y su ob-

[87]M. Frezièr. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou, Fait pendant les annés 1712, 1713 & 1714* (Paris: Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Jacques Quillau, 1716), p. 60.
[88]Bibar, *Crónica,* p. 170.
[89]*ColHCh,* II (1862), p. 127.
[90]*ColHCh,* XVI (1889), p. 115.

servación directa de la cultura mapuche y de tantos de los grupos en que se subdivide, permite al etnohistoriador deducir otras consideraciones. Bibar no menciona otro instrumento mapuche fuera de esta corneta y el "atambor" o *kultrún*. Expresamente declara que los mapuches no empleaban en las batallas ningún otro instrumento, aparte de esta corneta, lo que contrasta con la pléyade de instrumentos bélicos mencionados en documentos posteriores. Esta afirmación aparece en la siguiente descripción de un encuentro bélico entre españoles y mapuches, acaecido en un llano cercano a los ríos Andalién y Biobío[91]:

> "Traía esta gente un capitán que se decía Aynavillo, hombre belicoso y guerrero. Bajado este capitán con su gente a lo llano, se pusieron en su escuadrón y *comenzaron a tañer sus cornetas porque otros instrumentos no usan* [cursiva agregada]. Con estas cornetas se entienden y, marchando hacia nosotros, sus picas caladas y flecheros sobresalientes, fue su acometimiento con tanto ímpetu y alboroto y gran alarido como lo usan".

El tubo de este instrumento se manufacturaba de hueso, lo que también es un índice de su antigüedad. Es dudoso que en el período de observación de Bibar, el que abarca aproximadamente desde 1539 a 1558, esta corneta tuviera un pabellón hecho de cuerno de vaca agregado al tubo, tal como la *trutruka* posterior. Instrumentos musicales hechos de este material no figuran sino hasta la *Historia de Chile,* de Alonso de Góngora y Marmolejo, cuyo período de observación se extiende entre 1549 y 1575 aproximadamente, es decir alrededor de diez años después que Bibar. Góngora y Marmolejo menciona un cuerno o *kullkull* empleado por los mapuches en las batallas en forma similar a la corneta. El lector puede asimismo captar el crecimiento del instrumentario bélico mapuche, si compara la descripción de Bibar con aquella hecha por Góngora y Marmolejo de una batalla cerca de Concepción, siendo gobernador Pedro de Villagra, donde narra que los mapuches "se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan, y por ellas se entienden"[92].

Si damos fe a la afirmación de Bibar citada anteriormente, es posible entonces que este último instrumento apareciera entre los mapuches en un período posterior al de su observación, en el que el pabellón de esta corneta prehispánica fuera sustituido por uno manufacturado de cuerno de vaca, originando así un instrumento relacionado más estrechamente con el actual *lolkiñ* o *trutruka*. Esta no es una afirmación enfática sino una hipótesis para futuras investigaciones, la que se basa, en primer término, en las evidencias documentales mencionadas, y en el planteamiento general de Izikowitz, que si bien las trompetas con cuerno de vaca son evidentemente posthispá-

[91] Bibar, *Crónica,* p. 141.

[92] *ColHCh,* II (1862), p. 130. Ver también páginas 21, 23, 109, 113 y 150.

nicas, esto no excluye la posibilidad de que las culturas que poseen dichas trompetas no la hayan conocido antes de la llegada de los conquistadores[93]. Esto permite, asimismo, conciliar lo que dice D'Harcourt que la *trutruka* es posthispánica[94], porque no es mencionada o descrita expresamente con anterioridad a Frèzier, opinión que contrasta con la idea de Carlos Vega de que la concepción de la *trutruka* es prehispánica[95].

Documentos posteriores arrojan mayor luz sobre este instrumento. Rosales[96] y Carvallo Goyeneche[97] trazan un símil entre esta corneta y el clarín español, principalmente sobre la base de su uso bélico. También sabemos que con posterioridad a 1575 el tubo se siguió manufacturando de hueso animal o humano. En el último caso eran tibias (llamadas "canillas" en los testimonios) de prisioneros sacrificados, españoles o de los "indios de paz", que servilmente peleaban por los españoles. Según Mariño de Lovera los mapuches tenían cierta preferencia por los huesos de los españoles, que para ellos tenían "las voces mui claras"[98]. Hay documentos que consignan el empleo del hueso como material del tubo hasta el siglo XVIII, por lo que esta práctica subsiste durante una gran parte del período considerado.

La nomenclatura mapuche del período nos indica que la voz *tutuca* designaba a este instrumento. La definición de Havestadt alude a que su tubo se manufacturaba de tibias de prisioneros, o de caña, y de que se usaba en la guerra: "Buccina arundinea vel ossea ex tibia hosti ab ipsis trucidati"[99], o "tuba, tibia bellica: fit vel ex canna, vel ex tibia cujusdam hostis ab ipsis trucidati"[100]. Esta afirmación, junto a la de otros testimonios indica que ya en el siglo XVIII y probablemente antes, se recurría a la caña como material del tubo, proceso que se completa en el siglo XIX con la desaparición definitiva del hueso como material de la *tutuca*, y de otros instrumentos mapuches, según veremos posteriormente.

De la definición de Havestadt se deduce también que la voz *tutuca* se refiere tanto a la "corneta" descrita a partir de la crónica de Bibar, como a la *trutruka* propiamente tal, descrita por Frèzier y Sors[101]. Ambas varie-

[93]Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments*, p. 215.

[94]R. y M. D'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925), I, p. 29.

[95]Carlos Vega, *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946), p. 247.

[96]Rosales, *Historia General*, I, p. 437.

[97]*ColHCh*, IX (1875), p. 451, n. 24.

[98]*ColHCh*, VI (1865), p. 322.

[99]Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

[100]*Ibid.*, II, p. 780.

[101]Sors describe que la *trutruka* está constituida "de una asta de buey con una caña y suele hacer el sonido como un clarín, aunque no es tan claro". Ver *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, XXXIX/43 (3.er trimestre, 1921), p. 188.

dades diferían en largo; la "corneta" era más pequeña, como lo indica el término mismo y el símil, ya mencionado, que Rosales y Carvallo Goyeneche trazan con respecto al clarín español. Ambas variedades diferían también en su uso, pues parece difícil que la *trutruka* en su largo corriente al menos (2,50 m. aproximadamente) pudiera emplearse dentro de la estrategia bélica mapuche, que demandaba tanta movilidad. La "corneta", por otro lado, no solamente servía este propósito, también se usaba fuera de la acción bélica según se desprende del testimonio de Gonzáles de Nájera y Rosales[102]. El primero manifiesta que "confusos y bárbaros instrumentos de tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles" acompañaban un baile mapuche que servía para festejar alguna victoria, el que se realizaba alrededor de un canelo del que pendían cuerdas atadas a las cabezas de españoles puestas a la redonda, las que los caciques tiraban al compás de la música[103]. Esto nos permite concluir que las "cornetas" del *Cautiverio feliz* eran similares al instrumento empleado en la guerra.

La *trutruka* también servía como instrumento de llamada en ocasiones no bélicas. Es probable que fuera *trutruka* "la trompeta" que según Ercilla "con sonada nueva/llamaba opositores á la prueba" en competencias mapuches[104], o "la trompeta" que, según el mismo escritor, servía para indicar el término de las reuniones de jefes mapuches[105]. Probablemente también eran *trutrukas*, las "trompetas" que, según Ovalle, publicaban "con gran rumor" y con "tambores" los acuerdos de las reuniones bélicas[106].

Mayores diferencias morfológicas son más difíciles de precisar por la falta de información al respecto. Es posible que la "corneta" y la *trutruka* propiamente tal difieran solamente en el largo. La *trutruka* actual tiene diversos largos como lo demuestran las observaciones de Carlos Isamitt en el presente siglo[107], y las mediciones del científico y compositor bávaro residente en Valparaíso, Aquinas Ried, en 1847[108]. Sin perjuicio de lo anterior, es posible también que ambos instrumentos difieran en otros detalles, tal como

[102]Rosales, *Historia General*, I, p. 437.

[103]*ColHCh*, XVI (1889), p. 55.

[104]Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, editada por José Toribio Medina (Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1910), canto X, p. 163.

[105]*Ibid.*, canto XII, p. 202.

[106]Ovalle, *Histórica relación*, p. 107.

[107]Ver de Carlos Isamtit, "Un instrumento araucano: la trutruka", *Boletín Latino-Americano de Música*, I/I (abril, 1935), p. 46, y "El Folklore como elemento de la enseñanza", p. 84.

[108]Aquinas Ried, *Diario del Viaje efectuado por el Dr. Aquinas Ried desde Valparaiso hasta el Lago Llanquihue y de regreso (7 de febrero de 1847 al 20 de junio del mismo año)* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1920), pp. 69-70. Ried especifica que el tamaño de la *trutruka* varía entre un pie y doce o catorce pies de largo, es decir 30 cm. a 3,62 m., aproximadamente.

hoy día la *trutruka* y el *lolkiñ*. Cabe agregar aquí el pensamiento de Isamitt de que el *lolkiñ* es más antiguo que la *trutruka* por ser esta última de "elaboración ... más complicada y difícil"[109]. Una elucidación más definitiva de estas diferencias, sin embargo, debe aguardar futuras investigaciones.

(b) *El clarín.*

El "clarín" en el *Cautiverio feliz* es, con toda posibilidad, el clarín español. Dicho término es consistentemente usado así en otras fuentes estudiadas, como los escritos de Córdoba y Figueroa, Olivares y Haenke. Durante la época de la guerra hispano-mapuche, estos clarines eran trofeos de guerra.

Córdoba y Figueroa, al referirse a un grupo de aborígenes comandados por el "tránsfuga Alejo" anota que, entre otros instrumentos bélicos, ostentaban "dos clarines que llevaban por trofeo de sus victorias", y "cornetas", esta última la variedad mapuche[110]. Olivares escribe que en la batalla librada cerca de Concepción por grupos de mapuches bajo el comando de Lautaro, y de españoles al mando de Juan de Alvarado, este último, después de retirarse, "dió noticias de las grandes fuerzas de Lautaro, y que traia dos clarines de los que habia quitado en las batallas pasadas"[111]. Estos instrumentos servían como apropiado complemento para las "espadas, celadas, *cotas* y otras armas españolas" que los mapuches blandían[112].

Hacia fines del siglo XVIII, con la disminución de la tensión bélica, los mapuches recibían clarines también a guisa de obsequios. Cabe agregar, además, que la apropiación de este tipo de instrumento español comenzó a partir de la segunda mitad del siglo XVI, según consta en la *Historia de Chile* de Góngora y Marmolejo, quien escribe que Lautaro durante una arenga "tocó la trompeta que traia de las que en la guerra habia ganado"[113].

En el siglo XIX este instrumento fue de alta estima para los mapuches, especialmente los caciques, a quienes servía como símbolo de poder y status. F. A. Subercaseaux comenta que los que sabían tocar la corneta chilena "son mirados por los caciques como favoritos, rodeándolos de grandes comodidades i consideraciones, dedicándolos solamente al oficio de heraldo, proveyendo a su subsistencia, i cuando asisten a algún parlamento o ván a visitar a las autoridades, los presentan, con alguna prenda de uniforme, ya sea arjentino o chileno", agregando que: "Los caciques en jeneral usan para esas ceremo-

[109]Carlos Isamitt, "Cuatro instrumentos musicales araucanos", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3 (abril, 1937), p. 56.

[110]*ColHCh*, II (1862), p. 266 y 274.

[111]*ColHCh*, IV (1864), p. 165.

[112]*ColHCh*, II (1862), p. 89.

[113]*Ibid.*, p. 62. Acerca de obsequios de clarines a fines del siglo XVIII, ver Thaddaeus Peregrinus Haenke, *Descripción del Reyno de Chile*, editado por Agustín Edwards M. C. (Santiago: Editorial Nascimento, 1942), p. 130.

nias, trajes de oficial, pagando crecidas sumas por ellos, lo mismo que las espadas i galones"[114].

Los mapuches también desarrollaron un instrumento para el que adoptaron el término español "clarín". Este es el *troltro-klarin,* instrumento que representa en cierta medida una contrapartida autóctona del instrumento aculturado, según se desprende de la siguiente descripción de su morfología, fabricación, calidad de sonido y uso, hecha por el eminente científico Rodolfo Lenz[115]:

> "Con el mismo *t'olt'o* [especie de cardo grande] se hace otro instrumento, llamado hoi por los araucanos con el nombre castellano *clarin.* El tallo debe ser mas grueso para que se pueda colocar la boquilla más gruesa (de centímetro i medio de diámetro más o menos) i cortada por una sola sesgadura. Este instrumento, que se coloca un poco a un lado apretando la punta con el pulgar de la mano derecha contra el ángulo derecho de los labios que entran un poco en la abertura de la boquilla, se toca soplando. El sonido producido es mui fuerte i sonoro, i casi igual al de la corneta que usan los soldados. *Permin Curinao,* un pariente de Coñuepán, que me mostró la fabricación de este *t'olt'o klarin,* imitó en él con toda perfeccion las señales de los soldados que habia oido en Temuco".

(c) *La flauta.*

Esta voz en el *Cautiverio feliz* podría referirse a tres tipos de instrumentos aerófonos mapuches: la *pifilka,* el *pinkulwe,* y la flauta de pan. En la gran mayoría de los casos, sin embargo, las "flautas" de que habla Pineda parecen ser *pifilkas.*

Según Izikowitz, la *pifilka* es un instrumento bastante antiguo[116], el que según Guevara los mapuches obtuvieron de culturas del norte de Chile[117]. La nomenclatura mapuche también parece ser muy antigua, pues no ha experimentado cambios significativos desde, al menos, el siglo XVI, y probablemente desde antes. El diccionario de Valdivia registra la voz *pivillcahue* o "pito para chiflar"[118], mientras que Febrés habla de *pivillca* o "pífano, ó flauta", cuyo verbo correspondiente es *pivillcan* o "tocarla"[119].

Tal como en el caso de la "corneta", otro indicador de la antigüedad de la *pifilka* lo constituye el hecho de que también en el pasado se fabricaba de hueso. Esto ha sido discutido por Guevara[120] tanto como por Isamitt[121],

[114]Subercaseaux, *Memorias,* p. 146.
[115]Lenz, *Estudios araucanos,* p. 390.
[116]Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments,* p. 284.
[117]Guevara, *Historia de Chile,* II, p. 387. Sin embargo, según Isamitt, "Cuatro instrumentos", p. 55, la *pifilka* junto al *kullkull* y *pinkulwe* es posterior a la conquista hispánica.
[118]Valdivia, *Arte.*
[119]Febrés, *Diccionario,* p. 197.
[120]Guevara, *Psicolojía,* p. 136.
[121]Isamitt, "Cuatro instrumentos", p. 59.

Cooper[122] y otros, pero sin proporcionar pruebas arqueológicas o documentales para verificar este planteamiento. Entre los documentos que mencionan flautas de hueso de los mapuches, Rosales es el que aporta la prueba más segura en su descripción del ritual del sacrificio del prisionero. Este ritual era practicado por los mapuches sobre los prisioneros españoles y los "indios de paz" y por éstos sobre los prisioneros de guerra mapuches. Citaremos a Rosales a partir del momento en que el prisionero había sido muerto con un golpe de "porra en la cerviz"[123]:

> "Y le abre uno por el pecho y le saca el corazon palpitando, y otro le corta la cabeza, otro la una pierna y otro la otra para hazer flautas de sus canillas; y otro tirando del cuerpo le arrastra y le echa fuera de la rueda, hazia la parte de el enemigo, a que se le coman los perros y las aves. El que le sacó el corazon le clava con un cuchillo y pasado de parte a parte se le da al Toqui general y ha passando de mano en mano por todos los caciques, haziendo ademan de que se le quieren comer a vocados, y dando la vuelta, vuelve a las manos del que se le sacó y con la sangre de el corazon unta los toquis y las flechas, diziéndolas que se harten de sangre. Los que le cortaron las canillas y los brazos los descarnan en un momento, y en estando el hueso limpio le agugerean y *hazen una flauta con que tocan alarma*" [cursiva agregada].

Más adelante escribe:

> "Hecho esto levanta en una pica el corazon el que le cortó, y al mismo tiempo el que cortó la cabeza la clava en una estaca, y al fin de la calle donde estaba arroxada la levanta en alto, vuelto el rostro hazia el enemigo. Y tocando las flautas hechas de las canillas y de los brazos de el muerto, comienzan a cantar victoria".

La "flauta con que tocan alarma", o el instrumento que se emplea para emitir señales de este tipo, es la *pifilka,* lo que puede documentarse fehacientemente a través de la observación del viajero alemán Pablo (Paul) Treutler en su segunda expedición desde San José, por Traiflaquen, hasta el volcán Villarrica, en 1859[124]:

> "Curiñanco [un cacique] habia ordenado a uno de sus mocetones que subiese aquella mañana a un árbol bastante elevado que habia a inmediaciones de su morada, a fin que desde allí pudiera llamar a todos los indios vecinos con su pifulca.
> *No tocándose este instrumento por regla jeneral mas que cuando se trata de llamar a las armas a los habitantes de una reduccion* [cursiva agregada], esta vez se creyó en Trailafqueen que el enemigo estaba a sus inmediaciones i no tardaron en presentarse a su cacique mas de ciento cincuenta mozos robustos i bien montados armados con sus enormes lanzas".

[122]Cooper, "The Araucanians", p. 758.
[123]Rosales, *Historia General,* I, p. 125.
[124]Pablo Treutler, *La provincia de Valdivia i los araucanos* (Santiago: Imprenta Chilena, 1861), pp. 133-134.

Rosales agrega que la *pifilka*, hecha de huesos humanos, era altamente apreciada por los mapuches, quienes, junto con "las quijadas y el vaso, hecho del casco, las guardan para todas las fiestas, y el que las lleva a su casa, entiende que lleva una cosa de grande estima, y así estas preseas se reparten entre los más principales[125]. Pero, como lo declara Ovalle, los "huesos y canillas" con que hacían estas flautas no sólo eran de humanos sino que también podían ser de animales[126]. Las consideraciones anteriores permiten deducir también que fueran *pifilkas* las flautas mencionadas en otras descripciones del rito de la muerte del prisionero, aquellas de Olivares[127], Molina[128], Gómez de Vidaurre[129] y Carvallo Goyeneche[130].

Como el lector habrá ya observado en la cita de Paul Treutler, la *pifilka* era usada en la guerra, al igual que otros instrumentos mapuches mencionados. Havestadt de ello hace mención expresa en su definición del instrumento, al calificarlo de "fistula bellica, tibia"[131]. Por extensión es dable suponer que hayan sido *pifilkas* también las flautas hechas de canillas de españoles "para tocarlas en las batallas", de las que habla Mariño de Lovera[132], y los "pífanos" bélicos mencionados por Córdoba y Figueroa[133]. Estas *pifilkas* de hueso también tenían cabida en bailes mapuches del período, presumiblemente rituales o festivos, según expreso testimonio de la *Histórica relación del Reyno de Chile*[134], entre los que indudablemente se cuentan muchos de los bailes acompañados de "flautas" en el *Cautiverio feliz*.

Tal como en el caso de la "corneta", la vigencia de las flautas de hueso disminuye entre los mapuches a partir del siglo XVIII. Según consta en el testimonio de Frèzier, la *pifilka* se hacía de madera[135], y el ritual de sacrificar prisioneros pierde vigencia a partir de este mismo siglo, según se desprende del testimonio de Stevenson, que citamos a continuación[136]:

> "El Abate Molina, en su Historia de Chile, habla de sacrificios después de una batalla. Pero, aunque yo pregunté acerca de esto cuando estuve en Arauco en el año 1803, y más particularmente en la provincia de Valdivia durante el año 1820, nunca pude obtener ninguna narración de los nativos que diera algún apoyo a esta afirmación... Entre las ceremonias religiosas de los araucanos, los sacrificios humanos definitivamente no están incluídos".

[125]Citada por Ovalle, *Histórica relación*, p. 397.
[126]*Ibid.*, pp. 113-114.
[127]*ColHCh*, IV (1864), pp. 47-48.
[128]*ColHCh*, XXVI (1901), p. 165.
[129]*ColHCh*, XIV (1889), pp. 334-335.
[130]*ColHCh*, X (1876), pp. 144-145.
[131]Havestadt, *Chilidúgú*, II, p. 749.
[132]*ColHCh*, VI (1865), p. 354.
[133]*ColHCh*, II (1862), p. 89 y 266.
[134]Ovalle, *Histórica relación*, pp. 113-114.
[135]Ver nota 87.
[136]Stevenson, *A Historical*, I, p. 54.

Sin embargo, estas prácticas no se extinguieron totalmente durante el siglo XIX. El cacique Pascual Coña, habla de que estos sacrificios seguían practicándose entre los mapuches en la segunda mitad del siglo, pero muy esporádicamente[137]. Como ya dijimos, los instrumentos musicales manufacturados de hueso, sí que desaparecen del núcleo mapuche de Chile en este período, pero se mantienen entre grupos entroncados lingüística y culturalmente con los mapuches, como son los tehuelches de la Patagonia. El explorador George Musters publicaba en 1871 una descripción de un instrumento de viento formado por el hueso de muslo de huanaco, con tres agujeros de digitación, el que se podía ejecutar como flauta, y también por la frotación sobre el hueso de un corto arco que tenía una cuerda de crin de caballo en forma similar al *künkülkawe*[138]. Es evidente que este instrumento, ejecutado como flauta, representa un vestigio de un estrato arcaico de la cultura mapuche, estrato que en gran medida nos es conocido gracias a los documentos etnohistóricos estudiados.

En algunos bailes narrados en el *Cautiverio feliz*, la voz "flauta" podría talvez ser el *pinkulwe*. Este podría ser un instrumento posthispánico, según Isamitt —por su semejanza con la flauta dulce europea traída por los españoles[139], y estaba ya en uso entre los mapuches del siglo XVI. En el diccionario de Valdivia aparece la voz *pincullu* o "flauta"[140], con su verbo correspondiente, *pincullutun* o "tañer flauta". Febrés[141] y Havestadt[142] incluyen una voz afín a aquella actualmente en uso: *pincùllhue*. Era éste otro de los instrumentos de uso bélico de los mapuches junto al tambor (probablemente de la variedad de doble parche), la "corneta", y la *pifilka*. Así se desprende por lo menos de la mención de "flautines" bélicos en el *Compendio*[143], o de "medias flautas" en Gómez de Vidaurre, quien además especifica que se usa fuera de la guerra. La narración de este último es también de sumo interés, pues proporciona detalles acerca del modo en que estos instrumentos servían como medio de comunicación, y para regular pasos y movimientos en el campo de batalla[144]:

> "Los instrumentos militares de que se sirven son los tambores, pífanos y ciertas medias flautas. Estos los usan en sus marchas regulares, regulando por ellos los pasos de la

[137]Moesbach, *Vida y costumbres*, pp. 274-275 y 287. A. Guinnard también presenció similares sacrificios en el siglo XIX. Cf. *Trois ans d'esclavage chez les patagons* (París: P. Brunet, 1864), pp. 192-193.

[138]George Chaworth Musters, *At Home with the Patagonians* (Londres: John Murray, 1871), p. 77. Ver p. 167 por un grabado.

[139]Isamitt, "Cuatro instrumentos", p. 63.

[140]Valdivia, *Arte*.

[141]Febrés, *Diccionario*, p. 194.

[142]Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

[143]*ColHCh*, XI (1878), p. 252.

[144]*ColHCh*, XIV (1889), p. 330 y 331.

tropa, y cuando están en el campo de batalla para llamar algun cuerpo a la parte mas necesaria, para embestir y para retirarse, y en una palabra, para regular todos sus movimientos. Sonando estan aun los tambores y pífanos, cuando ellos se han ya arrojado contra el enemigo".

Pineda también podría referirse a la flauta de pan mapuche, instrumento que tuvo amplia difusión en la cultura según lo atestiguan, entre otros, los estudios arqueológicos de José Toribio Medina[145], Jerónimo de Amberga[146], Claude Joseph[147], y Jorge Iribarren Charlín[148]. A este instrumento se refiere la voz *pitucavoe* o *pitucahue* en el diccionario de Valdivia[149], y *pitucahue* en aquellos de Febrés y Havestadt[150], la que en Valdivia es un "pifano", o un "chifle con que chiflan", mientras que Febrés lo define como "una tablilla de muchos agugeros con que chiflan en sus bebidas, á modo de silbido de capador"[151]. La voz pierde vigencia posteriormente entre los mapuches, pero se mantenía, por lo menos hasta el siglo XIX, entre los huilliches[152]. El término que emerge posteriormente es *pilóilo*, conocido en la cultura por lo menos hasta el período del *Diccionario Araucano-Español*, de Félix José de Augusta. La definición proporcionada por este último es similar a la de Febrés pero es más específica, porque precisa el número posible de agujeros y la manera de su ejecución: "tablilla con cinco o seis agujeros en fila mediante los cuales se produce un chiflo pasándolos delante de la boca". Con respecto a su uso, Augusta coincide con Febrés: "Antiguamente se tocaba en las juntas", pero agrega que era un instrumento restringido a unos pocos: "solamente pocos araucanos poseían el arte de tocarlo"[153].

[145]Ver por ejemplo, Medina, *Los aborígenes de Chile*, p. 305 y lámina 74.

[146]Jerónimo de Amberga, "Una flauta de Pan, araucana", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, tomo XXXVII/41 (primer trimestre de 1921), pp. 98-100.

[147]Claude Joseph, "Antigüedades de Araucanía", *Revista Universitaria*, XV/9 (diciembre, 1930), pp. 1171-1235. La discusión de la flauta de pan mapuche en pp. 190-191 de Emile Housse, *Une épopée indienne: Les Araucans du Chili* (París: Librairie Plon, 1939), citada en una publicación tan eminente como Cooper, "The Araucanians", p. 738, no es sino un burdo plagio del estudio de Joseph, que Housse ni siquiera consigna en su bibliografía.

[148]Jorge Iribarren Ch., "La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas", *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena, Boletín Nº 9* (diciembre, 1957), pp. 12-21.

[149]Valdivia, *Arte*.

[150]Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512. Febrés, *Diccionario*, p. 194, también lo escribe *pithucahue*.

[151]Febrés, *Diccionario*, p. 196.

[152]Cañas Pinochet, "La lengua Veliche", p. 68.

[153]Augusta, *Diccionario*, I, p. 191. Medina, *Los aborígenes de Chile*, p. 305, ya asociaba la voz *pitucahue* con la flauta de pan mapuche. La interpretación de Jorge Iribarren Charlín, "Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos en el Area Norte de Chile", *Rehue*, II (1949), p. 98, de las voces *pivillca* y *pincúllhue* en relación con este instrumento, no parece acertada. Confusiones de nomenclatura aparecen también en

Considerando que este instrumento es menos conocido que los otros discutidos en el presente trabajo, será de utilidad que ilustremos el registro agudo del instrumento, implícito en el término "chiflido" de las definiciones anteriores, con las gamas musicales indicadas por el insigne investigador Claude Joseph, para flautas de pan mapuche manufacturadas de piedras como la talcita, la esteatita u otras. Dichas gamas son las siguientes, y están expresadas en alturas de frecuencia no temperada, razón por la cual hemos agregado una cruz a cada una de ellas:

1) Flauta de cinco tubos hallada en Nueva Imperial[154]:

Sol^{4+} -Si bemol^{4+} -Do^{5+} -Mi^{5+} -Sol^{5+}

2) Flauta de siete tubos hallada en Pocuno[155]:

Re^{6+} -Fa^{6+} -Si^{5+} -Re^{7+} -Do^{6+} -Mi^{6+} -Si^{6+}

3) Flauta con dos hileras simétricas de cinco tubos cada una hallada en Coltulmo[156]:

Hilera 1: Sol^{6+} -Fa^{6+} -Fa^{6+} -Mi^{6+} -Re^{6+}

Hilera 2: Mi^{6+} -Mi^{6+} -Do^{6+} -Fa^{6+} -Mi^{6+}

En la actualidad este instrumento está fuera de uso. Sin embargo, algunos viejos mapuches lo recordaban cuando Amberga los entrevistó alrededor de 1920, al realizar sus investigaciones sobre una flauta de pan de cinco agujeros, encontrada en los bosques de la ribera del río Toltén. Ellos recordaban haber presenciado su ejecución por machis y de que se manufacturaba de caña[157]. Además, le demostraron a Amberga su ejecución, similar a la descrita por Augusta, "moviéndola rápidamente de arriba abajo", pero acotaron que "el artista que solía tocarla en tiempos antiguos debió disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar"[158].

Sin embargo, este instrumento se mantuvo en vigencia por más largo tiem-

Esteban Erize, *Diccionario comentado mapuche-español araucano pehuenche pampa rancülche huilliche* (Bahía Blanca: Editorial Yepún, 1960). En p. 329 se indica que *pitucahue* (o *pichrucahue*) es sinónimo con *pincùlhue*, mientras que en p. 143 define a *pitacahue* como a una *pifilka*, siguiendo la descripción de Housse (ver nota 147). Otra confusión se observa en p. 61, donde la definición del término *cachcahuilla* corresponde en realidad a la *wada*.

[154]Joseph, "Antigüedades", p. 1232, fig. 39.

[155]*Ibid.*, fig. 37.

[156]*Ibid.*, p. 1230, fig. 40.

[157]Amberga, "Una flauta", p. 98.

[158]*Ibid.*, p. 100.

po entre los huilliches del lado argentino, los que para Julio Viggiano comprenden a los Tehuelches y a otros grupos ubicados en el Neuquén (Río Colorado), en el Chubut (Río Chico) y en la cordillera de los Andes, en el sector de la Patagonia Argentina[159]. Lázaro Flury incluye al *piloiloi* entre los instrumentos que todavía estaban vigentes en estos grupos, cuando publicara un importante estudio sobre los huilliches en 1944[160]. Algo similar se desprende del trabajo de Julio Viggiano sobre *Instrumentología Musical Popular Argentina*, publicado cuatro años más tarde, quien agrega que este instrumento, conjuntamente con el *kultrún*, la *trutruka*, la *pifilka*, y el *lolkiñ* intervenía en fiestas de estos grupos conocidas como *Huecun Runca* y *Camaruco*[161]. Ambos investigadores coinciden en señalar que esta flauta se manufacturaba todavía de hueso. Esto, junto con la evidencia de la larga pervivencia entre los huilliches del área de Chiloé de voces antiguas como *culthunca* y *pitucahue*, sugiere que estos grupos han mantenido ciertos rasgos arcaicos de la cultura, por un tiempo considerablemente más largo que los restantes grupos mapuches.

VI. Síntesis y perspectivas.

El presente trabajo permite aquilatar la importancia del *Cautiverio feliz* como documento etnohistórico básico para el conocimiento del pasado de la cultura musical mapuche, en lo que se refiere a instrumentos musicales, su uso y su significado.

A modo de síntesis, Pineda alude a dos tipos de membranófonos de vasija y parche simple usados por machis en rituales terapéuticos y en otras ocasiones: el *thùnthùnca* y el *raliculthun*. Probablemente alude también a un membranófono de doble parche de uso más generalizado, el *culthunca*. Entre los aerófonos alude a la *tutuca*, término que engloba a dos tipos de trompeta de diferente tamaño, uno que hemos designado como "corneta", siguiendo los documentos, y otro de mayor tamaño similar a la *trutruka* actual. También, siempre entre los aerófonos, alude Pineda a la *pivillca*, al clarín español, y probablemente al *pincùllhue* y a la flauta de pan o *pitucahue*. Pineda narra la participación de estos instrumentos en ocasiones rituales y festivas, la que nos ilumina acerca de la importancia y proyección que tenían para los mapuches dentro de una amplia gama de manifestaciones culturales, tanto bélicas como no bélicas.

[159] Julio Viggiano Esain, *Instrumentología Musical Popular Argentina, vigencias de origen indígena* (Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1948), p. 97. Ver también Cooper, "The Araucanians", pp. 691-692, por este uso de la voz "huilliche" que engloba tanto a grupos de Chile como de Argentina.

[160] Lázaro Flury, *Guiliches: Tradiciones, leyendas, apuntes gramaticales y vocabulario de la zona pampa-araucana* (Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1944), pp. 27-28.

[161] Viggiano, *Instrumentología*, p. 97.

Todos estos instrumentos estaban ya vigentes en el siglo XVI. Algunos eran más antiguos, anterior a la invasión hispánica, como el *thùnthùnca*, el *rdli-culthun*, y probablemente el *culthunca*, además de la "corneta", la *pivillca* y el *pitucahue*. Sin embargo, existía un grupo diferente de instrumentos mapuches también vigentes en el siglo XVI, los que no son mencionados por Pineda, y los que detallamos a continuación.

En primer término figura la sonaja de calabaza o *huada* en la ortografía de Febrés, quien no define el término específicamente como instrumento musical, sino que simplemente como "calabazo, ó calabaza"[162]. Este es evidentemente un instrumento muy antiguo usado entonces, al igual que hoy día, en rituales curativos mapuches. Según Carlos Isamitt la *wada* (en ortografía actual) es "un instrumento de carácter tabú, del uso exclusivo de las *machis*"[163]. Sin embargo, en el período considerado en este trabajo, la *huada* parece haber tenido un uso más amplio, en bailes rituales o festivos mapuches, según lo sugieren los siguientes versos del licenciado Pedro de Oña[164].

Suelen bailar también de otra manera,
Y es, que las manos libres y los brazos
Sacuden unos huecos calabazos
Do tiene de sus guijas la ribera.

Similar a la *huada* es otro instrumento idiófono, confeccionado de material humano, y el que aparentemente estuvo en vigencia entre los siglos XVI al XVII. González de Nájera lo describe como "hecho guante de la piel seca y dura de mano de español, atada por la muñeca en un palo, sonando dentro de lo hueco algunas piedrezuelas con que van haciendo són conforme al de su baile, como con pandereta de niño"[165]. Este instrumento se ubica en un estrato arcaico de la cultura mapuche, similar al de la "corneta" y *pivillca* manufacturada de hueso.

En segundo término está la sonaja de cascabeles, hoy día conocida como *kaskawilla*. El nombre mapuche antiguo para este instrumento es *colocolo* o sistro de cascabel sonoro de cobre ("Sonorus ex aere globulus sistrum") según Havestadt[166]. Alrededor de 1742, Isaac Morris observó este instrumento entre aborígenes de Argentina relacionados culturalmente con los mapuches, describiéndolo como una especie de arco alrededor del cual se atan pequeñas campanas de bronce adornadas con plumas de avestruz[167].

[162]Febrés, *Diccionario*, p. 101.

[163]Carlos Isamitt, "Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüullu, trompe, corneta y charango", *Boletín Latino-Americano de Música*, IV/4 (octubre, 1938), p. 307.

[164]Pedro de Oña, *Arauco Domado*, editado por José Toribio Medina (Santiago: Imprenta Universitaria, 1917), canto II, p. 72.

[165]*ColHCh*, XVI (1889), p. 56.

[166]Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

[167]Isaac Morris, *A Narrative of the Dangers and Distresses* (Dublín: G. y A. Ewing, 1752).

Tal como hoy día, este instrumento tenía poderes medicinales para los mapuches siendo empleado en rituales terapéuticos[168]. En el grupo descrito por Morris, el *colocolo* acompañaba también una solemne procesión ritual de culto al sol y a la luna, y que se realizaba durante media hora cuando había luna llena alrededor de la villa. El *colocolo* era ejecutado por el machi que encabezaba la procesión y que acompañaba el canto de los participantes en el rito[169]. Ya en el siglo XVIII, los mapuches enjaezaban a caballos danzarines con cascabeles, que en el siglo XIX tenían un papel muy importante en funerales de caciques mapuches. Para que el lector se forme una mejor idea de esta costumbre, citamos a continuación los testimonios correspondientes a Sors[170], Ried[171] y Ruiz Aldea[172]:

"Acostumbran también juntarse a hacer bailar sus caballos enjaezados con cascabeles, que es cosa maravillosa verlos cómo siguen al son del tambor y cornetón que usan, y son tan diestros en su manejo que hacen de ellos lo que quieren". (Sors).

"[Los mapuches] enseñan a bailar a sus caballos. Hasta tienen maestros encargados de enseñar este arte. El jinete sujeta firmemente las riendas y apretando los costados de la cabalgadura de una manera muy especial, comienza por entonar un canto monótono. El principal paso de esa danza ecuestre consiste en hacer cruzar las patas delanteras del caballo, y es el más aplaudido quien las cruce mejor. Muy pocos consiguen que los animales ejecuten esta prueba con las cuatro patas a la vez. Sólo Colipí [cacique principal] y su hijo tienen un caballo de este especie. Para los indios, en general, un animal de esta clase es una demostración de gran riqueza, y la danza ecuestre una de las diversiones preferidas". (Ried).

"En el patio de la casa ponen dos o cuatro caballos ensillados con las mejores monturas, adornadas con cascabeles i campanillas que penden de los mandiles i collares. Estos caballos *saltacanes* que llaman los indios, o *bailarines* que dicen en la frontera, están a disposición de otros tantos jinetes, vestidos de gala, que los montan cada media hora para hacerle los honores al muerto". (Ruiz Aldea).

Según Carlos Isamitt, los mapuches adoptaron los cascabeles de los españoles[173]. Sin embargo, los mapuches ya los conocían en 1558, según aparece en la narración hecha por Alonso de Ercilla de la expedición de García Hurtado de Mendoza a Chiloé. Para retribuir la información que el cacique Tunco-

p. 34. Las plumas tenían un significado mágico. Cf. Izikowitz, *Music and Other Sound Instruments*, pp. 104-105.

[168]Morris, *A Narrative*, p. 34.

[169]*Ibid.*

[170]Sors, "Historia", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XXXIX/43 (tercer trimestre de 1921), p. 188.

[171]Ried, *Diario*, p. 66.

[172]Ruiz Aldea, *Los Araucanos*, p. 34.

[173]Isamitt, "Los instrumentos araucanos", p. 309. Los mapuches hoy día también designan a los cascabeles con la voz *yüullu*.

nabal diera a los españoles acerca de un sendero, éstos le hicieron variados obsequios entre los que se cuentan[174]:

"Un manto de algodón rojo teñido,
Y una poblada cola de raposa,
Quince cuentas de vidrio de colores,
Con doce cascabeles sonadores.
La dádiva, del viejo agradecida,
Por ser joyas entre ellos estimadas [cursiva agregada]".

Estos cascabeles eran de cobre con toda probabilidad, si recordamos lo dicho anteriormente, y la preferencia que los huilliches tenían por el cobre. Bibar significativamente acota respecto a los "indios de la provincia de la ciudad de Valdivia" que: "Acostumbran traer zarcillos de cobre y traen en cada oreja ocho o diez, porque no se les da nada por otro metal aunque lo tienen"[175].

Estos testimonios sugerirían la posibilidad de que los mapuches conocieran los cascabeles de metal con anterioridad a la llegada de los españoles. Sin embargo, esto de ninguna manera puede afirmarse con certeza, pues según Menghin "nada seguro podemos decir, por falta de hallazgos aclaratorios, cuando los Araucanos conocían los metales, ante todo si los poseían con anterioridad a su contacto con los Incas"[176].

En tercer término figura el cuerno o *culcul* (Febrés), un instrumento que aparece entre los mapuches después de la llegada de los españoles, si bien puede ser también un substituto de un instrumento más temprano hecho de conchas marinas o de otro material. Ya hemos indicado que este instrumento pudo haber surgido en la cultura mapuche entre 1558 y 1575 aproximadamente. Servía para llamar a alarma y como medio de comunicación y de animación en la acción bélica. Góngora y Marmolejo menciona el "acaudillarse y llamarse [de los mapuches] con un cuerno", agregando que "por él entendian lo que habian de hacer"[177]. Servía igualmente como instrumento de llamada fuera de la guerra, como se observa claramente en los escritos de Rosales y Wolfwisen quienes, respectivamente, precisan que el material con que se fabricaba era "astas de toro"[178] y "cuerno de buey"[179].

Otro instrumento musical mapuche que Pineda no menciona, es el ***künkülkawe*** o arco musical mapuche. Sobre la cronología de este instrumento existen opiniones divergentes. Según Isamitt, su origen es muy antiguo,

[174]Ercilla, *La Araucana*, canto XXXV, p. 570.
[175]Bibar, *Crónica*, p. 47.
[176]Menghin, "Estudios", p. 66.
[177]*ColHCh*, II (1862), p. 21.
[178]Rosales, *Historia General*, I, p. 122.
[179]Francisco Xavier Wolfwisen, "Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del siglo 18", traducción de Carlos Henckel Ch., *Revista Universitaria*, XL y XLI/1 (1955-1956), p. 22.

siendo "uno de los más primitivos instrumentos araucanos"[180]. Por el contrario, tanto Lehmann Nitsche[181] como Izikowitz[182] le asignan un origen posterior, de datación posthispánica. Nuestro examen de las fuentes documentales apoya este último planteamiento, pues sugiere que la aparición de este instrumento entre los mapuches debe ser considerablemente posterior a la de los demás citados, talvez en la segunda mitad del siglo XVII. Esto, considerando que en ninguno de los diccionarios estudiados aparece la voz *künkülkawe* u otra voz que pudiera referirse al instrumento en cuestión, y que en otros documentos tampoco hay referencias sino que a fines del siglo XVIII. La más temprana es la de Antonio Sors, quien escuetamente lo describe como "rabeles, que son a la manera de violines, con una sola cuerda"[183], descripción que corresponde al instrumento mapuche y no al violín hispanochileno o rabel. Esta última es la interpretación dada en los *Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 3.

Para tener una perspectiva más amplia del instrumentario musical mapuche debemos mencionar finalmente el *trompe* o *Jew's harp*. Este instrumento debe de haber sido adoptado a mediados del siglo XIX. La narración de Edmond Reuel Smith es el documento más temprano conocido y precisa importantes detalles sobre su vigencia, uso, función, modo de ejecución y procedencia, como ser: a) la amplia popularidad que tenía entre los mapuches; b) su uso por hombres para despertar el sentimiento amoroso en la mujer; c) su ejecución por aspiración y no por exhalación como en otras partes, y d) la abundante presencia entre los mapuches de *trompes* de fabricación alemana[184]. Entre los factores que permiten esta aculturación del instrumento, especialmente el último de estos aspectos, debemos mencionar el notable aumento del comercio entre mapuches y blancos después de 1840; la llegada de inmigrantes alemanes a la región sur del país a partir de mediados de siglo y la fuerte influencia que tuvo en la zona esta inmigración alemana.

De esto se desprende que en el período delimitado para el presente trabajo —siglos XVI al XVIII— está ya en uso la abrumadora mayoría del instrumentario musical mapuche actual. Esto a su vez apunta a la continuidad y vigor de esta cultura para mantener a través de cuatro siglos su esencia más pura sin cambios fundamentales. Desde mediados del siglo XVI se hizo sentir el impacto de la cultura hispánica a través de la adopción de instru-

[180]Isamitt, "Los instrumentos araucanos", p. 307.

[181]Cf. Roberto Lehmann-Nitsche, "Patagonische Gesänge und Musikbogen", *Anthropos*, III (1908), pp. 916-940.

[182]Izikowitz, *Music and Other Sound Instruments*, p. 206.

[183]Sors, "Historia", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XXXIX/43 (tercer trimestre de 1921), p. 188.

[184]Smith, *The Araucanians*, pp. 246-247. Ver también Ruiz Aldea, *Los Araucanos*, p. 19.

mentos españoles y de otras modificaciones en el instrumentario tradicional mapuche, a la que se sumaría en el siglo XIX la influencia chilena, a través de la adopción del *trompe* y en otros aspectos. No obstante, en la cultura mapuche, se ha mantenido un núcleo de instrumentos musicales que en cuanto a morfología, uso y función permanecen básicamente inalterables. La morfología del *kultrún* y su función ritual que se remontan al período previo a la invasión hispánica, continúan hasta hoy inalteradas y otro tanto ocurre con el movimiento corporal en bailes rituales mapuches que el ejecutante del *kultrún* determina. Subsiste, asimismo, y sin mayores cambios, su uso en rituales terapéuticos. No obstante, hubo ciertos cambios a partir del siglo XIX, como ser la pérdida de vigencia del acompañamiento de dos *kultrunes* de diferente tamaño en rituales terapéuticos, que predominó entre los siglos XVI al XVIII. Similar continuidad puede observarse con respecto a la *wada, kaskawilla, kullkull, trutruka,* y *pifilka,* excepción hecha de la desaparición del hueso como material de construcción de alguno de ellos y del uso bélico de muchos, esto último como consecuencia lógica del cambio social de la comunidad mapuche después de la pacificación.

El mayor cambio que hemos podido constatar a la luz de los documentos estudiados se refiere a la función o *ethos,* sufrido por los instrumentos mapuches a partir del siglo XIX. Entre los siglos XVI-XVIII los instrumentos musicales no participaban en general en rituales funerarios debido a que involucraban una connotación de alegría. A partir del siglo XIX empero, debido en cierta medida a la influencia hispano-chilena, sí que lo hacen. Esto no invalida, en todo caso, nuestro planteamiento respecto a la sólida continuidad musical evidenciada por la cultura mapuche.

Por lo demás, este planteamiento de continuidad no es nuevo de ninguna manera. Otros investigadores, eminentes muchos de ellos, lo han demostrado en variadas publicaciones. Sin embargo, a muchos de los escritores coloniales no escapó la tenacidad de los mapuches de aferrarse a sus valores y cultura tradicional, su gran amor por la libertad, y su consiguiente rechazo de imposiciones dogmáticas, etnocéntricas y arrogantes a las que estuvieron por tanto tiempo sometidos. La *Historia de la Compañía de Jesús* en Chile, contiene el siguiente y significativo juicio[185]:

> "Esto es, dicho brevemente, lo principal de su *admapú* o costumbre de la tierra, en que los indios de Chile viven; sin que hasta ahora ni por fuerza, ni de grado se les haya podido reducir ni a que lo dejen como falso i lleno de mentiras, ni a que abracen i crean la verdad que tanto tiempo se les ha estado predicando".

[185] *ColHCh*, VII (1874), pp. 493-494.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Almeyda, Aniceto. "El Padre Olivares", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LXXXIII/90 (enero-junio, 1937), pp. 156-188.

Amberga, Jerónimo de. "Una flauta de Pan, araucana", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, tomo XXXVII/41 (primer trimestre de 1921), pp. 98-100.

Augusta, Félix José de. *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Tomo primero, *Araucano-español*. Padre Las Casas: Imprenta y Editorial "San Francisco", 1966.

——— y Sigifredo de Fraunhaeusl. *Lecturas Araucanas*. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica, 1910.

Cañas Pinochet, A. "La lengua Veliche: Sus caractéres principales", *Revista Chilena de Historia Natural*, XI (1907).

Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Segunda edición. Washington: Pan American Union, 1962.

Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.

Cooper, John M. "The Araucanians", en Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians* [*Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143*]. Washington: United States Government Printing Office, 1946. Vol. II, pp. 687-760.

Correa Bello, Sergio. *El Cautiverio Feliz en la vida política chilena del siglo* XVII. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965.

Dowling, Jorge. "El Kultrún", *En Viaje*, 441 (julio, 1970), pp. 7-8.

———. *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Segunda edición. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

Erize, Esteban. *Diccionario comentado mapuche-español araucano pehuenche pampa pincunche rancülche huilliche*. Bahía Blanca: Editorial Yepún, 1960.

Flury, Lázaro. *Guiliches: Tradiciones, leyendas, apuntes gramaticales y vocabulario de la zona pampa-araucana* [*Universidad Nacional de Córdoba, Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera"*]. Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1944.

Grebe, María Ester. "El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico", *Revista Musical Chilena*, XXVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 3-42.

———. "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche", *Revista Musical Chilena*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre, 1974), pp. 47-79.

Guevara, Tomás. *Folklore araucano*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1911.

———. *Historia de Chile: Chile prehispano*. Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., 1929. 2 vols.

———. *Historia de la Civilización de Araucanía*. Vol. I; Santiago: Imprenta Cervantes, 1898. Vol. II; Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación "Barcelona", 1902.

———. *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación "Barcelona", 1913.

———. *Psicolojía del pueblo araucano*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1908.

D'Harcourt, R. y M. *La musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925. 2 vols.

Hidalgo L., Jorge. *Culturas protohistóricas del Norte de Chile: El testimonio de los cronistas* [*Cuaderno de Historia Nº 1*]. Universidad de Chile: Facultad de Filosofía y Educación, Departamento de Historia, 1972.

Housse, Emile. *Une épopée indienne: Les Araucans du Chili*. París: Librairie Plon, 1939.

Iribarren Charlín, Jorge. "Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos

en el Area Norte de Chile", *Rehue*, II (1969) [Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología, 1967], pp. 91-109.

———. "La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas", *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena, Boletín Nº 9* (diciembre, 1957), pp. 12-21.

Isamitt, Carlos. "Cuatro instrumentos musicales araucanos", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3 (abril, 1937), pp. 55-66.

———. "El Folklore como elemento en la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, XVI/79 (enero-marzo, 1962), pp. 75-94.

———. "El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico", *Revista de Arte*, I/3 (octubre-noviembre, 1934), pp. 5-9.

———. "Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüullu, trompe, corneta y charango", *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4 (octubre, 1938), pp. 305-312.

———. "Un instrumento araucano: la trutruka", *Boletín Latino Americano de Música*, I/1 (abril, 1935), pp. 43-46.

Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

Jara, Alvaro. *Guerra y Sociedad en Chile: La transformación de la guerra de Arauco y la esclavitud de los indios*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

Joseph, Claude. "Antigüedades de Araucanía", *Revista Universitaria*, XV/9 (diciembre, 1930), pp. 1171-1235.

———. "La vivienda araucana", *Anales de la Universidad de Chile*, año I, 3ª serie (primer trimestre de 1931), pp. 29-48, y (segundo trimestre de 1931), pp. 229-251.

Latcham, Ricardo E. *Costumbres Mortuorias de los Indios de Chile y otras Partes de América*. Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona", 1915.

———. *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1924.

Lavín, Carlos. "La música de los Araucanos", *Anuario Musical*, XVI (1961), pp. 201-216.

Lehmann-Nitsche, Roberto. "Patagonische Gesänge und Musikbogen", *Anthropos*, III (1908), pp. 916-940.

Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indíjenas americanas*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1904.

———. *Estudios araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1895, 1897.

Lindberg de Klohn, Ingeborg. "Un Instrumento Musical Indígena encontrado en Chacabuco", *Universidad de Chile, Notas del Centro de Estudios Antropológicos*, Nº 3 (1959), pp. 27-33.

Manquilef, Manuel. "Comentarios del Pueblo Araucano, II. La Jimnasia Nacional (Juegos, Ejercicios y Bailes)", *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*, IV/3-5 (1914).

Medina, José Toribio. *Los aborígenes de Chile*. Introducción de Carlos Keller R. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1952.

Menghin, Osvaldo F. A. "Estudios de prehistoria Araucana", *Acta Praehistorica*, III/IV (1959-1960), pp. 49-120.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

Meyer Rusca, Walterio y Ernesto Wilhelm de Moesbach. *Diccionario geográfico etimológico indígena de las provincias Valdivia, Osorno y Llanquihue*. Padre Las Casas: Imprenta "San Francisco", 1955.

Montané M., Julio C. *Bibliografía Selectiva de Antropología Chilena* [*Museo de La Serena, Contribuciones Arqueológicas Nº 5*]. La Serena: Museo de La Serena, 1965.

O'Leary, Timothy J. *Ethnographic Bibliography of South America*. New Haven: Human Relations Area Files, 1963.

Orrego-Salas, Juan. "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, x/1 (enero, 1966), pp. 48-57.

Oyarzún, Aureliano. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos Araucanos", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año VII, tomo XXII/26 (segundo trimestre de 1917), pp. 181-216.

Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.

Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1940.

Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

Vega, Carlos. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

Viggiano Esain, Julio. *Instrumentología Musical Popular Argentina, vigencias de origen indígena* [*Universidad Nacional de Córdoba, Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera"*]. Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1948.

Zapater, Horacio. *Los aborígenes chilenos a través de cronistas y viajeros*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.

BIBLIOGRAFIA DE DOCUMENTOS

ColHCh: Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional. Santiago.

Bibar, Gerónimo de. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar, natural de Burgos (1558)*. Transcripción paleográfica de Irving A. Leonard. Vol. II. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966.

Carvallo Goyeneche, Vicente. *Descripción histórico-jeográfica del Reino de Chile*. Biografía del autor por Miguel L. Amunátegui. *ColHCh*, VIII (1875), IX (1875), X (1876).

Compendio de la historia jeográfica, natural y civil del Reino de Chile [Bolonia, 1776]. Traducción de Narciso Cueto. *ColHCh*, XI (1878), pp. 185-304.

Córdoba y Figueroa, Pedro de. *Historia de Chile*. *ColHCh*, II (1862).

Cruz, Luis de la. "Tratado importante para el conocimiento de los indios pehuenches según el orden de su vida", editado por Carlos Henckel Ch. *Revista Universitaria*, XXXVIII/1 (1953), pp. 29-59.

Domeyko, Ignacio. *Araucania i sus habitantes*. Santiago: Imprenta Chilena, 1846.

Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Editada por José Toribio Medina. Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1910.

Febrés, Andrés. *Diccionario araucano-español ó sea calepino chileno-hispano*. Editado por Juan M. Larsen. Buenos Aires: Juan A. Alsina, 1882.

———. *Diccionario araucano-español ó sea calepino chileno-hispano*. "Enriquecido de voces i mejorado" por Fray Antonio Hernández. Santiago: Imprenta del Progreso, 1846.

Frèzier, M. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou, Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. París: Jean-Goffroy Nyon, Etienne Ganeau, Jacques Quillau, 1716.

Gómez de Vidaurre, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*. *ColHCh*, XIV y XV (1889).

Góngora Marmolejo, Alonso de. *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575*. *ColHCh*, II (1862).

González de Nájera, Alonso. *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile. ColHCh,* XVI (1889).

Guinnard, A. *Trois ans d'esclavage chez les patagons.* París: P. Brunet, 1864.

Haenke. Thaddaeus Peregrinus. *Descripción del Reyno de Chile.* Editado por Agustín Edwards M. C. Santiago: Editorial Nascimento, 1942.

Havestadt, Bernardo. *Chilidúgu sive Tractatus Linguae Chilensis.* Editado por Julius Platzmann. Leipzig: B. G. Teubner, 1883, 2 vols.

Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1593-1736). ColHCh, VII (1874).

Letelier, Ambrosio. *Apuntes de un viaje a la Araucanía.* Santiago: Imprenta de la República, 1877.

Mariño de Lovera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile. ColHCh,* VI (1865).

Medina, José Toribio. *Biblioteca Hispano-Chilena (1523-1817).* Santiago: Impreso y grabado en casa del autor, 1897-1899. 3 vols.

Moesbach, Ernesto Wilhelm de. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo* XIX. Edición facsimilar. Santiago: ICIRA, 1973.

Molina, Juan Ignacio. *Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile* [Traducido y editado por Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Madrid, 1795]. Editado por José Toribio Medina. *ColHCh,* XXVI (1901), pp. 103-371.

Morris, Isaac. *A Narrative of the Dangers and Distresses.* Dublín: G. y A. Ewing, 1752.

Musters, George Chaworth. *At Home with the Patagonians.* Londres: John Murray, 1871.

N. A. G: [Entierro del cacique Colipí]. *El Mercurio* (Valparaíso), 11 de abril de 1830.

Nolasco Préndez, P. *Una escursión de verano de Angol a Villarrica y Valdivia en los primeros meses de 1883.* Valparaíso: Imprenta de "La Patria", 1884.

Olivares, Miguel de. *Historia Militar, Civil y Sagrada de Chile. ColHCh,* IV (1864).

Oña, Pedro de. *Arauco Domado* [*Obras Completas de Pedro de Oña,* I]. Edición de José Toribio Medina. Santiago: Imprenta Universitaria, 1917.

Ovalle, Alonso de. *Histórica relación del Reyno de Chile.* Edición moderna. Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969.

Pérez García, José. *Historia natural, militar, civil y sagrada del Reino de Chile.* Con una noticia biográfica del autor por José Toribio Medina. *ColHCh,* XXII y XXIII (1900).

Pineda, Francisco Núñez de. *Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile. ColHCh,* III (1863).

Ried, Aquinas. *Diario del viaje efectuado por el Dr. Aquinas Ried desde Valparaíso hasta el lago Llanquihue y de regreso (7 de febrero de 1847 al 20 de junio del mismo año).* Santiago: Imprenta Universitaria, 1820.

Rosales, Diego. *Historia General de el Reyno de Chile, Flandes Indiano.* Edición de Benjamín Vicuña Mackenna. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. Vol. I, 1877. Vols. II y III, 1878.

Ruiz Aldea, Pedro. *Los Araucanos y sus costumbres.* Los Angeles: Imprenta del Meteoro, 1868.

Smith, Edmond Reuel. *The Araucanians; or Notes of a Tour among the Indian Tribes of Southern Chili.* Nueva York: Harper & Brothers, 1855.

Sors, Antonio. "Historia del Reino de Chile, situado en la América Meridional", *Revista Chilena de Historia y Geografía,* año XI, XXXVIII/42 (segundo trimestre de 1921), pp. 5-46; año XI, XXXIX/43 (tercer trimestre de 1921), pp. 163-199.

Stevenson, W. B. *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America.* Londres: Hurst, Robinson and Co., 1825. 3 vols.

Subercaseaux, F. A. *Memorias de la campaña a Villa-Rica: 1882-1883.* Santiago: Imprenta de la Librería Americana de Carlos 2º Lathrop, 1883.

Treutler, Pablo. *La provincia de Valdivia i los araucanos*. Santiago: Imprenta Chilena, 1861.

Valdivia, Luis de. *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con un Vocabulario, y Confessionario*. Edición facsimilar por Julio Platzmann. Leipzig: B. G. Teubner, 1887.

Wolfwisen, Francisco Xavier. "Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del siglo 18", traducción de Carlos Henckel Ch., *Revista Universitaria*, XL y XLI/I (1955-1956), pp. 19-24.