

*Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche**

por
Juan Pablo González, Ph. D.

Lo indígena no ha tenido influencia alguna en la formación de la música chilena, ni de la compuesta ni de la folklórica...
(Escobar, 1970: 97-98)

Para el chileno urbano, la cultura mapuche es un referente lejano. Según Carlos Isamitt (1935: 46), las diferencias psicológicas entre el mapuche y el criollo no han permitido nunca enlazar ambas culturas. Sin embargo, como veremos en este estudio, el mundo mapuche ha sido de alguna manera incorporado a la conciencia histórica del chileno, quien ha desarrollado diferentes interpretaciones y actitudes frente a él¹.

De este modo, el presente trabajo intenta dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿Cómo el chileno urbano observa, interpreta y responde a la cultura indígena en cuyos territorios ancestrales habita? ¿Ha desarrollado este habitante una cultura mestiza mediante la práctica musical de raíz indígena? ¿Qué características sociales y estéticas tendría esa práctica musical? ¿Cuál ha sido su significado y función en la sociedad chilena del siglo xx?

Primero el español y luego el chileno, le han otorgado al mapuche estereotipos de identidad de acuerdo a un conjunto de rasgos concebidos, en un momento histórico, como los más importantes (Stuchlik, 1973: 27-28). La música chilena de raíz mapuche, como veremos a continuación, ha contribuido a crear, sustentar y modificar esos estereotipos.

La visión del español y del chileno de la cultura y el pueblo mapuche, las asociaciones que ha realizado, los significados que le ha otorgado y las actitudes que ha tomado frente a ella, han experimentado un cambio constante durante los primeros 500 años del encuentro de ambos mundos. Este cambio no siempre ha coincidido con un cambio en la cultura mapuche, más bien ha sido producto del desarrollo de la propia sociedad chilena. A comienzos de la década de 1960, por ejemplo, era imposible para un mapuche visitar un restaurante o un hotel céntrico de Temuco, señala Milan Stuchlik. Durante la década de 1970, en cambio, aunque no habitual, esto era más concebible (1973: 23). Ningún cambio significativo se produjo en la sociedad mapuche entre esos años; el que cambió fue el chileno.

Elementos y prácticas culturales mapuches han sido paulatinamente incorporados por el chileno a su cultura. El uso de palabras como *pichin* (poco), *curiche*

*Este artículo es el resultado de una investigación sobre música chilena de raíz indígena financiada en 1992 por la Fundación Andes.

¹Sólo en Santiago habita calladamente una comunidad de más de 100.000 mapuches entre profesores, estudiantes, panaderos, secretarías y empleadas domésticas.



Portadas de los diarios *Las Últimas Noticias*, Santiago, 4 de junio de 1992 y *La Tercera*, Santiago, 9 de octubre de 1992.

(negro), *quiltro* (perro chico y lanudo), *chuico* (ánfora), *cahuín* (fiesta y borrachera), *malón* (ataque sorpresivo); la pronunciación de la “th” (como en “thres”); el considerar al copihue la flor nacional; y la costumbre de beber infusiones de hierbas (como boldo, poleo o bailahuén), constituyen ejemplos de esta integración.

Colo-Colo, Lautaro y Caupolicán son nombres de caciques mapuches que han sido usados en Chile para denominar un equipo de fútbol, un grupo guerrillero y un coliseo de box, respectivamente. Es curioso observar que tanto el fútbol, la guerrilla y el box responden de una u otra manera a características que, tanto el español como el chileno, le atribuyeron como primordiales al mapuche: agilidad, fuerza, destreza, valentía y ferocidad.

Mediante un proceso de criollización evidente a partir de comienzos del presente siglo, el chileno ha querido hacer suyos elementos musicales mapuches. Esta criollización ha sido producto de la incorporación de rasgos melódicos, modales, rítmicos e instrumentales mapuches a la ópera, canción y baile popular, danza, música de cámara, sinfónica e incidental chilena.

Es conveniente recordar que para los mapuches la música no existe como un acontecimiento aislado. Su percepción del fenómeno musical es siempre en relación a un contexto. No poseen el concepto “música” ni “instrumento musical”, éstos forman un todo indisoluble con el contexto en que son practicados. El todo música-contexto no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin que sea alterado, nos advierte Ernesto González (1986: 28). Tampoco existen espectadores, todos son participantes en la práctica musical colectiva mapuche.

De este modo, los intentos por integrar elementos mapuches en la práctica musical del chileno, deben entenderse como intentos por dotar de una raíz sonora a una música de distinto significado y función. La “música araucana” es extraña a los procedimientos musicales del “arte de occidente”, nos recuerda Salas Viu (1966: 20). ¿Pero qué tan extraña puede ser si encontramos en ella tantas terceras y ritmos binarios de división ternaria? Revisemos a continuación las prácticas musicales en las que se ha hecho presente la raíz mapuche a lo largo del presente siglo.

Ópera nacional

Los intentos por desarrollar en Chile una ópera de inspiración mapuche —con *Caupolicán* de Remigio Acevedo Guajardo (1863-1911) y *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952)— tuvieron resultados contradictorios. Ambas óperas poseen libretos en italiano basados en *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

En su poema épico, Ercilla justifica la oposición inesperada y furiosa que los mapuches ofrecieron desde el siglo xvi a los españoles, construyendo el estereotipo que “... los Mapuche son guerreros por naturaleza, viven ... en guerra y tienen amplias experiencias militares” (Stuchlik, 1973: 31).

La gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida

ni a extranjero dominio sometida.
(Ercilla, *La Araucana*, I, 6)

Sin embargo, también se afirma que el mapuche debió aprender a pelear para defender su tierra, utilizando recursos bélicos aprendidos del propio conquistador español.

El estereotipo de valientes guerreros —poseedores de fuerza, agilidad, destreza, valentía y ferocidad— ha perdurado, según Stuchlik, hasta la conciencia contemporánea del chileno (1973: 37). La composición de obras escénico-musicales con libretos basados en *La Araucana* y las sucesivas transformaciones del concepto de guerrero en la práctica musical chilena, así lo demuestran².

Sólo el primer acto de la ópera *Caupolicán* —subtitulada *Tragedia lírica in tre Atti*— se presentó durante la vida de Acevedo. El estreno se realizó en el Teatro Municipal de Santiago a mediados de 1902 con la asistencia del Presidente de la República, Germán Riesco³. El libreto de esta ópera de tres actos y ocho cuadros es de Adolfo Urzúa y Pedro Antonio Pérez.

El primer cuadro comienza con la majestuosa entrada en escena del cacique Colo-Colo seguido de sus valientes guerreros, quien con una potente voz de barítono italiano saluda a su pueblo diciendo:



Si bien el público aplaudió con entusiasmo el estreno, nos informa Mario Cánepa (1976: 132), la crítica fue implacable al calificar la ópera como una gran improvisación producto de un trabajo apresurado del compositor. Asimismo, subrayó la falta de conocimiento de Acevedo de la música mapuche, por ese entonces estudiada por investigadores como Tomás Guevara (1900).

Sin embargo, Salas Viu reconoce en *Caupolicán* la presencia de elementos rítmicos mapuches y de “sugerencias de ambientes ... cercanas a las fuentes nacionales” (1951: 24) y Lavín señala que Acevedo “... hizo uso de motivos araucanos en sus obras líricas ...” (1967: 58). Asimismo, para Isamitt, la escena de danza de la ópera, en la que Acevedo introduce ritmos y giros melódicos de la trutruka —trompeta natural— “... establece un violento contraste de expresión

²Gustavo Becerra utilizó el Primer Canto de *La Araucana* para su oratorio homónimo (1965) que integra instrumentos mapuches a la orquesta. Una obra escénico-musical basada en *La Araucana*, de Eugenia Neves (texto), Guillermo Rifo (música) y Patricio Bunster (coreografía), fue estrenada en Santiago el 20 de junio de 1992.

³Acevedo completó *Caupolicán* en Europa y la terminó de orquestar en 1909 según consta en el manuscrito. La ópera no se interpretó entera sino que hasta diciembre de 1942, después de la muerte del compositor. A este estreno, dirigido por Armando Carvajal, asistió el Presidente Juan Antonio Ríos.

musical, patético y sugerente”. Esta escena fue considerada por Isamitt como “... el primer intento de utilizar un elemento del folklore musical araucano ... la primera osadía de carácter folklórico en la ópera chilena ...” (1957: 27). Pereira Salas también reconoce raíces mapuches en esta ópera, mediante el empleo de “... aires vernáculos, para el tratamiento rítmico de ciertos elementos musicales que ... evocan por aproximado lenguaje convencional lo que fuera la epopeya araucana” (1957: 250).

La crítica de la época no miraba con buenos ojos la práctica de una ópera nacional de raíz indígena. *Parsifal* —seudónimo de un crítico santiaguino— publicó el siguiente comentario sobre *Caupolicán*: “... su forma demasiado escolástica, no se adapta al desordenado griterío, al chivateo y a la trepidación sórdida de las hordas mapuches” (en Cánepa, 1976: 135). ¿Qué sucedió entonces con los valientes guerreros araucanos? ¿De dónde salieron esas hordas sórdidas?

Durante la independencia de Chile cambió el trasfondo moral del estereotipo de la bravura del mapuche. Ya no era aquél que legítimamente defendía su tierra ante el conquistador, sino el que le otorgaba refugio al español perseguido por el criollo patriota y no pretendía integrarse a la nueva nación. El mapuche se vuelve entonces, a los ojos del chileno, antipatriota y bandido (Stuchlik, 1973: 38).

Eleodoro Ortiz de Zárate no tuvo mejor suerte con su *Lautaro*. La sola idea de montar esta ópera en el Teatro Municipal produjo toda clase de críticas mal intencionadas. Al día siguiente de su estreno, el 12 de agosto de 1902, el diario *El Mercurio* publicó una extensa crítica donde se reconoce cierta originalidad de la obra, pero comenta la existencia de encontradas influencias de escuelas wagnerianas y chilenas en ella [sic].

Ortiz de Zárate intentó caracterizar aspectos de la cultura mapuche en su ópera, lo que el crítico mercurial consideró una exageración y un descuido de las “reglas del buen gusto” (Cánepa, 1976: 139-142). El compositor defendió su obra en una carta a la redacción del diario, recordando que ésta fue aplaudida sin reservas durante su estreno y por lo tanto, juzgada digna de vivir. “Vosotros —les dijo a los críticos— clavándoos las antiparras y empuñando el bastón doctoral, la condenáis a muerte” (en Cánepa, 1976: 143). Similar oposición encontró Carlos Lavín en 1898 cuando intentó publicar en Santiago un cuento mapuche (Isamitt, 1957: 26).

El tercer acto de *Lautaro* se inicia con un baile de avestruces, llamado *choique-purrún* entre los mapuches y que Ortiz de Zárate de algún modo conocía. No se puede decir lo mismo de un anónimo crítico de *El Mercurio*, quien reaccionó espantado al ver a un grupo de cantantes que

“... se desliza en carreras de idas y venidas haciendo los ademanes más estrafalarios, algo así como un pato que corre aleteando ... un baile ... del avestruz ... ave que no sabemos haya existido jamás en Chile, ni tampoco sabemos existiera en Arauco ...” (en Cánepa, 1976: 141-142)

Lo que este crítico no sabía, era que el baile del choique o avestruz americana es ampliamente practicado por los mapuches. Éste consiste en cuatro danzas circu-

lares en torno de una efigie ritual, realizadas por cuatro danzarines que portan manojos de cascabeles y penachos de plumas o ramas de canelo, según nos informan María Ester Grebe (1974: 64) e Isabel Aretz (1980: 85 y 89).

Otro crítico publicó al día subsiguiente del estreno nuevos comentarios sobre *Lautaro*. En ellos hablaba indignado contra el “arte de medio pelo” desarrollado por un puñado de audaces que “... han pisoteado el prestigio del Teatro Municipal” (en Cánepa, 1976: 143). Músicos audaces como los referidos por el crítico de *Lautaro*, han intentado desarrollar en Chile a lo largo del presente siglo un arte musical original, nutrido de las particularidades sonoras propias de nuestro suelo.

A pesar de que *Caupolicán* y *Lautaro* fueron “... las dos contribuciones de mayor relieve al teatro lírico nacional de la segunda mitad del siglo XIX”, como señala Salas Viu (1951: 107), estos esfuerzos resultaron “... infructuosos y sin consecuencias dignas de mención al abrirse la música de la nueva época” como el mismo autor concluye (1951: 24). Pareciera que la crítica logró su propósito de acabar con esas “óperas de indios”, del mismo modo que se acabó con los valientes guerreros, transformándolos en hordas de bandidos.

En los años siguientes, la temática mapuche abandonó definitivamente la ópera nacional y comenzó a aparecer en la zarzuela compuesta en Chile. Este es el caso de *Rucacahuín* (1908), con letra de Aurelio Díaz Meza y música de Alberto García Guerrero y de *Arauco* (1912) de Ángel Torrens⁴.

Rucacahuín fue estrenada en el teatro Edén de Santiago en agosto de 1908 por la compañía Ruiz-París. Tanto *El Mercurio* como *El Diario Ilustrado*, destacaron positivamente esta zarzuela, calificándola como la mejor producción nacional y haciendo inusitado elogio de sus autores (*Sucesos*, 10/506, 1912). La aceptación de esta zarzuela mapuchista en el medio oficial chileno, coincide con un cambio en la relación entre chilenos y mapuches, producto de su integración forzada a la nación luego de la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1883).

En efecto, hacia fines del siglo XIX los mapuches comenzaron a convivir con colonos chilenos y alemanes que llegaban a la zona desde 1850. Es así como los indígenas fueron evaluados desde una nueva perspectiva: económica de producción. El mapuche, que desarrollaba una economía de subsistencia, no de mercado, y que no contaba con la tecnología del hombre blanco, fue evaluado entonces como poco productivo y por lo tanto, flojo.

La costumbre de acompañar las fiestas con ingestión de alcohol favoreció la formación del nuevo estereotipo: los mapuches eran flojos y borrachos (Stuchlik, 1973: 42). De este modo, se les responsabilizaba a ellos mismos de su pobreza, se les despreciaba y postergaba, como el tono y contenido de la crítica mercurial de ópera de comienzos de siglo así lo demuestra. Este desprecio, que continuó durante el siglo XX, le ha impedido al chileno conocer la cultura mapuche. De

⁴Alberto García Guerrero (1886-1959), compositor y pianista, fue crítico musical de *El Diario Ilustrado* de Santiago y profesor del conservatorio de Toronto. Ángel Torrens fue compositor e intérprete de música popular y escénica, y escribió revistas musicales con libretos de Carlos Cariola hasta mediados de la década de 1930.

acuerdo a Roberto Escobar, sólo un 10% de los compositores chilenos activos a fines de la década de 1960, reconocía alguna influencia temática o literaria de lo indígena (1970: 97-98).

Indigenismo

El indigenismo o "... maridaje entre creación musical y música aborígen", como dice Salas Viu (1966: 19), fue desarrollado en Chile principalmente por Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Isamitt (1887-1974) durante las décadas de 1920 a 1940. Encontramos nuevos impulsos indigenistas en Chile durante las décadas de 1960 y 1990.

La idea de que el mapuche es ignorante, atrasado y mal trabajador, sigue vigente entre los chilenos, pero comenzó a cambiar en las décadas de 1920 y 1930. Se hizo evidente entonces que los mapuches no se habían integrado a la sociedad chilena luego que culminara su "Pacificación", pues no se les había dado la atención, educación y los medios adecuados para hacerlo. De este modo, perdió fuerza la idea de culpabilidad del propio indígena por su postergación y empezó a adquirir importancia el interés en cómo solucionar sus problemas (Stuchlik, 1973: 45-46).

La preocupación por ayudar al mapuche a salir de su postergación experimentó un desarrollo importante a partir del gobierno del Frente Popular (1938). Gobernantes y políticos comenzaron a considerar el problema mapuche en sus agendas. La segunda campaña presidencial de Salvador Allende (1908-1973) por ejemplo, abarcó comunidades mapuches y huilliches de Chiloé (1958). En ella se incluían dos canciones compuestas por Carlos Isamitt, *Moñope mai Allende* y *Te Kúdam mapuche*, una "incitación mapuche" para voz, fagot y kultrún (timbal-sonaja).

El interés por conocer la cultura y música mapuche, llevó a compositores como Carlos Lavín a iniciar trabajos de investigación en 1907 (Salas-Viu, 1951: 229). En 1925, mientras indagaba en archivos y bibliotecas europeas, Lavín publicó su artículo "La Música de los Araucanos" en la *Revue Musical* de París. En este artículo, traducido y publicado en Chile en 1967 por la *Revista Musical Chilena*, están presentes muchos de los estereotipos que el chileno de comienzos de siglo manifestaba en relación al mapuche. Escribe Lavín,

"... el gran conquistador [Inca Tupac Yupanqui] fue bruscamente detenido por una horda salvaje y arisca que aceptó el combate y lo derrotó ... Esta raza guerrera que venció a los ejércitos del todo poderoso Imperio de los Incas fue la de los Araucanos ... Frente a los Incas, los Araucanos se perfilaban como salvajes ..." (Lavín, 1967: 57)

Lavín usó fonogramas de música mapuche conservados en archivos europeos para componer sus obras de raíz mapuche. Entre ellas se destacan: *Mythes Araucans*, para piano, publicado en París por Max Eschig; *Cadencias tehuelches* para violín y piano (París, 1928); *Lamentations Huilliches* suite de tres cantos araucanos (París, 1926, la primera canción fue publicada en Barcelona en 1929); *Les Chants de*

Mahuída seis canciones para voz, clarinete y piano (París, 1928); y *Fiesta araucana* para orquesta (París, 1932).

Carlos Isamitt señala haber conocido en París las indagaciones de Lavín (Isamitt, 1957: 29-30), lo que lo motivó, según Barros y Dannemann (1966: 37), a desarrollar en Chile investigaciones de terreno, estudiando la cultura, lengua y música mapuche. De este modo, entre 1931 y 1937, permaneció durante siete meses al año en reducciones indígenas del sur de Chile realizando trabajos de terreno.

Isamitt lograba vencer con astucia y paciencia la reticencia natural del mapuche a dar información al extranjero. Para ganarse su voluntad, les tocaba algunos trozos mapuches en violín (Isamitt, 1938: 310), de este modo logró transcribir muchos trozos musicales indígenas. Samuel Claro, quien publicó en 1966 el primer catálogo completo de las obras de Isamitt, encontró un gran número de transcripciones entre sus manuscritos (1966: 30).

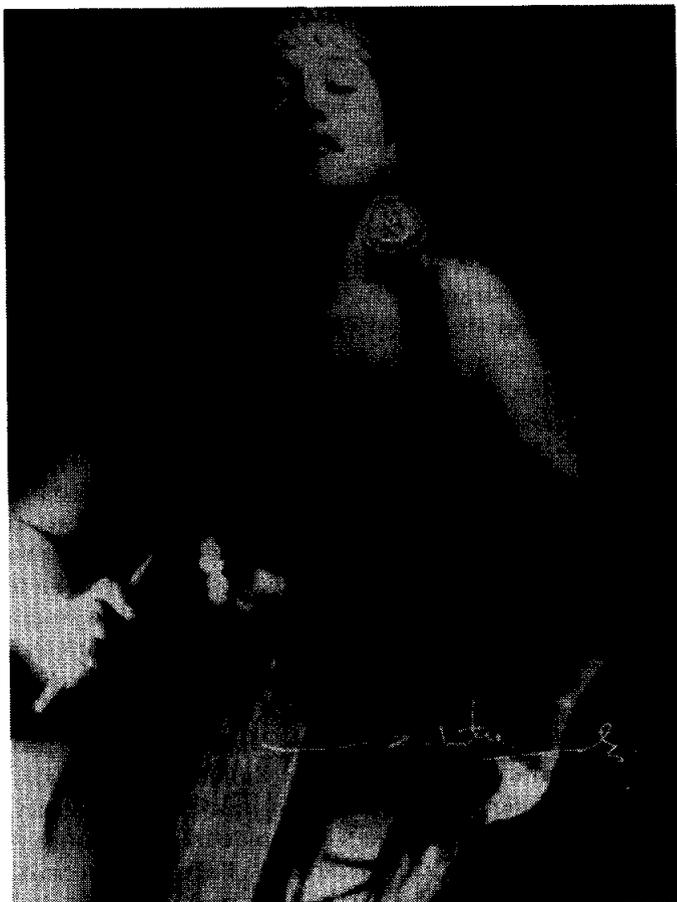
El chileno comenzó a conocer y a dar a conocer la música mapuche mediante la recolección y proyección folklórica, incluso incorporando a los propios mapuches a sus espectáculos. "El cantante araucano Rimaiquén y su conjunto de danzarines" (*El Mercurio* 5/12/1945: 33), se presentó en Santiago en diciembre de 1945, junto a destacados cultores de la música criolla, en el sainete *La fiesta de los campos chilenos* dirigido por Enrique Barrenechea. Lautaro Huenchullán, "...sensación artística chilena, joven cantante mapuche que pronto será un eximio barítono", cantó en el teatro Balmaceda de Santiago en agosto de 1946. Huenchullán se presentaba vestido de huaso (*El Mercurio*, 23/8/1946: 35).

El trasplante de la música mapuche a un medio occidental, producto de la transcripción en su fuente original, cambió su ocasionalidad, función, significado y valoración estética. Se inició así la divulgación, práctica pedagógica y proyección folklórica de la música mapuche. Este es el caso de transcripciones y arreglos de Isamitt como *Cantos araucanos* (1932), dedicados a Pedro Humberto Allende, para flauta y violín; *Trece cantos del folklore araucano*, para voz y piano; *Ul pichichén*, canción de cuna para coro de voces blancas; y las canciones *Canción de soltera*, *Canción de cuna*, *Canción para que se vaya el espíritu*, *Canción de machi*, *Canción para hacer bailar al niño querido*, y *Canción huilliche*, interpretadas por las hermanas Loyola⁵.

La transcripción y estudio de la música mapuche, le permitió a Isamitt integrar a su música de cámara y sinfónica el estilo de canto, el idioma mapudungun, instrumentos, elementos rítmicos, melódicos e incluso "sugerencias armónicas" de raíz mapuche, como señala Salas Viu (1966: 14).

Reconocidos ejemplos de raíz mapuche en la obra de Isamitt son sus siguientes composiciones: *Cantos de paz* para cuarteto o piano y voz (ca. 1932); *Friso araucano*, siete canciones para soprano, barítono y orquesta (1933); el tercer

⁵El 24 de agosto de 1944 las hermanas Loyola ofrecieron un recital de danzas y cantos folklóricos chilenos en el Teatro Municipal de Santiago cuya primera parte estaba formada por estas seis recopilaciones de Isamitt. Las hermanas Loyola se presentaban vestidas de mapuche.



Margot Loyola vestida de mapuche
(Iconografía Musical Chilena)

movimiento de su *Suite sinfónica* (1936); *Evocaciones huilliches*; *Cantos araucanos* (1932); *Pichi pürun* (1935) para piano; *Kalku wentru* (1937); la quinta pieza de *Diez piezas para niños* (1948), basada en motivos del nolkín —trompeta aspirada—; el movimiento sinfónico *Mito araucano* (1950); la cantata épica *El grito de la sangre*; *Danza ritual* para orquesta de cámara que incorpora kaskawillas —cascabeles—; *Las machis en el machitún*; *Escenas funerarias*; *Wirafün kawellu* (1935); y *Cantata huilliche* (1963-1965).

Durante su trabajo de campo, Isamitt escuchó a un trutrukero de Loncoche ejecutar un trozo llamado *Wirafün kawellu* (galope de caballo), tocado en bailes de machi o chamán (Isamitt, 1935: 46). La formulación rítmica de este trozo, junto a los giros melódicos de otros trozos para trutruka transcritos por Isamitt, le sirvieron de base para componer una pieza para piano dedicada a Claudio Arrau, quien siempre manifestó interés por el arte de culturas no occidentales.

Esta pieza fue publicada en abril de 1935 en el suplemento musical del primer número del *Boletín Latinoamericano de Música*, como una danza araucana titulada con el mismo nombre del solo de trutruka que Isamitt había transcrito, *Wirafün kawellu*. Esta danza aparece también como el tercer movimiento de su Suite sinfónica estrenada en 1936 por Armando Carvajal y descrita por Salas Viu como una danza de “obsesionante ritmo ... vigorosa, alegre, picaresca” (1950: 220).

La pieza, escrita en 2/4, superpone en todo su transcurso divisiones binarias con ternarias, manteniendo un obstinado de tresillos en base a tríadas menores y disminuidas propias de la tetrafonía mapuche⁶. Isamitt pide en la partitura “Mantener y destacar siempre la línea de tresillos y ... acentuar enfáticamente las notas marcadas con el signo \wedge ”. Estas notas corresponden al pie rítmico yambo sincopado, elemento temático de la pieza, que es característico del acompañamiento del kultrún en la danza choique-purrún y de las kaskawillas en el canto de machi⁷.



Otros rasgos mapuches de esta obra lo constituyen sus melodías de notas repetidas, los giros de terceras descendentes, la presencia del tritono, y la ornamentación de clusters que imita los glissandos mapuches desde y hacia notas indeterminadas⁸.

En 1919, la Biblioteca Nacional de Santiago recibió el manuscrito de una vals para piano de Juan Ventura titulado *Sentimiento araucano*. Este es un vals de salón, heredero de los vales de Chopin y de fácil ejecución. Su tempo lento, armonía cromática menor y secuencias melódicas descendentes (usando el tetracordio frigio), hacen que este vals sea expresivo de tristeza y nostalgia. Este “sentimiento araucano” corresponde a la visión romántica de un guerrero derrotado, habitual en la música popular chilena de la primera mitad del siglo xx.

Sus rasgos mapuches son mínimos o inexistentes, el solo hecho de componer un vals mapuche parece ser contradictorio. Sin embargo, el comienzo monódico y triádico, el uso de pies rítmicos yambo y yambo sincopado, la aparición del tetracordio frigio, y la modulación por terceras, coinciden o se derivan de rasgos de la música mapuche. Este vals es sin duda una de las primeras piezas instrumentales criollas de raíz mapuche escritas por un chileno⁹.

⁶Ejemplos de tetrafonía mapuche se encuentran en las transcripciones de Ernesto González (González, 1986: 29, 33-35; y González y Oyarce, 1986: 59).

⁷Ejemplos del pie rítmico yambo sincopado en la música mapuche se encuentran en Grebe, 1974: 64, 71 y 73 ej. 5b; y González y Oyarce, 1986: 58-59. Para Salas Viu, este ritmo imita el galope de los caballos (1966: 16).

⁸Ver transcripciones de glissandos mapuches en Aretz, 1980: 85-86.

⁹La canciones *Celinda* y *Peñi anai* transcritas por Grebe y Álvarez ejemplifican el uso sistemático del pie yambo en la música mapuche (Grebe, 1974: 67 y 73, ej. 5a).

Entre las décadas de 1920 y 1940, la música docta desarrollada en América Latina encontró en la música vernácula latinoamericana una fuente original de renovación. Después de este período, la relación entre la academia y la música vernácula y popular en países como Chile fue menos activa. La difusión de las técnicas de composición desarrolladas en la Europa de postguerra, situó a los compositores chilenos en un nuevo mundo sonoro que los mantuvo ocupados en su exploración.

Superadas las etapas de imitación y asimilación, de aceptación incondicional de postulados estéticos europeos, se observa entre los compositores chilenos de fines de este siglo, una relación más crítica con la tradición artística europea. Se trata ahora de discutir lo que dicha tradición ofrece y la manera en que ella puede ser integrada a una práctica musical desarrollada en este continente. Una práctica que considere también el mundo sonoro de América Latina, “formado por insólitos factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes” (Carpentier, 1987: 8).

Compositores como Gabriel Matthey (1955) y Eduardo Cáceres (1956) ofrecen ejemplos del nuevo intento de dotar de raíces a la práctica musical occidental chilena. La primera experiencia de Matthey en este sentido, fue la creación de la música incidental para la obra de teatro *El guerrero de la paz* (1984) de Fernando Debasa, basada en la labor de evangelización realizada por el jesuita Luis de Valdivia entre los mapuches durante el siglo XVII.

El estreno de *El guerrero de la paz* en Santiago en octubre de 1984 no fue bien recibido por el gobierno militar de entonces, pues la relación “militar español dominante y mapuche rebelde”, presente en la obra, podía interpretarse como la relación “dictadura militar dominante y pueblo chileno rebelde”. Estamos ahora frente al estereotipo de valientes guerreros subversivos.

Matthey reconoce no haber sabido nada de música mapuche en el momento de participar en este montaje, situación habitual en un alumno de composición en Chile. La re-creación del sonido mapuche realizada por Matthey fue intuitiva, en este proceso incluyó todo lo que le sonaba indígena, incluso un takirari andino. Sólo después de haber compuesto esta música, Matthey comenzó a estudiar y a tener contacto con la cultura mapuche, sintiéndose atraído por su mundo sonoro, cosmovisión y temporalidad¹⁰.

Entre 1992 y 1993, Matthey escribió la música y el texto de *Rogativa*, para soprano o contralto, tenor, 14 voces masculinas (de los propios instrumentistas), 4 wadas —sonaja de calabaza—, 4 kultrunes, kaskawillas, 2 quenás, 8 zamponas (S, A, T, B), 2 ocarinas, pito, bombo, matraca y campana. El texto es primero declamado en mapudungun y luego cantado en castellano como un recitativo homofónico al que se van sumando voces en un gran canto comunitario.

Los elementos mapuches en esta obra son de carácter simbólico. El número cuatro, por ejemplo, es central en la cosmovisión mapuche y Matthey lo presenta

¹⁰En 1993 Matthey publicó seis trozos infantiles para piano (Alarcón, 1993) titulados en lengua mapuche según su número de compases.

agrupando los instrumentos en dúos y cuartetos; escribiendo dieciséis partes distribuidas en el escenario en cuatro grupos de cuatro; manteniendo un compás de cuatro cuartos; y dándole preponderancia a los intervalos de cuarta. El obstinado de la música mapuche, elemento que induce al trance, es utilizado por Matthey en las líneas vocales declamadas y cantadas, y formando bloques sonoros complejos mediante la superposición de obstinatos rítmicos y melódicos simples. La simpleza es un rasgo característico de esta obra, la que se constituye también en símbolo de una cultura primigenia, antigua y sin artificios.

Eduardo Cáceres compuso *Epigramas* en 1991, para contralto, clarinete, violín, cello y piano sobre textos del poeta mapuche Elicura Chihuailaf. Son sus partes: *Iniciación*, *Pienso en mis antepasados*, *El habla de los ríos* y *Caminata en el bosque*. A Cáceres le interesó más rescatar la expresión interior del canto de la machi que reproducir la música mapuche¹¹.

En *Iniciación* predomina la sonoridad de segunda, intervalo usado en forma cerrada como cluster o abierta como séptima o novena, y como duplicación melódica. Los rasgos mapuches de la pieza se hacen evidentes en su melodía, cantada en mapudungun y formada por pies rítmicos troqueos, con notas repetidas, glissandos ascendentes hacia notas indefinidas y giros de tercera. Algunos de estos rasgos aparecen en el siguiente fragmento de *Iniciación*:

ne - wen ne - wen ne - wen mo - ge - le - y ka

pp

En *Caminata en el bosque*, el texto es declamado en ritmo de cuartinas y luego cantado con pies troqueos sobre un intervalo de tercera menor¹².

Ebrio de azul voy
entre el follaje
de la taberna sagrada.

Cáceres reconoce haber tenido siempre interés por la cultura y música mapuche, participando en ceremonias, tomando cursos, coleccionando grabaciones de terreno y entablando amistad con mapuches. Al compositor le atrae el fondo mágico, religioso y primigenio de la música y la cultura amerindia. Siente una fuerte vinculación entre el lenguaje de la música contemporánea y la práctica

¹¹Otra composición de raíz mapuche de Cáceres es su micropieza didáctica para piano Peñi (Alarcón, 1993), basada en una melodía similar al antecedente de *El nguillatún* de Violeta Parra, que Cáceres trata bitonalmente por segundas menores.

¹²Ejemplos de pie troqueo en la música mapuche aparecen en Aretz, 1980: 84; Grebe, 1974: 75; y González y Oyarce, 1986: 58-59.

musical indígena. Frente al agotamiento formal de la música occidental, señala Cáceres, las tradiciones musicales no occidentales ofrecen materiales interesantes de rescatar¹³.

Canción popular

En 1916, catorce años después del escándalo que produjo el estreno de óperas de inspiración mapuche en el Teatro Municipal, Esperanza Iris, presentada en su época como la "jenial artista mexicana", cantaba con gran éxito en el Municipal la canción chilena *El copihue rojo*, también llamada *El copihue rojo, blanco y rosado*, según la letra con que se cantara¹⁴.

Ignacio Verdugo Cavada (1887-1970) escribió las décimas de *El copihue rojo* hacia 1904, según señala Pablo Garrido (1970) y las publicó en el diario *La Patria* de Concepción, desde donde se difundieron rápidamente por Chile apareciendo en otros diarios y revistas sin la firma de su autor. En 1910, por ejemplo, fueron publicadas por el diario *La Unión* de Valparaíso bajo la firma de Ricardo Contreras. Verdugo escribió además las décimas de *El copihue blanco* y *El copihue rosado*, publicadas en *La Patria* en 1906, con las que también puede cantarse esta canción.

Juan Miguel Sepúlveda inscribió *El copihue rojo* en el registro de propiedad intelectual en septiembre de 1915 como autor de su música (Garrido, 1970). Sin embargo, según lo mencionado por Verdugo a Garrido, el creador de la música sería el director de bandas Arturo Arancibia Uribe, quien le pidió autorización al propio Verdugo en 1906 para musicalizar sus versos, estrenando la canción ese mismo año en Concepción con la banda del Regimiento Chacabuco (Garrido, 1970).

La melodía de *El copihue rojo* fue definida por Arancibia como "un poco argentina" y Verdugo se sintió herido en su "sentimiento nativista" al escucharla por primera vez (Garrido, 1970). Sin embargo, su conformación triádica inicial, su textura monódica y el giro cadencial (frigio) descendente con que termina cada frase musical, son elementos comunes en la música popular de raíz mapuche¹⁵.

Como copihue rojo la canción comienza:

¹³Otros ejemplos de indigenismo mapuche en la música chilena de la segunda mitad de este siglo lo constituyen el Kyrie de la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi y la canción coral *Hueda kona* grabada en 1965 por el coro "Chile Canta" dirigido por Vicente Bianchi.

¹⁴*El copihue rojo* fue editado para canto y piano en Santiago, ca. 1916, por Juan M. Sepúlveda. Existe una sexta edición de Casa Amarilla de 1942 y una versión para canto y guitarra de Casa Amarilla de 1967. *El copihue rojo* ha formado parte en Chile del repertorio "semi-clásico" de cantantes, coros y solistas instrumentales. Lola Maldonado la cantaba en Concepción antes de 1914 y el barítono José Puig la cantó en el Teatro Politeama de Santiago el 18 de septiembre de 1914 (Garrido, 1970).

¹⁵Sobre la tesis del origen argentino de la música de *El copihue rojo*, ver carta enviada por Luis Sandoval, profesor del Conservatorio Nacional, a Pablo Garrido en 1939 (Garrido, 1970).

Soy u - na chis - pa de fue - go
que del bos - que en los a -
bro - jos.

... Abro mis pétalos rojos
en el nocturno sosiego.

Como copihue blanco la canción comienza:

Yo llevo en mi alma extraña
un cisne de la laguna
yo soy un rayo de luna
que se extravió en la montaña ...

Como copihue rosado la canción dice:

... Todo el dolor de sus sueños
lo llevo yo en mi interior;
por eso duda mi flor,
cuando en el bosque revienta,
si soy lágrima sangrienta
o soy sangre sin color ...

Con el copihue rosado se recuerda el estereotipo del mapuche borracho:

... y, cuando enfermo de alcohol
se echa a morir en la quilas,
¡yo le dejo en las pupilas
una mentira de sol! ...

Copihues rojos, blancos y rosados sirven de metáfora para hablar de agonía, dolor, llanto, muerte, lamento y desolación entre el pueblo mapuche. Dice el copihue blanco:

... y si en mi triste color
el rojo ya no resalta
no es que la sangre me falta
es que me sobra el dolor.

Dice el copihue rojo:

... yo soy la flor araucana
que de dolor floreció.

El copihue rojo nos recuerda que el dolor del mapuche es un dolor vigente:

Hoy el fuego y la ambición
arrasan rucas y ranchos
cuelga la flor de sus ganchos
como flor de maldición ...

El copihue blanco nos habla del valiente guerrero, pero ahora de un valiente guerrero en extinción:

Oh! pobre arauco que insistes
en amar a tus guerreros
ya se apagan tus luceros
y tus campos están tristes ...

El copihue rosado es quien intenta dar valor al mapuche en su desgracia, como hará Violeta Parra cincuenta años más tarde:

... Mas en las selvas desiertas,
valor yo al indio le doi;
pues a recordarle voy
con mi color tan extraño
¡que aún corre sangre de antaño
bajo las lágrimas de hoy! ...

Mediante la canción, el mapuche exterioriza emociones y problemas que de otro modo no expresaría. Titiev (en Grebe, 1974: 65) señala que los mapuches desarrollan por medio del canto una especie de contienda, donde se hacen mutuas acusaciones. Esta función social desempeñada por la canción mapuche, ha sido también desempeñada por la canción popular de raíz mapuche en Chile durante el siglo xx.

Entre las décadas de 1920 y 1950, el fox-trot mantuvo plena vigencia en América Latina, llegando a ser el baile anglosajón más popular en Chile durante las décadas de 1930 y 1940. El fox-trot intentó ser asimilado a la práctica musical latinoamericana y fue habitual unirlo a elementos indígenas o nacionales, formando un fox-incaico, mexicano, cubano o boliviano, o transformándolo en el jazz "huachaca" de Roberto Parra¹⁶.

Encontramos intentos de nacionalizar el fox-trot en Chile en 1929, cuando

¹⁶Para antecedentes históricos y musicales sobre el fox-trot en Chile durante la década de 1930 ver González, 1982: 53-66.

Casa Amarilla editó *Araucano*, de Oscar Verdugo (música) y Roberto Retes (texto). *Araucano* ganó el primer premio en un concurso de música chilena organizado por el sello Victor y fue grabado por Ernesto Davagnino y su orquesta (Victor, ca. 1930, 81382-A) en una versión instrumental jazzística. Esta versión comienza y termina con golpes de timbal y con un llamado de trompeta por intervalos de cuarta, que evocan el kultrún y la trutruka, respectivamente. Los giros pentáfonos y frigios de la primera estrofa de *Araucano* también permiten asociaciones con el mundo indígena según la visión de la época.

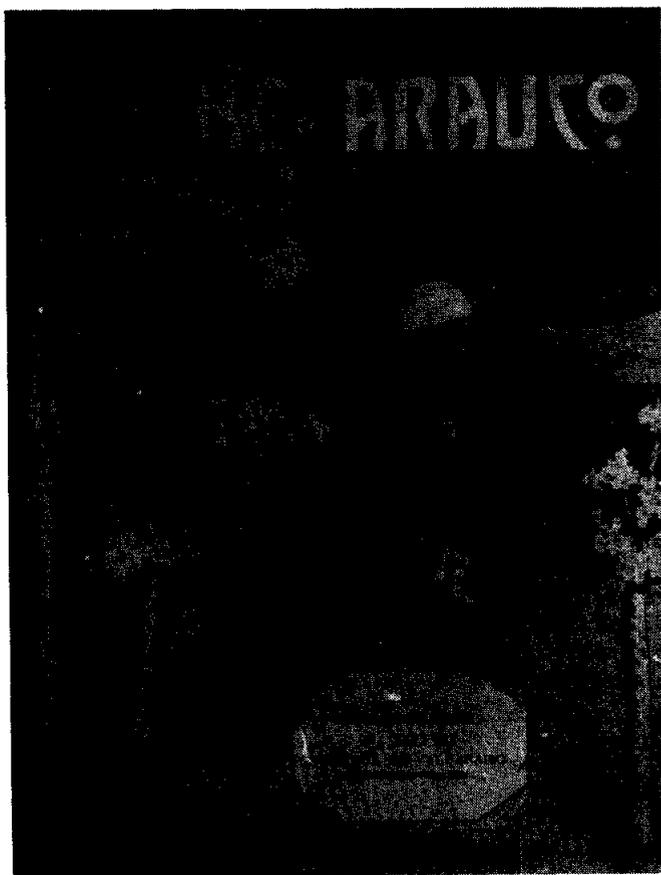


Portada de *Araucano*, fox-trot de Oscar Verdugo editado por Casa Amarilla en 1929.

En *Araucano* se presenta a un guerrero derrotado y nostálgico de un pasado esplendoroso. Derrota, soledad y nostalgia parecen ser estereotipos dominantes otorgados al mapuche por el chileno durante la primera mitad del siglo xx.

Hoy cantar yo quiero
Arauco guerrero
tu pasado lleno de esplendor
tus angustias y tu gran dolor.

A pesar de poseer una temática predominantemente urbana, el tango también fue usado para referirse al mapuche. Este es el caso de *Noche de Arauco* de Andrés Peralta Donnay, donde el dolor, la soledad, la nostalgia y marginalidad propias del tango son asociadas al mapuche. En la portada de *Noche de Arauco*, editado en Valparaíso por el Almacén de Música F. Rubi (s/f), vemos la soledad del indio en una fría noche araucana.



Portada de *Noche de Arauco*, tango de Andrés Peralta Donnay, editado en Valparaíso por Almacén de Música F. Rubi (s/f).

En *Llantos de Arauco* (Casa Amarilla, 1928), estilo chileno para canto y piano de Francisco Davagnino (música) y Roberto Retes (texto) aparece la mujer mapuche en la canción popular chilena. “Canta araucana tus penas” comienza la canción, reforzando la idea preponderante en la época del mapuche triste y derrotado. *Llantos de Arauco* era interpretado por la soprano lírica chilena Sofía del Campo.

Diversas cantantes de la época incluían música de raíz y temática mapuche en sus recitales líricos. Rayen Quital, por ejemplo, presentada como la “gran cantante india” y la “famosa soprano araucana”, incluía *Canción araucana* de Emma Wachtler de Ortiz (1891-1975) junto a canciones europeas en sus recitales en teatros y cines de Santiago durante las décadas de 1930 y 1940.

Dos “mapuchinas”—canciones de inspiración mapuche— editadas por Casa Amarilla en 1952, *Panchilla Lincomán* y *Pilana aney* (no quiero yo) de la autora y compositora Hortensia Valdivia, contienen estereotipos sobre la mujer mapuche que han sido dominantes en el chileno urbano de este siglo. *Panchilla Lincomán* narra la llegada a Santiago de una mujer Huilliche de Quellón que ofrece sus servicios como empleada doméstica.

... yo lavo la ropa
yo le amaso el pan ...
Soy Panchilla Lincomán
pa lo que guste mandar
sí señor, pa lo que guste mandar.

Pilana aney, que intercala palabras en mapudungun traducidas en la misma partitura, nos habla del desengaño amoroso de una mujer mapuche por un hombre blanco.

Huinca malo por que te quise
creyendo las promesas
que tú me hicistes
cuando yo te decía
Pilana aney, Pilana aney.
... mi huinca infiel ...
si porque soy india
ya no merezco tu querer.

Por un lado, se le adscribe a la mujer mapuche que emigra a la ciudad el papel de empleada doméstica, papel que es asumido y proclamado por la propia protagonista de la canción. Por otro lado, se le adscribe el papel de víctima frente al hombre blanco por su condición de india y de mujer¹⁷.

¹⁷Otro ejemplo de mapuchina sobre la mujer mapuche escrita por una mujer es *India de los ojos verdes*, de Clara Solovera (1909-1992) dedicada a Gabriela Mistral.

Fernando Lecaros (1913-1976) —compositor, pianista, autor y director de música popular— fue quien introdujo en Chile durante la década de 1940 el tipo de canción popular de inspiración mapuche conocida como “mapuchina”. Encontramos cuatro de ellas inscritas en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor: *Huelén*, *A motu yaney*, *Mi tierra es mi fortuna* y *Nahuelbuta*. Su canción-slow *¡Ayún ayún!* (amor amor) de la película *Un hombre de la calle* (1942) y su canción-bolero *Mapuche soy* (1948), también forman parte de las canciones de inspiración mapuche de Lecaros. *¡Ayún ayún!* fue grabada en 1942 por el trío vocal “Las Chilenitas” con el “Sexteto Santiago” para el sello Victor.



Fernando Lecaros Sánchez (1913-1976)

A motu yanei constituye un ejemplo clásico de mapuchina. Fue dedicada a la cancionista criolla Ester Soré, quien la grabó en Santiago para RCA Victor en 1940, al inicio de su carrera como cantante radial. Esta mapuchina fue el primer éxito de Ester Soré y la identificó tanto en Chile como en Argentina. *A motu yanei* fue también grabada por Pedro Vargas en México (Victor, 1942, 92-5008) y por Rosita Serrano, “El Ruiseñor de Chile”, en Londres (Odeón, 1948, 19-5028).

India porque soy negra
Me llama por ahí la gente ...
Ay peñi, soy india
pero el alma tengo blanca ...

La mapuchina más famosa de Lecaros nos habla de racismo. El color de la piel es motivo de desgracia para la india que canta:

... porque llevo en mis venas
sangre morena, siempre seré,
esclava de mi suerte
y hasta la muerte a motu yanei.

Esta estrofa se desenvuelve en torno a un tetracordio frigio descendente, modo que aparece en las melodías mapuches transcritas por Grebe y Álvarez (Grebe, 1974: 66 y 71) y en otros ejemplos de raíz mapuche incluidos en este estudio.

La unión de los pies rítmicos troqueo y yambo sincopado, sobre el que se desenvuelve el estribillo de *A motu yaney*, será considerado más tarde como “ritmo de mapuchina” en cancioneros para guitarra publicados en Chile¹⁸.



La canción-bolero *Mapuche soy* de Lecaros, fue publicada en 1948 por Casa Amarilla para canto y piano y grabada el mismo año por Ester Soré con la orquesta de Federico Ojeda (Victor, 1948, 90-0077). La melodía pentátona menor de su primera frase, posee los giros de terceras descendentes cadenciales característicos de la música mapuche.

La primera frase es acompañada por una dulce armonía diatónica con secuencias de acordes de séptima. La cadencia de la primera y segunda estrofa incluye un acorde napolitano con séptima menor, ya anunciado en la introducción. Los acordes inicial y final de tónica poseen una sexta dórica agregada.

Mapuche soy
de Curiñán
nací en un copihual
de roja flor.

¹⁸Este patrón rítmico aparece en las transcripciones de ritmos de trompe N° 9 y N° 22 en González y Oyarce, 1986: 59.

MAPUCHE SOY

CANCION BOLERO

PIANO Y CANTO

Música y Versos de
FERNANDO LECAROS SANCHEZ

Ma - pu - che soy da Cu - ri - ñan
na - cien un co - pi - hual da ro - jaí flor.
Mi . co - na - zón sa - be can - tar tam - bien re -

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line in each system.

[Partitura de "Mapuche Soy", de Fernando Lecaros]

ir llorar di-cha-do-lor Voy por mis cam-pos bajo la lu-nia fren-te a la lu-nia o ca-ra-gi sol y en-tre co-pi-hues blan-cos y ro-jos es-con-de-a-no-jos de-a-yer y de hoy Ma-pi-che soy de Cu-ru-ran na cien un co-pi-hual de ro-ja flor de ro-ja flor Ma-pi-che soy.

La canción es cantada en primera persona, la voz del mapuche llega a los lugares santiaguinos propios de la música popular de la época: auditorios de radios y boites como el *Lucerna* y el *Tap Room Ritz*. Esta voz es la de un mapuche criollizado cantando una canción-bolero en castellano. El metro binario de subdivisión binaria de esta canción-bolero no posee relación con la rítmica mapuche.

 Mi corazón
 sabe cantar
 también reír, llorar
 dicha y dolor.

La canción de Lecaros, canción romántica, hace referencia al mapuche como persona. No como guerrero mítico ni horda salvaje, sino como un ser humano, sensible, con alegría y dolor en su corazón.

 Voy por los campos bajo la lluvia
 frente a la luna o cara al sol
 y entre copihues blancos y rojos
 escondo enojos de ayer y de hoy.

El mapuche aparece también como persona con conciencia histórica, preocupado, enojado por el ayer y el hoy. El texto no explica el porqué de estos enojos, sin embargo, para el chileno se hace evidente la razón de ellos. El enojo de ayer se mantiene vigente en la canción en el enojo de hoy, y en ese sentido compromete al chileno que la escucha. ¿Es que el despojo de ayer es igual al despojo de hoy? ¿Es que hemos mantenido y legalizado la postergación del pueblo mapuche?

Al llegar al último verso de la estrofa central, "... escondo enojos de ayer y de hoy" —momento culminante de la canción—, la melodía se detiene en su nota más aguda, la dinámica llega a un fortísimo y la dulce armonía se hace dura, con acordes disminuidos y de quinta y sexta aumentada. Todo esto sucede en sólo tres compases.

En una suerte de autocensura el mapuche debe esconder sus enojos, mostrarlos sería ir a una guerra que no está en condiciones de ganar. Entonces, el mapuche expresa sus enojos en sólo tres compases, con un canto gritado sobre armonía cromática, y los esconde en el resto de la canción bajo dulces acordes menores con séptima o sexta agregada. Al esconder sus enojos desarrolla un carácter reservado frente al huinca o extranjero, a quien le cuesta saber lo que el mapuche piensa y siente realmente.

Durante la década de 1940 existió una constante oferta de música popular de raíz mapuche, desarrollándose dos géneros mapuchistas, la "mapuchina" y la "araucana". La araucana *Pareceres* fue grabada por "Los Huasos Quincheros" en 1943 (Victor, 90-0176). "Los Huasos Quincheros" y Pepe Rojas grabaron en 1944



Carátula de un LP de "Los Cuatro Hermanos Silva" (RCA Victor CML-1016). Esta sugerente carátula nos muestra a un integrante del grupo vestido de mapuche y oculto tras la pandereta que sostiene Lolita Silva.

las araucanas *Mahuida* (Victor 90-0224) y *Mi kutrán* (Victor 90-0274) como segundo lado de discos de cuecas¹⁹.

Otros ejemplos de repertorio de raíz mapuche en la década de 1940 lo constituyen la tonada *Sueño de Arauco* de "Los Trovadores de Arauco" (1941); la tonada con estribillo en mapudungun *Atrinquilinay* de Ester Martínez, grabada por "Los Cuatro Huasos" (Victor, 1941) y "Las Cuatro Huasas" (Victor, 47-837); la canción y ritmo indígena de Guillermo Soudy *Arauco*, interpretada por "Los Cuatro Huasos" en la sala Cervantes en el cuarto centenario de la fundación de Santiago (*El Mercurio*, 28/2/1941: 30); la tonada *Araucanita*, grabada por Raúl Videla y el "Sexteto Santiago" (Victor, 1942); la canción *Llanto indio*, grabada por las hermanas Loyola (Victor, 1943); el vals con estribillo *India de los copihues*, grabado por Porfirio Díaz y su orquesta en 1944 (Victor 90-0254); y la canción *Triste araucano*, grabada por Donato Román Heitman y su Trío Melódico en 1944 (Victor 90-0262).

¹⁹Durante la década de 1940 también se presentaban obras de teatro de temática mapuche. Este es el caso de Huinca, "regia comedia de ambiente araucano" de Mariano Latorre y Antonio Acevedo, estrenada en Santiago el 24 de octubre de 1941 por la Compañía de teatro chileno dirigida por Enrique Barnechea (*El Mercurio*, 25/10/1941: 27).

Desde fines de la década de 1950 aparece en algunos métodos para aprender a tocar guitarra publicados en Chile, una mapuchina con texto y música de Álvaro Marfán titulada *Huincahonal*. En el método de Salomón Mussiét (1974: 130), se especifica el siguiente “ritmo de mapuchina” para su acompañamiento de guitarra:



Este patrón rítmico —formado por la unión de los pies troqueo y yambo sincopado, característicos mapuches— está presente en la melodía del estribillo de *A motu yaney* y en la melodía de las estrofas de *Huincahonal*²⁰.

Sobre una melodía de giros descendentes en modo pentáfono menor, se canta un estribillo en el que la india se dirige al huinca y le dice:

¡Huinca, tregua
 huinca pillo,
 me quitaron mi potrillo,
 mi ruca, huaca y ternero!
 Pero, su canto no es canto
 de alegría que no goza
 es su pena, es su quebranto
 es su dolor que rebosa ...

Para el chileno el indio ya no esconde su rabia ni llora solo en el bosque su desgracia. Su dolor se hace evidente y se derrama por encima de los bordes que lo contienen. A través de la voz de innumerables y metódicos aprendices de guitarra a lo largo del país, el mapuche comienza a expresar directamente su pena y su rabia.

A partir de los años sesenta, se consolida un nuevo cambio de actitud hacia el mapuche, se le adscribe el deseo de cambiar de vida, de aprender, de chilenizarse. Se intenta entonces ayudarlo mejorando su educación, pues existe el convencimiento que los mapuches “pueden ser iguales a nosotros si tuvieran educación” (Stuchlik, 1973: 48). Esta visión constituye el fondo de la política indigenista desarrollada en Chile hasta comienzos de la década de 1970.

Pese a ser exponente de la cultura criolla, Violeta Parra desarrolló un notable interés por las culturas indígenas de Chile. La folklorista y compositora trabajó con el conjunto mapuche “Huenchullán”, trabó amistad con mapuches y estuvo con ellos en sus reducciones como parte de su labor de investigación folklórica. Su canción *Yo canto a la chillaneja*, está inspirada en la vida de una pareja de

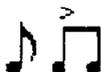
²⁰La versión para coro mixto de *Huincahonal* de Waldo Aránguiz, mantiene y enfatiza este ritmo de mapuchina.

mapuches conocidos por ella (Rodríguez, 1984: 167). Carmen Luisa Parra, hija de Violeta, señala:

“Violeta decía que tenía una bisabuela india ... a mi tío Nicanor [Parra] también le escuché decir que habían tenido una bisabuela india ... Mi mamá adoraba entrañablemente a los indios ... aprendió muchas canciones de ellos ... aprendió a comunicarse en su idioma con los indios” (Rodríguez, 1984: 166-167)

Es así como Violeta Parra pudo renovar la práctica de la canción popular de raíz mapuche en Chile. *Arauco tiene una pena* (1960-1963), *El nguillatún* (1964-1965) y *Que he sacado con quererte* (1964-1965), constituyen ejemplos de esa renovación.

Rasgos mapuches de *Que he sacado con quererte* son su melodía triádica con notas repetidas, los giros cadenciales descendentes, el pie rítmico troqueo y el uso de glissandos. Rasgos mapuches de *El nguillatún* lo constituyen sus giros melódicos y apoyaturas descendentes, notas repetidas, y el uso del pie rítmico yambo que Violeta Parra transforma en



La melodía de *El nguillatún* es acompañada por un ritmo de cueca en 6/8 presentado por un bombo al comienzo de la canción:



En *Arauco tiene una pena* o *Levántate Huenchullán*—nombre del conjunto mapuche con el que trabajara Violeta Parra— se denuncia la injusta condición social del mapuche y se legitima su bravura como posible respuesta a la condición en que vive. Esta idea es reforzada por Violeta Parra interpretando la canción con una voz firme y gritada, que incluye pequeños glissandos y portamentos propios del estilo vocal mapuche. Véase en la página siguiente la transcripción descriptiva de la melodía de *Arauco tiene una pena* interpretada por su autora.

El giro cadencial frigio con que concluye la melodía, corresponde al momento en el que la cantante invoca a los antepasados mapuches Huenchullán, Curimón, Manquilef, Callful, Curiñán, Cayupán y Caupolicán a que se levanten de su tumba o en rebelión contra la cadena de injusticias que denuncia la canción.

La formulación melódica —arpeggio descendente de un acorde mayor con séptima menor— y rítmica del antecedente de la primera frase musical (cc. 1-4), es similar a la canción ritual mapuche *Anchümallén* transcrita en Grebe, 1974: 71.

ARAUCO TIENE UNA PENA

The image shows a musical score for the piece 'ARAUCO TIENE UNA PENA'. It consists of five staves of music written in a single system. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents (marked with a 'z'). The melody is characterized by a tetra-tonic scale and a constant tritone interval.

Esta melodía tetrafónica está derivada de la escala natural de armónicos producida por instrumentos como la trutruka y el trompe —idiófono de lengüeta pulsada—. La presencia del tritono es constante, según Isabel Aretz, en la canción mapuche de Chile y Argentina (1980: 89-91).

El acompañamiento armónico del antecedente de la primera frase musical es:

I - I 7^a m - I

El antecedente de la segunda frase musical está armonizado con el enlace

I - I 6^a ag. - I

En los interludios se destaca el acorde de tónica con sexta agregada, que introduce el color armónico pentafónico característico de la canción. Aretz transcribe una melodía pentafónica mapuche de Argentina, señalando que esta escala es una de las muchas que utilizan los mapuches, pues su sistema tonal, afirma, varía continuamente (1980: 87-88).

El consecuente de la primera frase musical comienza con una modulación por tercera (de Mi mayor a Sol mayor), que parece surgir orgánicamente de la abundancia de terceras del sistema modal mapuche. Gran parte de la canción transcurre sobre un pedal de Mi a cargo del bordón de la guitarra, recurso que recuerda la presencia de notas repetidas en la música mapuche.

El metro de 6/8 de la canción coincide con la métrica binaria de subdivisión ternaria mapuche. El predominio de notas repetidas en la melodía destaca su métrica. En la segunda frase musical de cada estrofa, se producen hemíolas por

el uso de dosillos en compás de 6/8 con un pedal melódico sobre la nota más alta de la canción (Sol #). En la versión de Violeta Parra, la guitarra destaca un pie yambo y el bombo hace el ritmo de mapuchina:



El ritmo contenido del dosillo, el pedal sobre la nota más aguda y el canto gritado, producen la zona de mayor tensión de la canción. En ella la denuncia adquiere su intensidad más alta:

... nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.
... el indio se cae muerto
y el afuerino de pie.
... por eso pasan llorando
los cueros de su kultrún.
... hoy son los propios chilenos
los que le quitan su pan.

La integración de elementos mapuches en la canción popular urbana produjo una mayor receptividad del chileno frente a los problemas sociales del indígena. Tales problemas ya fueron anunciados en la canción chilena de la década de 1910 y en las mapuchinas de la década de 1940, y comenzaron a ser denunciados en las canciones de Violeta Parra de la década de 1960. Es así como la defensa del mapuche ha sido asumida desde la propia cultura criolla.

Fusión latina

El desarrollo del movimiento hippie durante la década de 1960, con su filosofía panteísta, modo de vida comunitario, rechazo al orden establecido e interés por las culturas no occidentales, llevó a muchos latinoamericanos a descubrir y admirar las culturas indígenas de América. Ellas han sido vistas como fuentes naturales no contaminadas por el hombre blanco y su preservación parece constituir hoy día una preocupación ecológica.

Eduardo Parra (1943), percusionista del grupo "Los Jaivas" (1969-), modelo del movimiento hippie chileno, afirma:

"... nuestro trabajo siempre ha sido indigenista ... Nuestra música siempre ha tendido a buscar leyendas en el mundo americano antiguo ..." (en Rodríguez, 1985: 51)

La cultura indígena es vista desde una perspectiva filosófica. Los modos de vida, la visión del universo y la relación con la naturaleza de pueblos como el mapuche,

se consideran perfectos, naturales y sagrados. Es así como el hombre occidental busca respuestas a su vacío existencial en otras culturas.

“Los Jaivas” incorporaron la trutruka, el kultrún y las kaskawillas junto a otros instrumentos latinoamericanos y de rock, a su práctica de fusión latina. Ellos reconocen usar la trutruka de diferentes maneras en siete de sus composiciones colectivas (Rodríguez, 1985: 52). Usaron instrumentos mapuches en sus versiones de las canciones de Violeta Parra *Arauco tiene una pena* y *El Nguillatún* (CBS, 1984, KMIA 0215).

En *Arauco tiene una pena* la trutruka aparece sola, acompañada por el sintetizador, por el piano e integrada al tutti. Introduce una melodía-arpeggio descendente de acorde menor con séptima menor (Re-Si-Mi) que recuerda las terceras descendentes mapuches y que se adecua bien a la armonía usada por “Los Jaivas”. La trutruka toca el antecedente de las dos frases de la canción, pero cambiando la séptima menor inicial por la quinta del acorde, de modo que ésta siempre toca una tríada mayor (Mi-Do Sol). Finalmente, la trutruka cumple una función armónica de fondo haciendo cuartas²¹.

Confirmando lo dicho por Carlos Isamitt en 1935, “el criollo no ha adoptado nunca la trutruka, tampoco hay rastros de influencia de su música en el canto popular chileno” (1935: 46), Eduardo Parra afirmaba cincuenta años después,

“... somos el primer grupo mestizo ... que ‘se atreve’ a usar la trutruka ... la empleamos en forma variada ... en ‘Arauco tiene una pena’ ... toca la melodía. ¿Qué más se le puede pedir a una trutruca ...? ... [Usamos] las trutrukas ... sin falta de respeto ... están puestas de una manera íntima, sobria y sobre todo, creyendo en el asunto ... tocamos la trutruca en propiedad, no con sentido de extravagancia o efectista ...” (en Rodríguez, 1985: 51-52)

La interpretación vocal de “Los Jaivas” contrasta con la versión seria y austera de Violeta Parra. Ellos dulcifican la canción e introducen un ambiente más de fiesta que de rebeldía. Al culminar la introducción, “Los Jaivas” explotan el sabor frigio que posee la melodía original (cadencia Si-La-Sol#) en un tutti con pie rítmico de mapuchina, que en manos de “Los Jaivas” recuerda al malambo y la cueca. El sintetizador toca una escala frigia descendente y la guitarra hace variaciones sobre el tetracordio frigio, anticipando el sabor modal de la melodía antes que ésta comience a ser cantada. De esta forma, se le otorga un carácter “español” a la canción, implícito en *Arauco tiene una pena* y en canciones de raíz mapuche anteriores a ella. En manos de “Los Jaivas”, que viven en Europa en el momento de grabar su versión, el sonido español se hace evidente y se integra dócilmente al sonido mapuche.

²¹Para Isamitt, el tocador de trutruka es un artista que “... efectúa su contribución estética a la colectividad y esparce la influencia psicológica de la voz del instrumento” (1935: 45). Isamitt considera el timbre de la trutruka como “bravío” y similar al del corno y el fagot, de hecho escribió una Incitación mapuche para fagot y kultrún. “... la repetición de sus notas graves impregnan el ambiente de sugerencias extrañamente sombrías, amenazantes...” señala Isamitt (1935: 45).

Otros ejemplos del uso de elementos mapuches en la música popular de raíz latinoamericana, lo constituyen *Angelita Huenumán*, de Víctor Jara; *Trompe* (1982) de Hugo Lagos, interpretado por “Quilapayún”; *Aroma de canelos* (1990) de Sergio González, interpretado por “Congreso”; y *No olvidés* (1992) de Joe Vasconcelos, donde el sonido de las kaskawillas, las pifilkas —silbato de tubo— y el trompe ayudan a marcar el compás de un rock lento.

Angelita Huenumán, en la versión de “Inti-illimani”, incluye una interesante elaboración politonal sobre un pie rítmico yambo sincopado. En *Trompe*, un trompe, integrado en la textura polifónica de cuerdas y vientos andinos habitual de “Quilapayún”, mantiene un obstinado de terceras descendentes e introduce el pie rítmico yambo predominante en la canción. El trompe cumple una función tonal, rítmica y timbrística en esta composición.

En *Aroma de canelos* se integra el kultrún y las kaskawillas a la música de fusión. Estos instrumentos, tocados por Sergio González, introducen un pie rítmico yambo sincopado que luego es desarrollado por la batería. Dos mapuches participan en la grabación de la canción: Domingo Carilao que toca un llamado de küll-küll —cuerno— y Clara Antinao, que realiza una narración en mapudungun.

Con el concepto de “minoría étnica”, masificado en Chile hacia fines de la década de 1980, los grupos indígenas han adquirido mayor reconocimiento y legitimidad dentro de la sociedad, sin que se pretenda chilenizarlos. “Congreso”, al incorporar en su práctica musical a miembros del pueblo mapuche, pone de manifiesto este nuevo concepto: el mapuche es reconocido como tal, se le escucha y se respeta su especificidad, adquiriendo un lugar digno en la sociedad global.



Pop chileno

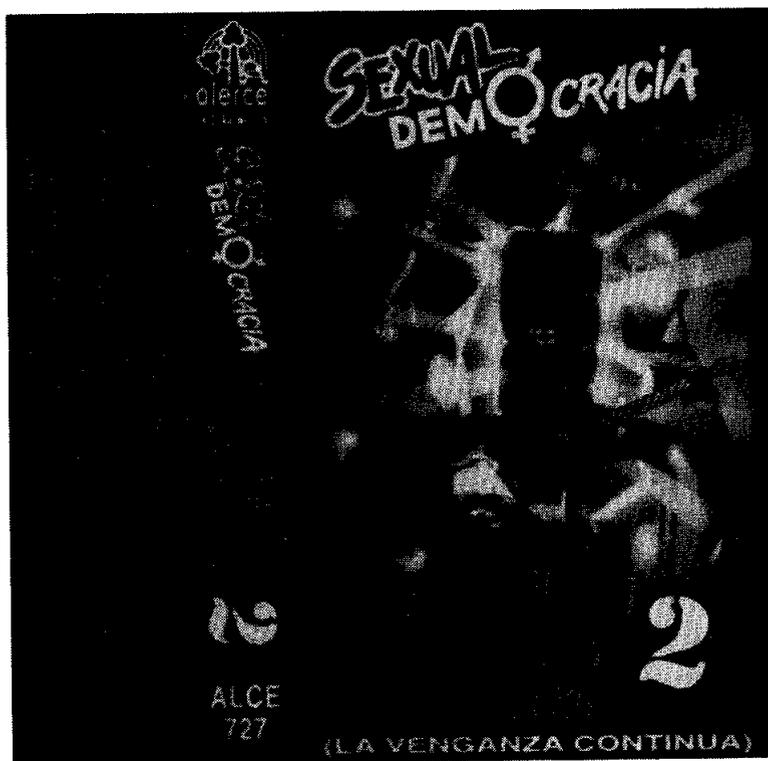
La presencia de raíz mapuche en la música del sexteto de pop contemporáneo “Fulano” (1986-), constituye un ejemplo de cómo jóvenes santiaguinos integraron elementos vernáculos a su propia subcultura durante la década de 1980. Esto lo hicieron en forma distante, fragmentada y aislando los elementos indígenas de su contexto cultural original.

Desarrollando un estilo de citas, “Fulano” utiliza materiales folklóricos en forma segmentada y fuera de su contexto. Es así como patrones rítmicos y recursos del canto mapuche, y polimetrías y gritos de animación de la cueca, son situados en un medio musical urbano y contemporáneo. De este modo, materiales folklóricos obtienen un lugar donde habitualmente no lo tenían.

En *Sentimental blues* (En el *bunker*, 1989, Alerce, ALC 638) de Jorge Campos, el sonido de las pifilkas y el kultrún marca los cuatro tiempos de un compás de blues. El patrón rítmico “atresillado” del blues encuentra una proyección natural en el ritmo mapuche binario de división ternaria.

Al “amapuchar” el blues, “Fulano” le hace sentir la raíz mapuche al chileno amante del blues. Con esto, se hace más evidente en Chile la connotación étnica y marginal que posee el blues, por provenir de cantos de trabajo de campesinos y obreros negros norteamericanos.

El grupo pop chileno “Sexual Democracia” impactó al público de la Quinta Vergara en febrero de 1992 con su *Marichihueu*, un rock mapuche cantado enteramente en mapudungun, a diferencia de la música popular de raíz mapuche anteriormente escuchada. *Marichihueu* (*Buscando chilenos II*, 1992, Alerce, ALC 727) fue compuesta por Miguel Barriga Parra, principal compositor y autor del grupo, con la ayuda del folklorista Cecil González.



Carátula de *Buscando chilenos II* de “Sexual Democracia” (Santiago: Alerce, 1992) donde aparece la figura de un mapuche tocando guitarra eléctrica.

Existen dos planos métricos simultáneos en esta canción, uno asociado al rock y otro a la música mapuche. La métrica del rock —de subdivisión binaria— está a cargo del acompañamiento y la métrica mapuche —de subdivisión ternaria— está a cargo de la voz. Esto le otorga un mayor impulso rítmico a la canción.

El bajo y la batería incorporan un pie rítmico yambo sincopado al final de su patrón rockero (¿o mapuche?) de terceras:



Los dos planos rítmicos de esta canción quedan de manifiesto en la cadencia final, donde los instrumentos de rock realizan un ritardando mientras los instrumentos mapuches realizan un acelerando. Este acelerando es una especie de trémolo que habitualmente realiza el kultrún para marcar el comienzo y el final de una interpretación grupal, acompañado de gritos agudos y animados de los participantes.

En *Marichihueu*, "Sexual Democracia" incorpora la trutruka, que es tocada fuera de tono cumpliendo un papel de color. También son usadas pifilkas, al igual que en el blues de "Fulano", junto a kaskawillas para marcar los cuatro tiempos del compás de rock. La fusión mapuche-rock llega a un clímax rítmico y de intensidad sonora al medio de la canción, donde el rock aumenta de peso. Sin embargo, el sonido mapuche se apodera de la danza, coronando este dominio con pifilkas y trutruka.

"Sexual Democracia" sitúa la voz del cantante dentro del grupo, sin otorgarle un papel solista, enfatizando de este modo el marco comunitario y participativo de la música grupal mapuche. Este sentido comunitario se acentúa con el uso del canto responsorial en la repetición de las estrofas. Así mismo, el cantante parece esforzarse para alcanzar un volumen adecuado al sonido saturado del conjunto y para llegar a las notas altas, introduciendo quiebres propios del estilo vocal mapuche.

"Sexual Democracia" le ha otorgado nueva fuerza y vigencia a la raíz mapuche en la música popular chilena. La posibilidad de bailar esta música, sugerida por grupos como "Los Jaivas" y "Fulano", se hace realidad con el rock-mapuche de "Sexual Democracia". El "ritmo obsesionante, el carácter vigoroso, alegre, picaresco y la acentuación enfática" que Salas Viu adscribe a la música mapuche (1951: 220), es sentido y expresado corporalmente por el chileno a partir de *Marichihueu*²².

Conclusiones

Si bien la cultura indígena parece no haber desempeñado un papel protagónico en la formación de la música docta y popular chilena, algunos rasgos mapuches aparecen en ella a lo largo del presente siglo. La música mapuche y chilena se vinculan además por la presencia de una métrica binaria de subdivisión ternaria en ambas y por un "universalismo de tercetas" común.

Como Béhague mantiene (1979: 178), el chileno desarrolló una cultura urbana con "aspiraciones internacionales" durante el siglo xx. De este modo, la

²²Se pueden mencionar aportes de otros grupos, como el grupo de rock "Sol y Medianoche" con su vocalista Soledad Domínguez que canta vestida de machi y los grupos de proyección folklórica de raíz mapuche que participan en festivales de la canción. Uno de ellos ganó en 1992 la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar.

música indígena ha sido vista más como una limitante que como un potencial en el desarrollo del arte musical occidental practicado en Chile. Sin embargo, músicos como Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Gabriel Matthey, Eduardo Cáceres, Fernando Lecaros, Violeta Parra, “Los Jaivas” y “Sexual Democracia”, han demostrado que los modos de organización sonora y de expresión musical mapuche constituyen elementos enriquecedores para la música chilena.

Los siguientes rasgos sonoros mapuches han experimentado un proceso de criollización artística y social en Chile durante el presente siglo, constituyéndose en raíces indígenas de la música chilena²³:

Rítmica:

Métrica binaria de división ternaria (compatible con la métrica del fox-trot, el blues y el rock).

Yambo (*Sentimiento araucano, El Nguillatún, Trompe*).

Yambo sincopado (*Sentimiento araucano, Wirafün kawellu, Aroma de canelos, Marichihueu*).

Troqueo (*Sentimiento araucano, Sentimental blues, Iniciación*).

Troqueo con yambo sincopado —ritmo de mapuchina— (*A motu yaney, Huincahonal, Arauco tiene una pena*).

Melodía:

Repetición de notas (*Arauco tiene una pena, Iniciación*).

Melodías triádicas (*El copihue rojo, Mapuche soy*).

Terceras (modulación por terceras: *Sentimiento araucano, Arauco tiene una pena*).

Tritono (*Wirafün kawellu, Arauco tiene una pena*)

Alturas indeterminadas (*Wirafün kawellu* —clusters de segundas—, *Iniciación*).

Giros cadenciales descendentes (la mayoría de los ejemplos analizados).

Modalidad y textura:

Tetrafonía y pentafonía (*Araucano, Mapuche soy, Huincahonal, Arauco tiene una pena*).

Tetracordio frigio (*El copihue rojo, Sentimiento araucano, A motu yaney, Araucano, Arauco tiene una pena*).

Monodía (introducción de *El copihue rojo, Sentimiento araucano, Mapuche soy*).

Voz:

Texto en mapudungun (totalmente en Isamitt, Cáceres, Matthey, “Sexual Democracia”, y parcialmente en “Valdivia” y “Congreso”).

²³En este caso, lo artístico se refiere a problemas de lenguaje y técnica, y lo social a problemas de significado y función.

Glissandos (*Sentimiento araucano, Wirafün kawellu, Arauco tiene una pena, Iniciación, Marichihueu*).

Gritos (de lamento en Violeta Parra, de alegría en “Los Jaivas” y de rebeldía en “Sexual Democracia”).

El copihue rojo, A motu yaney, Huincaonal, Arauco tiene una pena y Marichihueu, le han servido de expresión lírica y roquera, solista, colectiva y coreográfica al chileno; han cumplido una función didáctica, de denuncia, y estética en el país; y se han constituido en modelos estilísticos del género de raíz mapuche en la música popular chilena.

El indigenismo musical chileno ha sido desarrollado desde la propia cultura criolla, formando parte de un proceso global de mestizaje de lo mapuche. La cultura criolla entonces, posee un sustrato mestizo y revela rasgos de aquella “bisabuela india” que Violeta Parra decía tener. Los gritos del arriero en el campo recuerdan gritos mapuches. El copihue araucano es emblemático en Chile, se teje en una manta huasa de Doñihue o se pinta en una ramada dieciochera²⁴.

El mestizaje de la música indígena ha llevado a la música mapuche a superponerse y a compartir espacios con la música criolla. De este modo, es habitual que rasgos melódicos mapuches se superpongan a las hemíolas de la familia de la zamba y de la cueca, como ha sucedido en composiciones o versiones de Violeta Parra, “Los Jaivas” y “Fulano”, por ejemplo. Así mismo, músicos como Carlos Isamitt, Fernando Lecaros y Violeta Parra, se nutrieron tanto de raíces mapuches como criollas, desarrollándolas en forma separada y conjunta.

La práctica musical criolla ha contribuido a crear, mantener y transformar en Chile distintos estereotipos de identidad para el pueblo mapuche. Los mapuches han sido vistos como *valientes guerreros* en la ópera nacional; como *hordas de bandidos* en la crítica de dicha ópera; como *guerreros derrotados* en la música popular chilena de la primera mitad de este siglo; como *ex combatientes* en Violeta Parra; como *subversivos* durante el gobierno militar; como *iluminados* en “Los Jaivas”; como *minoría étnica* en “Congreso”; y como *rebeldes sin causa* en “Fulano” y “Sexual Democracia”. De este modo, la música contribuye a formar el sentido de realidad social y la propia sensibilidad de una nación²⁵.

El fracaso de la naciente ópera nacional en 1902, puso en evidencia la imposibilidad de mantener en el medio oficial chileno el estereotipo de *valientes guerreros* por sobre el de *hordas de bandidos*, mantenido por la burguesía patriota chilena y reflejado en la crítica mercurial de la época. Sin embargo, el estereotipo de *guerreros* se mantuvo en el vals y la canción de comienzos de siglo como *guerreros entristecidos* y *guerreros en extinción*, respectivamente; en las mapuchinas de Lecaros

²⁴Casa Amarilla ilustró en 1966 la tonada de Clara Solovera *Chile lindo* con los mismos copihues que usó en 1940 en la portada de su edición de *A motu yaney*, pero agregando al diseño unas relucientes espuelas de alpaca.

²⁵Además, en mapuchinas de la década de 1950 la mujer mapuche es vista como “sirvienta burlada”.

como guerreros segregados; y en las canciones de Violeta Parra como *ex combatientes* o veteranos de la guerra de Arauco²⁶.

El Pop chileno parece tomar la rebeldía de ese *desordenado griterío, chivateo y trepidación sordida* que el crítico *Parsifal* veía en 1902 en las hordas mapuches y sumarla a la rebeldía resignada del blues o a la rebeldía insatisfecha del rock. Si la raíz cristiana del blues sugiere resignación en el blues mapuche de "Fulano", "Sexual Democracia" en cambio, sitúa la raíz mapuche en el marco de rebeldía total otorgado por el rock.

Por otro lado, el interés por la espiritualidad del hombre y la cultura, ha llevado a grupos como "Los Jaivas" o a compositores como Matthey y Cáceres a acercarse a la música y la cultura indígena atraídos por una forma de vida ritual, natural y primigenia, una interpretación mágica del cosmos, una experiencia cíclica y eterna del tiempo, y un sentido profundo de la existencia que Occidente parece haber perdido.

La música de raíz mapuche ha desempeñado distintas funciones en la sociedad chilena del siglo xx. Junto con incrementar el repertorio nacional orquestal y de cámara, ha renovado la práctica de la música docta y popular en Chile. La raíz musical mapuche ha nutrido de romanticismo y rebeldía a la canción chilena contribuyendo a generar conciencia social; ha servido como vehículo para sensibilizar al chileno sobre el mapuche; ha sido emblema de identidad mítica para el chileno; le ha servido para aprender a cantar; y ha contribuido a crear, sustentar y modificar los estereotipos con los que el chileno ha observado la cultura indígena. Sólo resta saber qué piensan los mapuches de todo esto.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

Bibliografía

- Alarcón, María Eugenia, ed. *Pequeña antología del compositor chileno para piano*. Santiago: Instituto Interamericano de Educación Musical [1993].
- Aretz, Isabel. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. "Carlos Isamitt: folklore e indigenismo", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966): 37-42.
- Béhague, Gerard. *Music In Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile*. Santiago: Editorial Del Pacífico, 1976.
- Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de las coordenadas históricas y su repercusión en la música" en *América Latina en su música*. Isabel Aretz ed., México: Siglo veintiuno editores, 1987: 7-19.
- Claro, Samuel. "La música de cámara de Carlos Isamitt", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966): 22-36.
- . "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966[a]): 54-67.
- Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire, 1970.

²⁶Según Stuchlik, hasta mediados del siglo xix el chileno consideró al mapuche como muy peligroso en la guerra (1973: 37).

- Garrido, Pablo. "El copihue rojo" *La Última Hora*, Santiago [ocho artículos publicados del] 18 al 28 de agosto de 1970.
- González, Ernesto. "Vigencias de instrumentos musicales mapuches". *RMCh*, XL/ 166 (julio-diciembre 1986): 4-52.
- González, Ernesto y Ana-María Oyarce. "El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento musical", *RMCh*, XL/ 166 (julio-diciembre 1986): 53-66.
- González, Juan Pablo. "Música Popular Escuchada en Chile durante la Década de 1930". Tesis, Santiago: Universidad de Chile, 1982.
- Grebe, María-Ester. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *RMCh*, XXVII/ 123-124 (julio-diciembre 1973): 3-42.
- . "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *RMCh*, XXVIII/ 126-127 (abril-septiembre 1974): 47-79.
- Guevara, Tomás. *Historia de la Civilización de la Araucanía*, Santiago, 1900.
- Isamitt, Carlos. "Un Instrumento Araucano. La trutruka", *Boletín Latinoamericano de Música*, I/ 1, 1935: 43-46.
- . "Los instrumentos araucanos", *Boletín Latinoamericano de Música*, IV/4, 1938: 305-312.
- . "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos", *RMCh*, XI/ 55 (octubre-noviembre 1957): 24-36.
- Lavín, Carlos. "La música de los araucanos", *RMCh*, XXI/99 (enero-marzo 1967): 57-60.
- Mussiett Canales, Salomón. *Guitarra para todos*. Santiago, Sociedad Impresora Roda, 1974.
- Mayer Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlante, 1947.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Universidad de Chile, 1957.
- Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1984.
- . "Con el grupo "Los Jaivas" a través de Eduardo Parra" *Literatura Chilena. Creación y crítica*, IX/33-34 (julio-diciembre 1985): 50-52.
- Salas-Viu, Vicente. *La creación musical en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria [1951].
- . "Creación musical y música aborigen en la obra de Carlos Isamitt", *RMCh* XX/97 (julio-septiembre 1966): 14-21.
- Stuchlik, Milan. *Rasgos de la Sociedad Mapuche Contemporánea*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1973.
- Wilhelm, Ernesto. *Voz de Arauco*. Villarrica: Imprenta San Francisco, 1959.