

## DOCUMENTOS

# *Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara*

## *Currents of magical thought in La Nueva Canción Chilena, the case of Victor Jara’s “Cai Cai Vilú”*

*por*

Víctor Navarro Pinto  
Investigador independiente, Chile  
vitorionav73@gmail.com

Este trabajo se propone realizar un análisis del tema “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara, tanto desde sus aspectos poéticos como culturales. Para esto se establece como marco de referencia el concepto *pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss y la aplicación que María Ester Grebe hizo de este al analizar el dualismo en la cultura mapuche. Un objetivo importante será determinar cómo Jara utiliza y pone en juego los materiales musicales y culturales al momento de la creación de esta pieza y cuál es su relación con el contexto social de la época.

**Palabras clave:** Realismo crítico, cosmovisión mapuche, pensamiento mágico, Víctor Jara.

*This work aims to carry out an analysis of the theme “Cai Cai Vilú” by Víctor Jara, from both its poetic and cultural aspects. To achieve this, the concept of wild thought by Lévi-Strauss and the application that María Ester Grebe made of it when analyzing dualism in Mapuche culture is established as a reference framework. An important goal will be to determine how Jara uses and puts the musical and cultural materials at the time of creation of this piece into play, and what is its relationship with the social context of the time.*

**Keywords:** Critical realism, mapuche worldview, magical thinking, Víctor Jara.

### 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Esta investigación se propone indagar en la singularidad de la pieza “Cai Cai Vilú” dentro de la obra de Víctor Jara. La composición es una pieza instrumental para arpa, guitarra y percusiones grabada en 1972, que se desmarca del contexto histórico y del grueso de la obra de Jara en dos aspectos: su

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de mi actual proyecto de investigación, en el que estoy compilando y analizando música popular chilena de la segunda mitad del siglo XX que evidencie en sus temáticas el uso de conceptos relacionados con mitos, leyendas y distintas formas de pensamiento mágico. Pensándolos como un recurso poético que tiene raíces en la cultura popular, estoy indagando en las motivaciones históricas, sociales y culturales (conscientes o no) que han llevado a los creadores a acercarse a estos materiales. Una versión abreviada de este artículo fue presentada como ponencia en el X Congreso Chileno de Musicología de la SChM, realizado en Santiago, en enero de 2020.

naturaleza de obra instrumental y su relación con las creencias mapuches. A partir de su título, esta pieza se vincula con un mito fundamental de este pueblo, como lo es la lucha entre las serpientes sagradas Caicaivilú y Trentrenvilú, en lo que constituye un acercamiento directo de un creador de la Nueva Canción Chilena a la corriente profunda del pensamiento mágico de una de las culturas originarias más influyentes en la realidad nacional. Las preguntas iniciales de la investigación tienen que ver con las motivaciones que llevaron a Jara a componer esta pieza instrumental y cuál es la connotación de lo mapuche en la misma. Considerando que, en el mito, la serpiente Caicaivilú es quien intenta terminar con la humanidad, cabría preguntarse hasta qué punto Jara es consciente de esta simbología y de qué manera esta corriente de pensamiento mágico o *salvaje* inunda su propio sistema de creencias, más situado en la religiosidad popular y en las creencias en lo sobrenatural de la cultura campesina de la zona central<sup>2</sup>.

## 2. PENSAMIENTO MÁGICO, PENSAMIENTO SALVAJE

Como marco referencial para el estudio del mito mapuche de Caicaivilú y Trentrenvilú y del análisis de lo que Jara hizo con él, utilizaré el concepto *pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss (1964), sobre todo en lo que refiere al dualismo. A partir de sus estudios de campo en diversas sociedades tribales, Lévi-Strauss demostró que el pensamiento mágico de estos grupos se construye a partir de premisas lógicas y una necesidad de orden, al igual que la ciencia, pero difiere de esta en los resultados teóricos y prácticos que obtiene, produciendo una interacción global de los elementos simbólicos que maneja, a diferencia de la ciencia que tiende a la fragmentación y estratificación de categorías<sup>3</sup>. El pensamiento tribal opera mediante una “lógica de lo concreto” o bricolaje, basada en la utilización de signos que en forma metafórica conforman una estructura simbólica y cognoscitiva (Apud 2011). A esta forma de lógica Lévi-Strauss le llama *pensamiento salvaje*.

que no es, para nosotros, el pensamiento de los salvajes, ni el de la humanidad primitiva o arcaica, sino el pensamiento en estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado con vistas a obtener un rendimiento (Lévi-Strauss 1964: 317).

Este pensamiento incluye los mitos, los ritos, los sistemas de clasificación totémicos, la lógica de las alianzas matrimoniales, los métodos de elección de nombres y la cosmovisión en general. En ese sentido el mito y el rito tienen como valor principal preservar hasta nuestra época modos de observación y de reflexión que estuvieron adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: “los que autorizaba la naturaleza a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible” (Lévi-Strauss 1964: 35)

El *pensamiento salvaje* echa mano de un repertorio heteróclito<sup>4</sup> de elementos; es una colección de mensajes pretransmitidos que utiliza testimonios fósiles de la historia y opera con signos. De ahí su consideración como historia pura, a la que los mitos nos enfrentan (Lévi-Strauss 1964: 352). Aunque un mito sea una narración falsa, tiene las características propias del acontecimiento histórico: alude a una contingencia y suscita emociones intensas y variadas; asimismo “lo propio del pensamiento

<sup>2</sup> Agradezco la valiosa información que me fue entregada por el músico Patricio Castillo respecto de la creación y grabación de la pieza “Cai Cai Vilú”; también a Catalina Echeverría, de la Fundación Víctor Jara, quien me ayudó a contactar a Castillo y me permitió revisar material fotográfico de Jara.

<sup>3</sup> “Desde luego, el reconocimiento de la existencia de dos tipos de conocimiento científico por parte de Lévi-Strauss tiene como uno de sus propósitos disolver las creencias, frecuentes en antropología como hemos visto, en torno a la incapacidad de los nativos para el pensamiento abstracto. Al mismo tiempo que se dedica a desmontar paso a paso dicha creencia, da lugar a su proposición de la existencia de una lógica de lo concreto con leyes y operadores particulares, que no son los de la ciencia pero sí son análogos a ella” (Olavarría 1997: 5).

<sup>4</sup> “Adj. (gr *heteros*, otro y *klinein*, doblarse) Que se aparta de las reglas ordinarias de la analogía gramatical: *nombre heteróclito*; o de las reglas del arte: *edificio de estilo heteróclito*. Fig. Extraño, raro” (Diccionario *Nuevo pequeño Larousse ilustrado*, 1958: 509).

salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo, a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica” (Lévi-Strauss 1964: 381).

La aplicación de este concepto en la cultura mapuche será desarrollada junto con la idea de dualismo en la sección 6 de este artículo. Para efectos de esta investigación los conceptos de pensamiento mágico y *pensamiento salvaje* serán usados como sinónimos<sup>5</sup>.

### 3. VÍCTOR JARA Y LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Víctor Jara fue un creador que se nutrió directamente de las raíces de la cultura campesina chilena, teniendo el interés y la experticia para trabajar con estos materiales en la creación de obras nuevas, ya fuera en el teatro y la música o su implementación en proyectos más amplios que intencionaran el cruce y la colaboración de diversos lenguajes artísticos performativos. Esto se aprecia en el disco *La Población* –que integra teatro, música, grabaciones de entrevistas a pobladores e incluso una etnografía previa realizada por Jara– y en el inconcluso ballet *Los siete estados*, proyecto conjunto con el coreógrafo Patricio Bunster y el compositor peruano Celso Garrido-Leca, que entrelazaba danza y música en diversos formatos instrumentales, desde la sonoridad latinoamericana a la de orquesta sinfónica.

El acercamiento a los materiales musicales con que trabajó en sus diversas obras se produjo desde su infancia, presentados inicialmente por su madre, a quien escuchó cantar en diversas ceremonias y fiestas de la comunidad de Lonquén. Más tarde (fines de la década de 1950), siendo estudiante de teatro, realizó varios viajes de investigación autodidacta, motivados por su amigo Nelson Villagra, para conocer el folclor musical de la región de Ñuble, donde pudo interiorizarse en forma profunda e intencionada de las tradiciones folclóricas de los campesinos, de su cultura y de sus condiciones de vida, asimilándolas a su propia vida en las largas temporadas estivales en las que compartía el trabajo con las comunidades que visitaba. De ambas experiencias obtuvo un conocimiento experto acerca de la cultura campesina y un particular modo de tocar la guitarra que combinaba arpeggio y rasgueo y que se puede encontrar en forma exclusiva en la región de Ñuble –el llamado “Toquío Jara”– y cuyo ejemplo más claro se aprecia en la forma en que toca la guitarra en la canción “El cigarrito”, de 1965 (Torres 1996: 39). Además, su *performance* en guitarra tiene una tendencia a considerarla como un instrumento de resonancia, por lo que su interpretación intenciona un “dejar vibrar”, tributario del efecto sonoro que se produce en la *performance* con guitarra traspuesta (Valdebenito 2014: 57-58).

Su vivencia directa con la pobreza en su infancia en Lonquén y en su juventud en la población Los Nogales, además de su investigación folclórica en Ñuble con comunidades subalternas desarrollaron su conciencia social y lo llevaron a identificarse con los más desposeídos, organizando un discurso artístico en donde “los valores estéticos no podían separarse de las realidades de la situación política chilena” (Jara 2007: 84). No obstante, la religiosidad popular y las tradiciones folclóricas que remitían a lo sobrenatural también formaron parte importante de la materialidad cultural presente en su trabajo y que se manifestó en la pieza “Cai Cai Vilú” como una continuidad de un pensamiento popular mágico. Esto podría ser visto como una tensión con el discurso de crítica social presente en sus demás composiciones, en las que su obra se direcciona claramente en la línea del “realismo crítico” y se centra en la canción y en los modos de relacionarla con acontecimientos políticos y sociales (Torres 1996: 47), todo esto en el marco de las demandas por justicia social que marcaron la década de los sesenta y que desembocaron en el triunfo del gobierno de la Unidad Popular en 1970. En ese sentido, se aprecian hitos en su trabajo que dan cuenta de una comprensión del fenómeno de la cultura popular en términos más amplios.

En el libro *Víctor, un canto inconcluso*, Joan Jara describe en varios momentos la relación de Jara con las creencias religiosas campesinas y sus temores de infancia por las historias sobrenaturales que escuchó en su entorno:

<sup>5</sup> Lévi-Strauss también los alterna en sus escritos junto con el concepto de pensamiento mítico, pero en el desarrollo de su discurso se evidencia que mágico y mítico obedecen a clasificaciones temáticas, mientras que *salvaje* remite a procesos mentales abarcadores, puestos en juego por las sociedades tribales: es un tipo de pensamiento en estado natural, distinto al pensamiento domesticado o racional de Occidente.

El diablo atormentó la infancia de Víctor como una figura real y amenazadora que se lo llevaría al eterno castigo del infierno si se portaba mal. En la casa no había radio y las noches de verano los adultos solían sentarse a tomar el aire en la galería, donde conversaban y contaban historias. Víctor, acostado con los demás chicos, oía el murmullo de las voces a través de las persianas abiertas. Oía los cuentos que relataban sobre los malos espíritus, sobre la Calchona, mitad mujer y mitad cabra, de quien decían que acechaba en el campo, para asustar a los caminantes a fin de que le entregaran sus bienes. Se enteró de la existencia de luces fugaces, que le alejaban a uno para siempre si las seguía, y prestó atención sobre todo a las apariciones del diablo (Jara 2007:36).

En las cercanías de su casa había un cerro al que Jara se arrancaba para huir de las peleas familiares, donde se encontraba una cruz y una losa con una hendidura a la que los lugareños llamaban “La pata del diablo”, lugar donde se refugiaba para contemplar la naturaleza y esperar a que los problemas se calmaran en el hogar (Jara 2007: 35). La presencia de este tipo de lugares es común en el campo chileno y marcan un hito de sincretismo, en el que la presencia de Dios y el diablo están en relación dialéctica y que indudablemente debe influir en los sistemas de pensamiento rural, funcionando como un tipo de refuerzo multimodal que configura un *mundo de sentido*, en términos semióticos (Hernández 2016: 58). Este cumple la función normativa de situar a los sujetos en el sistema de creencias aceptado por la comunidad, dando cuenta a un tiempo de la presencia del mal y de la manera de vencerlo mediante la religión. En el caso de Jara se puede apreciar que estas creencias tradicionales marcaron su carácter y modo de ser, manifestándose recurrentemente en diversas situaciones:

Las huellas de ese trasfondo supersticioso y la sensibilidad a lo mágico acompañarían a Víctor a lo largo de toda su vida, ya fuera en pequeñeces, como una inexplicable aunque siempre lograda cura de las verrugas, o en cuestiones más importantes, como una extraña sensación premonitrice, casi una clarividencia (Jara 2007: 37).

Cuando años más tarde se inició en la dirección teatral, la pieza *Ánimas de día claro* (1961) le dio la posibilidad de reencontrarse con las tradiciones campesinas socializadas en su entorno de infancia, a la vez que le permitió participar en la composición de una música pertinente al tema, basada en la tradición folclórica que conocía tan profundamente y de manera tan participante. Fue grabada con algunos miembros del conjunto Cuncumén:

Basada en la creencia campesina en la magia como parte de la vida cotidiana y en la antigua superstición de que los espíritus de los muertos pueden quedar ligados a la tierra por la fuerza de un deseo insatisfecho, [la obra] estaba rodeada del ambiente sobrenatural que había acosado a Víctor en su infancia (Jara 2007: 80).

En la música para la obra teatral *La Remolienda* (1965) ya se manifestaba la presencia del dueto entre arpa y guitarra que más tarde aparecería en “Cai Cai vilú” y que también sería explotado en algunas de las piezas del disco *Canto por travesura* (1973). Tanto en *Ánimas de día claro* como en *La Remolienda* se puede apreciar cómo Jara construyó un trabajo de creación que integró a la *performance* teatral lenguajes artísticos diversos como la actuación, el baile y la música, en función de dar una visión lo más realista posible de la cultura del campesinado, exponiendo en forma franca sus costumbres y tradiciones, las que para Jara resultaban vitales a la hora de relevar a una clase social postergada de la que se sentía partícipe y que consideraba base fundamental para un conocimiento real de la conformación de la cultura chilena. También se puede apreciar que esta experiencia en teatro le hizo evidente a Jara la necesidad de crear una música instrumental que se amoldara a las acciones y que le diera una ambientación a la obra, lo que también sería parte de sus creaciones para danza, dándole una visión más amplia de la música como un fenómeno que posibilitaba la integración de distintos lenguajes artísticos. Esto podría explicar la inclusión de piezas instrumentales en sus discos solistas, lo que lo diferencia del trabajo habitual de los demás músicos de la NCC, centrado principalmente en la canción.

Como antecedente al diálogo con las creencias campesinas en su obra, podemos considerar que en 1958 la misma Violeta Parra compuso dos villancicos inspirados en la tradición del canto a lo divino para que Jara los cantara: “Doña María le ruego” y “Décimas por el nacimiento” (Jara 2017: 54), las

que ahondaban en la fervorosa relación entre el pueblo y los seres trascendentes que venera, presente en la religiosidad popular de raíz católica. Esta tendencia se aprecia también en algunas de las últimas composiciones de Violeta Parra, como “El rin del angelito” (1966) –que describe en términos mágicos la tradición del “velorio del angelito” que se realizaba en el campo cuando acontecía la muerte de un bebé, con un discurso en el que los elementos de la naturaleza acompañan al alma del pequeño difunto, quien según la tradición campesina sube al cielo convertido en un “angelito”– y en la pieza “Una copla me ha cantado” (1966) –alusiva a un tipo de canción que tiene el poder de maldecir a su destinatario, en un contexto de ritual mágico o magia negra (Oporto 2014: 33), por lo que su temática se aparta de las creencias religiosas y entra directamente en el terreno de lo sobrenatural–. En esa línea también podemos incluir la canción de Patricio Manns “Malay mi tejedora”, de 1968, en la que el autor describe un caso de brujería acaecido en la isla de Chiloé (Navarro 2019).

#### 4. EL ACERCAMIENTO A LA CULTURA MAPUCHE.

Existen al menos dos momentos documentados en los que Víctor Jara tuvo un contacto directo con la cultura mapuche. El primero de ellos fue un viaje junto con Joan por la región de Los Lagos en 1969, en donde conocieron a la tejedora mapuche Angelita Huenumán, quien vivía en una comunidad indígena situada en una zona cercana al lago Lanalhue. Angelita apareció alertada por sus perros cuando Víctor y Joan se acercaban caminando a su vivienda para saludarla:

En seguida apareció una menuda mujer erguida, de largo pelo negro, que salió de la casucha para ir a nuestro encuentro. Llevaba una túnica tejida, de color azul, oscuro, cerrada con un ornado broche de metal. Su aire era de dignidad y calma. Su rostro, de prominentes pómulos, no parecía tener edad, pero calculo que rondaba los cuarenta. Nos saludó y ofreció a Amanda una pequeña manzana muy arrugada que sacó de las profundidades del bolsillo” (Jara 2007: 99).

Angelita vivía sola con su hijo pequeño y sus perros, subsistiendo mediante la confección de mantas hechas a telar. La descripción del encuentro hecha por Joan da cuenta que la mujer estaba vestida con atuendos tradicionales mapuche y con el color azul, que representa al bien en esa cultura (Grebe 1974: 55); también se menciona que confeccionaba telares en el interior de su casa siguiendo técnicas ancestrales. Su presencia es caracterizada como “extraordinaria” por Joan e impactó tan profundamente a Víctor, que lo llevó a comprarle un manto sin importar el precio y, posteriormente, a componer una canción en su homenaje, donde describe emotivamente las imágenes que captó de la vida de la tejedora, valorando esa forma de existencia tan apegada a la naturaleza, casi como si fuera parte de ella, que le resultó llamativa y misteriosa y a la vez tan distinta de la occidentalizada cultura de la ciudad. Es el primer acercamiento de su obra musical a temáticas relacionadas con lo mapuche<sup>6</sup>.

El otro hito fue la invitación que recibió de la Confederación Campesina Ránquil, que a propósito de la aparición del disco *La población* (1972), le pidieron que viajara a la zona del Alto Biobío para interiorizarse de la masacre de Ránquil de 1934 y pudiera realizar una obra que narrara los hechos, siguiendo el ejemplo de la *Cantata Santa María*, pero con la inclusión del trabajo etnográfico que Jara ya había desplegado en *La población*. Jara se trasladó al sur en noviembre de 1972, debiendo realizar la parte final del viaje a caballo para poder subir a la zona de Ránquil y Lonquimay, donde tomó contacto con lugareños y antiguos sobrevivientes de la matanza, registrando conversaciones e información para la futura obra (Torres 1996: 55). Visitó incluso el lugar donde los terratenientes fusilaron a los campesinos, dejándolos caer por un risco a las aguas del río. Juntamente con su trágica historia, el lugar estaba empapado de la cultura mapuche ancestral, lo que fue advertido por Jara, quien consideró la posibilidad de incluir sonoridades mapuches en la futura narración de la obra:

<sup>6</sup> La canción “Angelita Huenumán” apareció en el disco *Canto Libre*, de 1971. El arreglo musical fue realizado con la colaboración de Patricio Castillo.

La regi3n estaba llena de mitos y leyendas de los mapuches, que eran sus principales habitantes; todo, las piedras, los 3rboles, las aguas de los torrenciales r'os nacidos de las nieves derretidas en las altas cumbres, conten'ian una significaci3n m3gica y religiosa. Con elementos de ritmos e instrumentos mapuches V́ctor deseaba captar todo aquello, dentro de un texto po3tico (Jara 2007: 206).

La obra qued3 entre los varios proyectos truncados por la muerte del creador, quien trabajaba en ella en septiembre de 1973.

En esta constataci3n de cruces con elementos mapuches en la vida y obra de Jara, podemos considerar tambi3n la implicancia de su participaci3n en Cuncum3n, agrupaci3n pionera en utilizar una palabra mapuche en la formulaci3n de su concepto grupal y cuyo nombre es una voz ind'gena que significa "murmullo de agua". Otro tanto se podr'ia decir de su trabajo con Quilipay'ın, cuyo nombre significa "tres barbas". Estos elementos dan cuenta de una incipiente sensibilidad de los m'usicos con elementos de la cultura mapuche en la d3cada de 1960.

## 5. EL MITO MAPUCHE DE TRENTRENVIL'U Y CAICAIVIL'U

Este mito tiene gran dispersi3n en la tradici3n oral mapuche, encontr3ndose versiones en La Araucan'ia chilena y en la isla de Chilo3, donde tiene repercusi3n hasta la actualidad (Mansilla 2009). El registro escrito m3s antiguo es el realizado en 1674 por el padre jesuita Diego de Rosales, para su *Historia General del Reino de Chile*, publicada de manera p3stuma en 1877. Posteriormente est3 la versi3n del folklorista Eulogio Robles, en sus *Costumbres i creencias araucanas: guillatunes*, de 1910. Rodolfo Lenz reuni3 distintas versiones y fragmentos de la leyenda en su art'culo de 1912 *Tradiciones e ideas de los araucanos: acerca de los terremotos*. Otro tanto hizo Bertha K3essler-Ilg en su libro *Cuentan los araucanos*, de 1954. La narraci3n contenida en estas versiones es casi siempre la misma y refiere que repentinamente una serpiente fabulosa llamada Caicaivil'ı decide inundar la tierra para acabar con la humanidad, la que es socorrida por la serpiente Trentrenvil'ı, quien dice a los hombres que suban a lo alto de su mont'a'na o de su lomo, donde podr'ın refugiarse, advirti3ndole tambi3n que los que no alcancen a subir se convertir'ın en peces y animales marinos o quedar'ın convertidos en piedra. Tanto Caicai como Trentren son descritas como grandes serpientes (*vil'ı* en mapuche) o como grandes lagartos, los que mediante sus fabulosos gritos controlan la naturaleza y luchan haciendo la una subir las mareas y la otra subir la tierra, para evitar la inundaci3n. Trentren hace subir tanto la tierra que llega cerca del sol, por lo que muchas personas son calcinadas por este o pierden su cabellera, debiendo protegerse poniendo ollas con agua sobre su cabeza para evitar morir quemadas. La soluci3n al conflicto se produce cuando el pueblo realiza un sacrificio humano, en el que ofrendan un ni'no al mar, arrojando su cuerpo descuartizado en las cuatro direcciones cardinales. De esta manera se calma Caicai y las aguas descienden, sucediendo lo mismo con Trentren, que hace bajar el nivel de la mont'a'na, estableci3ndose una moment'nea tregua entre ambas fuerzas de la naturaleza. Esto permite a la humanidad renacer como un nuevo pueblo. Para el investigador Fernando D'az, el principal tema de este mito es describir el origen de los mapuches y del guillat'ın, fijando c3mo el sacrificio humano da origen a la cultura mediante la violencia sagrada que se opone a la violencia natural de los elementos (D'az 2007:49). La humanidad que sobrevive a esta lucha ser'ı llamada Lituches, identificada como el origen primordial del pueblo Mapuche.

Para algunos investigadores este mito parece ser parte de un relato cosmog3nico mayor (K3essler-Ilg 1954; Trivero 1999, 2018; Tilley 2016). Existen fragmentos m'iticos dispersos, que puestos en un orden diacr3nico dan cuenta de una continuidad narrativa; se inicia con *La guerra de los pillanes* que dio origen al mundo, seguida por el origen de la primera pareja de mapuches –llamados Domo y Litucho– y continuada con el origen del pueblo mapuche y de una supuesta desobediencia de este a seguir las instrucciones de los pillanes, siendo en este punto donde se ubica el mito de Trentren y Caicai, pues algunas versiones comienzan cuando Trentren se presenta antes de la cat'strofe en forma humana (Trivero 1999) o de serpiente (De Rosales 1877) para decirle a los hombres que rectifiquen sus acciones y vuelvan a reverenciar a los pillanes:

Si revisamos los textos de Bertha K3essler-Ilg que se refieren a la cosmogon'ia, observaremos que Trentren y Kaikai es relatado siempre despu3s de la antropogon'ia que sucede debido al mal comportamiento humano. Lo mismo sucede con los relatos recopilados por nosotros (Cf.

Seminario, 1987). En otras palabras, el texto más amplio, que se refiere a la creación del mundo, a la totalidad de lo creado, es el mito cosmogónico, y parte de este texto, que se refiere en forma parcial a lo creado, lo constituye Trentren y Kaikai (Fritz y Contreras 1989:110).

La lucha de las serpientes es símbolo de un cataclismo, constituido por terremotos e inundaciones, el que cumple el rol de renovar la tierra y regenerar al hombre, dar origen al nuevo pueblo que se apega a la creencia en los pillanes y que practica el guillatún para comunicarse con estos (Díaz 2007). “Este acontecimiento cósmico destructivo es de tal importancia para el pueblo mapuche, que viene a producir un cambio histórico en su cultura, desarrollando a su vez una nueva mitología en relación al origen del mundo y del hombre” (Fritz y Contreras 1989: 111-112). Vestigios de esta narración en la memoria cultural son un centenar de cerros en la Región de La Araucanía denominados como “Trentren” o “Tenten”, que según las comunidades son partes diseminadas de la serpiente mítica y se les atribuye la propiedad de crecer (Díaz 2007:47). Otro tanto sucede con la accidentada geografía de la isla de Chiloé y del sur de Chile, que sería resultado de la lucha de las serpientes<sup>7</sup>.

Un indicio de la importancia de este mito en la cultura material mapuche es su presencia en la iconografía del *trariwe* (“artefacto de ceñir” en mapudungún), faja usada en la vestimenta tradicional de la mujer. Esto fue detectado en 1986 por el investigador Américo Gordon, cuando luego de comparar más de 300 *trariwes*, identifica lo que llamó cinco iconos-símbolos, portadores de mensajes (Gordon 1986: 217), que piensa que están relacionados con el “relato del diluvio” de Rosales, o sea, la leyenda de Caicai y Trentren. Estos iconos muestran: 1) una figura antropomórfica con cabeza grande, 2) dos figuras serpentiformes en posición contrapuesta, 3) las mismas dos figuras enfrentadas, 4) un ser híbrido con cabeza humana y cuerpo pisciforme, y 5) la misma imagen con un niño a su costado. Gordon relaciona estos iconos con la narración del mito, partiendo por los hombres que se refugian en el cerro, el encuentro de las serpientes, la lucha de las serpientes, los hombres transformados en sirenas y peces y el nacimiento de una nueva humanidad.

A través de la iconografía, el mapuche vive en el mundo de los símbolos, los que le hablan, le indican su conducta, y definen su lugar en la sociedad. Mediante la faja decorada, la mujer mapuche es la conservadora, transmisora de la experiencia e historia de su pueblo. De ella depende, en gran medida, la continuidad y la sobrevivencia de la cultura mapuche manifestada a través del idioma, del arte de la alfarería y del tejido, como también de las prácticas religiosas, terapéuticas y chamánicas (Gordon 1986: 222).

Este indicio es evidencia de cómo el conocimiento tradicional es transmitido por medio de la cultura material, en este caso de la fabricación textil del *trariwe*, el que cumple una función práctica en la vestimenta y una función sagrada, al transmitir en forma de símbolos el conocimiento ancestral, que de esta manera cifrada adquiere el estatus ritual de conocimiento secreto para el iniciado, lo que refuerza la idea de que en los pueblos originarios la ropa tiene un significado específico (Bélec 1990: 96). Estas imágenes contienen un dualismo que expresa la oposición muerte-vida y destrucción-regeneración (Riquelme 1989: 87). Para otros autores es un símbolo acuático que protege mágicamente la función vital del vientre de la mujer (Bélec 1990: 99). El *trariwe*, junto con algunas cabezas de maza que contienen imágenes de serpientes<sup>8</sup>, constituiría uno de los pocos casos en que se representa visualmente este mito (Gordon 1986; Riquelme 1989). El carácter mágico y sagrado de la manufactura de este tipo de textiles se refuerza por el mito de Llallin Kusé, un espíritu que, según las tejedoras *mapuche*, les enseña el arte textil y les ayuda con sus labores en el telar (Riquelme 1989: 211).

<sup>7</sup> “Para un chilote conocedor de los mitos insulares es casi imposible no asociar el terremoto acontecido en el fiordo de Aisén, que culminó con un tsunami de mediana magnitud que arremetió contra los criaderos de salmones instalados en el fiordo, con el viejo relato fundacional de la batalla entre Ten-ten Vilú y Cai-cai Vilú, las serpientes de la tierra y el agua, respectivamente. El archipiélago mismo sería la consecuencia de esta batalla interminable, con treguas ocasionales, y furibundos encuentros violentos que hacen cambiar cada cierto tiempo el paisaje de las islas” (Mansilla 2009: 291).

<sup>8</sup> En esta línea simbólica sería importante indagar si la forma de la *truca*, en su versión circular y extendida, es un tipo de oposición dualista que hace alusión a la lucha de las serpientes, o representa de alguna manera el mito.

## 6. DUALISMO EN LA CULTURA MAPUCHE

El mito de Trentren y Caicai es una forma de pensamiento mágico que alude a la realidad en forma simbólica, por lo que entraría en la categoría que Claude Lévi-Strauss denominó *pensamiento salvaje*. Las concepciones dualistas del cosmos son parte de las operaciones que realiza el *pensamiento salvaje* para clasificar la realidad, “cuya base reside en la conjunción de dos principios opuestos que forman parejas de oposición [...] a partir de las cuales se plasman formas primarias significativas de la cultura” (Grebe 1974: 47). Estas operaciones se evidencian en las clasificaciones totémicas, las divisiones clánicas y sus derivados (Lévi-Strauss, 1964; 1974).

En sus estudios acerca de cultura mapuche, María Ester Grebe atestiguó la existencia de pensamiento dualista en diversos campos, como la concepción del espacio, la percepción del tiempo, las connotaciones simbólicas del color, la mitología y en las estructuras y funciones de la música<sup>9</sup>.

Por su parte, la religión mapuche obedece a un conjunto de creencias y prácticas “ligadas a una vida ritual compleja y a un cuerpo de creencias mitológicas y mágicas fuertemente integradas a una cosmovisión telúrica dualista (Grebe 1974: 53)”. En la concepción del espacio se produce “una bipartición estratificada del cosmos de acuerdo a dos polaridades principales: las oposiciones bien-mal y sobrenatural-natural (Grebe 1974: 54)”. Esto da origen a seis plataformas que coexisten superpuestas en el espacio. Cuatro de ellas representan al bien (*meli ñom wenu*) y están habitadas en armonía por los dioses o espíritus benéficos, mientras que una o dos representan al mal (*anka wenu* y *minche mapu*) y son habitadas por los espíritus del mal o *wekufes*, quienes viven en desorden, caos, desequilibrio y soledad (Grebe 1974: 55). Los puntos cardinales también tienen connotaciones éticas: el este y sur se asocian al bien, mientras que el oeste y el norte son identificados con el mal. Algo similar sucede con los colores. En efecto, existen cuatro colores asociados al bien y dos asociados al mal.

Los cuatro colores del bien son el blanco y tres gamas de azul: celeste, azul fuerte y violeta. Ellos se asocian a las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico, representando a los colores naturales del cielo, las nubes y sus cambiantes tonalidades [...] Por otra parte, los dos colores asociados al mal son el negro y el rojo. El primero representa a la noche y la oscuridad, a la brujería, espíritus maléficos y muerte; y el segundo a la sangre, discordia y belicismo (Grebe 1974: 55).

De lo expuesto se aprecia que el par de oposición bien/mal tiene una presencia importante a nivel de creencias, constituyendo una categoría que connota a la realidad.

En la reconstrucción del hilo conductor de los mitos *mapuche* realizado por Alberto Trivero, este afirma que en la historia de *la guerra de los pillanes* (con que inicia el relato), Antu y Peripillán se enfrentaron junto con sus seguidores en un feroz combate, del que participaron también sus hijos, que son derrotados en la lucha y mueren al caer a la tierra. El llanto de sus madres conmueve al creador de todo, identificado por Trivero como *Pu-Am*, quien establece que los hijos volverán a la vida, pero convertidos en serpientes gigantes. Es así como el hijo de Antu regresa como Trentrenvilú y el de Peripillán como Caicaivilú (Trivero 2018: 38). Esta interpretación intenciona la visión dualista bien/mal, y da pie para caracterizar éticamente a las serpientes del mito con ellas, debido a que Antu (el sol) fue el vencedor de la guerra y sus poderes tienen connotaciones benéficas, mientras que Peripillán

<sup>9</sup> Existe un debate abierto acerca de la pertinencia de aplicar el concepto *música* a expresiones sonoras indígenas, debido a la carga eurocéntrica de la palabra. Grebe señala que investigadores como Carlos Isamitt (1934), Karl Gustav Izikowitz (1935), y Carlos Vega (1946) ya han hablado de música e instrumentos *mapuche* y resalta la idea de que la música es parte del contexto cultural mapuche (Grebe 1973: 2). En su propia investigación Grebe aplica también categorías de análisis y parámetros asociados a la música occidental en el análisis del fenómeno sonoro mapuche, mencionando elementos tales como el ritmo, la intensidad, el timbre, la orquestación, la canción. José Pérez de Arce también ha aplicado el concepto *música* en sus investigaciones acerca de organología mapuche. Jorge Martínez se inclina por hablar de “lo musical”, entendido esto como un complejo de usos y funciones activados por la tradición (Martínez 2002). En ese sentido, me parece adecuado utilizar esta categoría universal en el estudio del fenómeno sonoro mapuche, considerando que ayuda en su identificación como manifestación de la cultura (Merriam 2001) y de la organización del sonido (Blacking 2006), aspectos que han sido considerados por la etnomusicología para categorizar a un fenómeno como *música*.

(el fuego) fue condenado a permanecer bajo la tierra y se le asocia con las erupciones volcánicas y la destrucción que estas producen. En ese sentido la narración de Trenten y Caicavilú cumple con ser historia de un pasado mítico, donde las serpientes funcionan como símbolos de dualidad, de los que se pueden desprender diversas series de oposición y complementación, partiendo por la más básica que alude al bien y el mal, en lo que funciona como una pedagogía ética del ser mapuche y del respeto debido a los pillanes.

## 7. LA PIEZA INSTRUMENTAL “CAI CAI VILÚ”

En la entrevista realizada a Patricio Castillo para esta investigación, el músico me indicó que esta obra fue creada por Víctor Jara para un programa de televisión acerca de cuentos y leyendas chilenos que se emitía en canal 9 de TV, de la Universidad de Chile<sup>10</sup>. Grabada en 1972 y publicada como disco sencillo de 45 rpm por DICAP, la pieza es original de Jara, quien además toca la guitarra; Adrián Miranda toca el arpa<sup>11</sup>, Patricio Castillo el trompe y su hermano Mauricio Castillo la percusión. En el lado A del disco aparece la pieza, cuyo nombre completo es “Cai Cai Vilú (Serpiente luminosa)”<sup>12</sup> y en el lado B aparece el tema “Huillimallón (doncella encantada)”, más conocido a secas como “Doncella encantada”, que Jara ya había creado en 1962 y que adaptó para esta ocasión, con la colaboración de Patricio Castillo, siendo grabada en formato de dúo de guitarras. Además, se sabe que esta última pieza, junto con las otras obras instrumentales de Jara, formaría parte del inconcluso ballet *Los siete estados*, el que se esperaba fuera estrenado en octubre de 1973. Paradójicamente, existe más información acerca de la pieza que ocupa el lado B del disco que de la que ocupa el lado A, el que tradicionalmente se entiende como portador de la música que se desea promocionar en forma más intencionada en una producción discográfica. De “Cai Cai Vilú” no se encuentra mucha información en la literatura, habiendo breves menciones a esta pieza solo con el fin de inventariarla como parte del repertorio de Jara, sin información relativa a los intérpretes. Lo más detallado en la literatura hasta la fecha es el pie de página que Mauricio Valdebenito dedica a la pieza, en donde describe elementos musicales de ella:

Intentar definir con precisión a qué ritmo pertenece, por ejemplo su composición “Cai cai vilú” (1972) puede resultar esquivo. Y puede entenderse, al mismo tiempo, como una especie de cachimbo o trote, o también como un híbrido entre parabién, cueca o sirilla (Valdebenito 2014: 51).

Tanto “Cai Cai Vilú” como “Doncella encantada” fueron recogidas posteriormente en las diversas ediciones que se hizo del inconcluso disco póstumo de Jara, que originalmente se llamaría *Tiempos que cambian*, apareciendo ambas en la versión titulada *Víctor Jara, Presente*, que fue publicada en 1975 por DICAP en Francia.

“Cai Cai Vilú” comienza con un breve y enérgico motivo de tempo libre en el arpa, el que es respondido por la guitarra con una acorde de mi menor con novena y luego de mi menor con novena y bajo en fa sostenido. Luego de eso aparece la percusión, formada por *cacharaina* y bombo en un marcado tempo de tres cuartos, junto con el trompe que marca un saltillo inverso en seis octavos. Sobre esta conjunción de elementos aparentemente dispares surge el rítmico tema A, en la tonalidad de sol mayor y en tiempo de seis octavos, tocado por el arpa con una armonía en guitarra que va alternando entre tónica y dominante y cuyo carácter sonoro alude claramente a una tonada campesina de la zona central. A esta le sigue un tema B igualmente rítmico, con estructura similar pero en la relativa menor –en la tonalidad de mi menor– lo que posibilita que además de la alternancia tónica dominante, se sumen el VII grado rebajado y el VI grado rebajado como parte de una cadencia fría que va hacia la dominante: mi menor, re, do, si mayor con séptima (I - VIIb

<sup>10</sup> Entrevista a Patricio Castillo, 10 de diciembre de 2019.

<sup>11</sup> El arpista Adrián Miranda integró fugazmente el conjunto Cuncumén y posteriormente partió al exilio en Suecia. Patricio Castillo cuenta que su primera presentación fue acompañando con guitarra a Miranda, quien tocó el arpa en un acto cultural organizado por el personal administrativo en paro de la Universidad Técnica del Estado (UTE) en los años sesenta. Cuando Víctor Jara le pidió que buscara un arpista para “Cai Cai Vilú”, Castillo le presentó a Miranda.

<sup>12</sup> Jara fragmentó el nombre tradicional de la serpiente, denominándola como “Cai Cai Vilú”.

-VIb- V7). En toda la pieza se mantendŕ la fricci3n de musicalidades (Piedade 2003) que implica tocar la melodía y rasgueo en seis octavos y la percusi3n en tres cuartos, con los respectivos cambios en la acentuaci3n interna del compás que esto produce. En ese sentido el trompe cumple un papel articulador, porque aunque est́ asociado al bloque de la percusi3n, trabaja su ritmo en el compás de la secci3n mel3dico-arm3nica.

Luego de repetir los temas A y B, la pieza llega a una zona exclusiva de percusi3n, en donde la cacharina, el bombo y el trompe retoman protagonismo. Patricio Castillo señaala que esta secci3n es un “solo” de trompe, el que toc3 intencionadamente con una rítmica mapuche y al que se le di3 *reverb* para aumentar su sonido: “esa es la parte álgida del tema, porque precisamente ah́ es donde se est́ marcando el carácter mapuche del cuento”<sup>13</sup>. Esto quiebra con la estética de “tonada” con que se venía desarrollando la pieza, constituyéndose a su juicio en su principal aporte al arreglo de la pieza. Este procedimiento es un descentramiento del discurso, que pone el énfasis en los actores periféricos (Quintero 2013), desplazando al centro la sonoridad mapuche.

Este recurso de quebrar el discurso mel3dico y arm3nico de una obra al incluir una secci3n de percusi3n aparece tambi3n en otras piezas de Jara, como “La Partida”, “Ventolera”, y en cierta forma en el final de “Canto libre”, en donde la percusi3n toma un gran protagonismo, no obstante seguir interviniendo los deḿs instrumentos. De esta manera se produce una pausa en las repeticiones de los temas que agrega variedad a la interpretaci3n y sugiere un desarrollo basado en aspectos tímbricos y de intensidad que en elementos mel3dicos; por otra parte genera una atm3sfera de libertad y fluidez en la interpretaci3n que solo es comparable a la intencionada en el jazz, cuando la banda sigue tocando la base, a la espera de un solo. Pienso que este recurso evidencia la incipiente necesidad de Jara de incluir elementos de improvisaci3n en la *performance*, recurso tal vez no concretado totalmente en “La Partida”, “Ventolera” y “Cai Cai Vilú”, pero que sí llega a realizarse en “Canto libre”, donde los músicos improvisan en forma evidente sobre una armonía de tres acordes, como el tiple y las percusiones, en un diálogo que acerca a esa pieza al concepto de “descarga” en la música caribeña, o directamente al solo de jazz. Se puede apreciar una aplicaci3n más lograda de este recurso en el final de “El derecho de vivir en paz”, que incluye una secci3n de improvisaci3n claramente estructurada que “desemboca en una improvisaci3n colectiva al modo de músicas rituales o música de rock” (Valdebenito 2014: 53) que, sin desarmar la estructura formal de la canci3n, conduce a esta a su término, coronada por un largo acorde final de la guitarra eléctrica. Esta necesidad de incluir el azar y la soltura de la improvisaci3n puede relacionarse con la experiencia de improvisaci3n de Jara en teatro y cómo en sus montajes daba autonomía a los actores para que desarrollaran sus propias acciones dentro de un concepto mayor (Jara 2007), algo que resulta inédito en el contexto de la Nueva Canci3n Chilena:

Una revisi3n general de toda la Nueva Canci3n Chilena nos permite constatar la ausencia de improvisaci3n como recurso creativo. Desde este punto de vista, la Nueva Canci3n Chilena parece orientarse siempre a una idea de la música que prioriza el cuidado formal y el control de su expresi3n (Valdebenito 2014:53).

Seguidamente de este interludio de percusi3n y trompe, la pieza vuelve a exponer los característicos temas A en modo mayor y B en su relativa menor, dando paso luego a una elegante coda con pedal en el acorde de V7, donde la melodía desciende por la escala de mi menor natural, llegando finalmente a la tónica de esa tonalidad, y concluyendo la pieza con un eco modal.

La alternancia de estos dos temas, en modo mayor y menor respectivamente, puede ser entendida como dos identidades en disputa por la hegemonía de la pieza, debido a que el cambio entre uno y otro es repentino, sin una preparaci3n moduladora muy prolongada. Esto podría contener la representaci3n de dos ideas o fuerzas contrastantes, lo que acercaría la pieza al concepto dualista presente en la narraci3n de la leyenda. En el barroco, con el uso de la retórica musical y el desarrollo de la teoría de los afectos, hubo una tendencia en compositores y teóricos a connotar las modalidades mayor y menor con un estado de ánimo o sensaci3n emocional, siendo la más común la asociaci3n entre modo mayor con alegría y modo menor con tristeza<sup>14</sup> (L3pez Cano 2000: 65). La influencia

<sup>13</sup> Entrevista a Patricio Castillo, 10 de diciembre de 2019.

<sup>14</sup> “Para reconocer el afecto predominante de una pieza, nos dice Johann Joachim Quantz (1752), es necesario atender a cuatro elementos: 1. Modos: los de tercera mayor, por lo común, expresan lo

barroca fue importante en la América colonial y muchas de sus prácticas musicales se socializaron en el salón colonial latinoamericano, como lo fueron la contradanza y el minueto<sup>15</sup>, pasando de ahí a las clases subalternas, quienes las resignificaron y adaptaron. Esta apropiación cultural hace posible pensar en la supervivencia de la connotación retórica de los modos en la cultura popular y su uso como recurso poético en algunos casos de música folclórica del campo chileno<sup>16</sup>, que como ya hemos visto, es la fuente sonora de la que Víctor Jara tomaba materiales al momento de elaborar sus creaciones.

Siguiendo esta argumentación, se podría intentar un cruce entre la connotación retórica de las tonalidades y la connotación ética del par bien/mal en la cultura mapuche, creando un *artefacto hermenéutico* que pueda aportar en el análisis de la pieza. Si bien la concepción bien/mal en la cultura cristiana y mapuche es distinta, la reiterada presencia de esta dualidad en las creencias *mapuche* hace necesario intentar la revisión de este mito desde esa perspectiva. Si asignamos *retóricamente* la tonalidad mayor al bien, tendríamos que pensar que el tema A representa a Trentrenvilú, la serpiente que salvó a los hombres, por tanto la oscuridad del tono menor de B nos serviría para identificar plenamente a Caicaivilú, la serpiente de las aguas que hizo subir el mar para eliminar a la humanidad. Si nos atenemos a la forma de la obra, consistente en: A-B-A-B'-interludio-A-B-A-B', se podría pensar que la pieza refleja un empate entre ambas fuerzas, dejando el interludio como un momento de pausa en la lucha; pero sucede que tanto la introducción como la coda se desprenden directamente de la melodía de B, desembocando esta última en la tonalidad de mi menor, por lo que el resultado de la forma parece inclinarse claramente en favor de Caicaivilú, así como también lo indica el título de la obra; triunfo o resultado que dista del final de la leyenda, en el que Caicaivilú es vencida por Trentrenvilú y se retira al fondo del mar para dormir enroscada, esperando el momento propicio para volver.

Por su parte, desde la óptica de la instrumentación, Patricio Castillo opina que si la idea era tratar un mito mapuche, habría sido más conveniente usar trutruacas, pifilkas y tambores mapuches, para hacer más evidente el carácter indígena de la pieza, al contrario del uso del arpa y el formato de tonada que Jara le dio a la obra; esto le hace pensar que tal vez la idea de Jara era hacer una suerte de contraposición entre el *winka*<sup>17</sup> y el indígena, siendo el *winka* representado por el arpa y la guitarra y el mapuche por la percusión y el trompe. Esta interpretación produciría otro tipo de dualidad, centrada en la fricción producida por el sonido mismo de los instrumentos y su connotación territorial, que claramente alude al contrapunto dialéctico entre la cultura mapuche y la chilena y su conflictiva relación histórica. El uso de este tipo de visiones se explicaría por la formación teatral de Jara, que “lo

---

alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno” (López Cano 2000: 65). Según John Hollander, la asociación entre la tonalidad y los afectos se reforzó por el parecido lingüístico entre *mood* (sentimiento, en inglés) y *modus* (López Cano 2000: 65). Charpentier (1670), Mattheson (1713) y Rameau (1722) hicieron un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad, en donde se aprecia una gran coincidencia en caracterizar las tonalidades mayores con la alegría y las menores con la tristeza. De la clasificación de 19 tonalidades usadas en la música del Barroco (9 mayores y 10 menores), Charpentier caracteriza con la palabra alegría a 5 mayores y con tristeza a 10; Mattheson repite números con las mayores y caracteriza a 11 menores como tristeza (incluyendo una tonalidad mayor); Rameau caracteriza a 8 tonalidades mayores como alegres y a 4 menores como tristes (López Cano 2000: 66). Por su parte, en el plano de la música popular, Philip Tagg afirma que estos conceptos son inaplicables en forma tan directa, aunque reconoce que pueden tener cierta validez en el campo de la música de arte tonal europea y de jazz, “donde una pieza en clave menor es probablemente (pero no necesariamente) más propensa a involucrar estados mentales como abatimiento, melancolía, tristeza y furia” (Tagg 2012: 334).

<sup>15</sup> Juan Francisco Sans ha demostrado la práctica hegemónica del minueto francés y la contradanza inglesa en el salón colonial latinoamericano (Sans 2015: 11).

<sup>16</sup> El vals “Corazón de escarcha” de Enrique “el Chilote” Campos es ejemplo de esto, pues presenta una alternancia de la tonalidad menor y mayor para ayudar a describir las correspondientes partes tristes y alegres de la letra.

<sup>17</sup> Palabra mapuche con que se denomina a los enemigos, aplicada primero a los incas, y luego a españoles y chilenos.

hacia trabajar la música en función de imágenes<sup>18</sup>, como lo evidencia su creación musical para las obras *Ánimas de día claro* y *La remolienda*. El uso del arpa también se remonta a dichas obras, y en este caso podría ser considerado como un intertexto de lo mágico, ya que en varias obras clásicas se utiliza su resonancia como un recurso orquestal que apoya la representación de lo mítico (Wagner) o como un puente hacia la ensoñación (Debussy). Esto se evidencia claramente en la introducción, donde el arpa junto con tocar un breve motivo melódico genera un repetitivo arpeggio que destaca su función de instrumento de resonancia, tal como Jara lo experimentara con la guitarra traspuesta, por lo que desde esta visión el arpa en la introducción podría entrar en lo mítico al representar el movimiento de las aguas desde las que emerge Caicaivilú.

El “cambio” en el final de la historia, operado mediante la narrativa sonora, dedicando la pieza a la serpiente que destruirá a la humanidad, genera varias preguntas en relación con la intensidad de Jara al momento de componer la pieza, y de qué manera el *pensamiento salvaje* contenido en este mito se había hecho presente en su obra.

## 8. LA OBRA Y EL MITO

La pieza “Cai Cai Vilú” evidencia la fusión o fricción de dos culturas y musicalidades: por un lado, en el planteamiento musical general de la obra como un tipo de tonada se manifiesta la experiencia de Jara en el ámbito de la música tradicional campesina, reforzada con el empleo del arpa como voz cantante de la melodía, lo que sitúa el discurso en la sonoridad del campo chileno. Por el otro lado, está la presencia del trompe, como un instrumento asimilado a la cultura mapuche y presente en sus expresiones musicales<sup>19</sup>, por lo que el uso aplicado a él funciona como ícono de lo mapuche; a esto se suma el concepto global de la pieza, cuyo título remite a un mito fundante de esta cultura. Esta fricción de elementos dispares, que no llegan a mezclarse completamente y que trabajan en forma paralela y colaborativa, pero preservando sus identidades (Piedade 2003), da por resultado una elegante pieza instrumental que convive entre la estética de la música campesina y la música mapuche, desde la particular síntesis de Jara.

El encargo de componer esta pieza para un programa de televisión que trataría mitos y leyendas chilenos reencontraba a Jara con el cuento campesino y sus temores de infancia, no obstante, la elección de este mito en particular y de la serpiente que intenta destruir a la humanidad evidencia cómo el pensamiento mágico mapuche ha permeado su creación, pues hace uso de este símbolo a pesar de la connotación destructiva y de amenaza que contiene, tal vez como una forma de manifestar el proceso radical de transformación que vivía el país y la violencia que ciertos grupos estaban oponiendo a este. La misma traducción de la palabra “Cai Cai Vilú” como “serpiente luminosa”, que aparece en los títulos del disco, hace pensar que Jara está reconceptualizando el sentido de la leyenda. Patricio Castillo me ha señalado que en el ballet *Los siete estados* también había figuras monstruosas, las que representaban al imperialismo y la ultraderecha, por lo que no es difícil relacionar el título de esta pieza con aquellas imágenes. En ese sentido Jara resignificó lo que es un símbolo mapuche, en el marco de los tiempos que corrían en Chile, intuyendo un cataclismo, una transformación, pero *sin saber el fin* (tal como dice en la canción “Cuando voy al trabajo”). Esto se refuerza con el título que tendría su último disco inconcluso, *Tiempos que cambian*, que daba cuenta de un proceso de convulsiones, homologable al producido por Caicaivilú en el mito, anticipando tal vez que una amenaza muy concreta y terrible surgirá en cualquier momento de las aguas, o sea desde lo oculto, para destruir el mundo conocido. Paradójicamente el golpe de Estado de 1973 comenzó con la sublevación de la Marina en Valparaíso.

La experiencia de conocer a Angelita Huenumán podría ser determinante en inducir esta corriente de pensamiento mágico en Jara, debido a la impresión que le produjo el encuentro con este personaje, que fue un ejemplo de las tejedoras de textil mapuche, arte tradicional que al menos en una de sus manifestaciones, el *trariwe*, se ocupa de mantener la cosmovisión mediante la preservación de símbolos que aluden directamente a este mito; la descripción que hace Joan de ella indica que vestía a la usanza tradicional mapuche, por lo que sería esperable que portara un *trariwe*. El manto que Jara le compró es otro indicio y, aunque no se aprecian en él las mismas iconografías del *trariwe*,

<sup>18</sup> Entrevista a Patricio Castillo, 10 de diciembre de 2019.

<sup>19</sup> Ver sección 6 de esta investigación.

cumplió en la práctica con comunicar a Jara directamente con la materialidad de la cultura mapuche al instalar este objeto en la intimidad de su hogar, siendo parte de la cotidianidad del espacio donde realizaba su trabajo creativo<sup>20</sup>.

## 9. CONCLUSIONES

Se podría decir que, a partir de los conceptos Caicaivilú/Trentrenvilú, Jara trabajó en forma dualista con diversos materiales culturales, los que se relacionan en pares de oposición en una fricción de musicalidades que dio forma y contenido a su particular manera de concebir un producto musical. Esta fricción implica una territorialidad sonora, tributaria de la connotación cultural al que remiten los instrumentos musicales empleados. Por su parte, la relación entre material sonoro y el contenido de la leyenda se puede establecer mediante la dimensión retórica-ética (ver Tabla 1):

TABLA 1.

1) Fricción de musicalidades:	Melodía/percusión. Seis octavos/tres cuartos. Arpa/trompe. Modo menor/modo mayor.
2) Territorialidad sonora:	Arpa/trompe. <i>winka</i> /mapuche, Sonoridad campesina/sonoridad indígena. Centro hegemónico/descentramiento. Imperialismo/pueblo.
3) Retórica- ética:	Modo menor/modo mayor. Bien/mal. Vida/muerte. Destrucción/transformación.

Elaboración propia.

Esto evidencia cómo la influencia del *pensamiento salvaje* lo ha llevado a ampliar sus nociones de tradición, al considerar, por ejemplo, el aspecto colonizado de la música campesina y la dimensión libertaria de lo indígena (dualidad arpa/trompe, *winka*/mapuche).

No obstante, produce una modificación en la narración mítica al inclinarse en el discurso musical por la serpiente del “mal”, resignificando el sentido de la leyenda y, de esta manera, produciendo un quiebre de la estructura dualista que la gobierna. Este proceso evidencia las búsquedas intuitivas de Jara, que iban más allá de lo musical y muchas veces se basaban en imágenes o conceptos más amplios, lo que demuestra cómo se aventuró a quebrar incluso los discursos tradicionales que respetaba para proponer una nueva interpretación, procedimiento que claramente lo sitúa a nivel de vanguardia creativa en música popular (González 2013).

Es importante reconocer que su obra musical va más allá de la música, porque integra elementos que dialogan con otros lenguajes, como el teatro y la danza, que tienen su punto de encuentro en la improvisación, concepto que fue ganando más espacio en su creación sonora. La teatralidad fue fundamental en su trabajo artístico y es la clave para entender en forma más profunda su obra

<sup>20</sup> Esto me fue comunicado por Catalina Echeverría, encargada del Archivo Víctor Jara, quien además ha participado en los trabajos de restauración del manto y quien me permitió ver fotografías de este en el archivo de la fundación.

musical. En ese sentido “Cai Cai Vilú” es una pieza musical, pero también una puesta en escena donde desarrolla performáticamente la relación dialéctica entre varias imágenes y conceptos. Finalmente, sería interesante pensar la influencia del *pensamiento salvaje* y el dualismo mapuche más allá del caso de Víctor Jara, para rastrear su presencia e influencia en la cultura tradicional chilena de ese período.

## BIBLIOGRAFÍA:

APUD, ISMAEL

2011 “Magia, ciencia y religión en antropología social. De Tylor a Levi-Strauss”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 30. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2011.v30.n2.36609](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v30.n2.36609) [acceso: 6 de agosto 2020]

BÉLEC, FRANK

1990 “Proteger la vida emergente: el trarihue mapuche”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 4, pp. 93-100.

BLACKING, JOHN

2006 *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza Editorial.

DE ROSALES, P. DIEGO

1877 *Historia general del reino de Chile. Flandes indiano*. Valparaíso: Imprenta El Mercurio.

DÍAZ, JOSÉ FERNANDO

2007 “El mito de “Treng-Treng Kai-Kai” del pueblo mapuche”, *CUSHO*, 14, pp. 43-53.

EDITORIAL LAROUSSE

1958 *Diccionario Nuevo Pequeño Larousse Ilustrado*. Buenos Aires: Editorial Larousse.

FRITZ, RUBÉN Y MARCOS CONTRERAS

1989 “El origen del mundo y del hombre en relatos orales de la cultura mapuche”, *Actas de la Lengua y Literatura Mapuche*, 3, pp. 103-114.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

2013 *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.

GORDON, AMÉRICO

1986 “El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche”, *Actas de la Lengua y Literatura Mapuche*, 2, pp. 215-224.

GREBE, MARÍA ÉSTER

1973 “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”, *Revista Musical Chilena*, XXVII/ 123-124, pp. 3-42.

1974 “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”, *Revista Musical Chilena*, XXVIII/ 123-124, pp. 47-79.

HERNÁNDEZ, OSCAR

2016 *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

JARA, JOAN

2007 *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

KÖESSLER-ILG, BERTHA

1954 *Cuentan los araucanos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

LENZ, RODOLFO

1912 “Tradiciones e ideas de los Araucanos acerca de los terremotos”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXX, pp. 753-771. <https://doi.org/10.5354/anuc.v0i0.25476>

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1964 *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económico.

1974 *Antropología estructural*. Barcelona: Espasa libros.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2000 *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM.

MANSILLA, SERGIO

2009 “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”, *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 51, pp. 271-299.

MARTÍNEZ JORGE

2002 “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”, *Revista Musical Chilena*, LVI/198, pp. 21-44

MERRIAM, ALAN

2001 “Usos y funciones”, en Francisco Cruces, *Las culturas musicales*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 275-296.

NAVARRO, VÍCTOR

2019 “*Malay mi tejedora*, presencia de la tradición de brujería en el neofolklore chileno”. Ponencia presentada en el IV Congreso de ARLAC/IMS, inédito.

OLAVARRÍA, MARÍA EUGENIA

1997 “El pensamiento salvaje y la importancia de ser imperfecto”, *Alteridades*, VII/13, pp. 33-38.

OPORTO, LUCY

2014 “El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (editores). Santiago: Ceibo, pp. 19-41.

PIEIDADE, ACÁCIO

2003 “Brazilian jazz and friction of musicalities”, *Planet Jazz*. E. Taylor Atkins (editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58.

QUINTERO, ÁNGEL

2013 “Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad”, *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO, pp. 223-243.

RIQUELME, GLADYS

1989 “Llallin Kuse: ¿modelo o auxiliar de la tejedora mapuche?”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 3, pp. 205-217.

1990 “El motivo del orante arrodillado y el mito de trenten y kaikai”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 4, pp. 83-92.

ROBLES, EULOGIO [ROBLE, EULOJIO]

1910 “Costumbres i creencias araucanas: guillatunes”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXXVII, pp. 151-177. <https://doi.org/10.5354/anuc.v0i0.25056>

ROJAS, GONZALO

2002 *Reyes sobre la tierra: brujería y chamanismo en una cultura insular: Chiloé entre los siglos XVIII y XX*. Santiago de Chile: Biblioteca Americana.

SANS, JUAN FRANCISCO

2015 *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

TAGG, PHILIP

2012 *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: MMSP.

## TILLEY, CHARLES

2016 “Serpientes, esṕritus y hombres: el relato mapuche de Treng-Treng y Kay-Kay”, *TRIM*, 10, pp. 23-34.

## TORRES, RODRIGO

1980 *Perfil de la creaci3n musical en la nueva canci3n chilena, desde sus 3rdenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.

1996 “El artista y su obra”. *V́ctor Jara. Obra musical completa*, Acevedo y otros, pp. 25-55, Fundaci3n V́ctor Jara, Santiago de Chile.

## TRIVERO, ALBERTO.

1999 *Trentrenfilú*. Centro de Documentaci3n Mapuche Ñuke Mapu. <http://www.mapuche.info/mapuint/triv1.html#2> [acceso: 6 de agosto de 2020].

2018 *Trentrenfilú. El mito cosmog3nico fundamental de la cultura mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones T́citas.

## VALDEBENITO, MAURICIO

2014 “Tradici3n y renovaci3n en la creaci3n, el canto y la guitarra de V́ctor Jara”, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canci3n Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (editores). Santiago: Ceibo, pp. 43-61.

## Entrevistas

Entrevista a Patricio Castillo, el 10 de diciembre de 2019, en la comuna de Santiago Centro, Chile.