

# *El bandio williche: un instrumento de comunicación musical*

## *The Williche Bandio: an instrument of musical communication*

por

Cristian Yáñez Aguilar

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3424-7015>

Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile, Chile

[cristian.yanez@uach.cl](mailto:cristian.yanez@uach.cl)

El bandio *williche* es un instrumento musical culturalmente relevante que se ejecuta en el territorio de Osorno y San Juan de la Costa, al norte de la actual Región de Los Lagos. El objetivo general de este trabajo es comprender los procesos de comunicación musical que surgen de la ejecución del bandio en el mundo mapuche *williche* del territorio señalado. Teóricamente, proponemos un diálogo entre perspectivas provenientes de la investigación sociocultural y musical para abordar el fenómeno desde una perspectiva interdisciplinaria. Metodológicamente nuestra estrategia de investigación fue el estudio de casos, con utilización y articulación de técnicas de recolección de información tales como la documentación bibliográfica, entrevistas, observación participante y uso auxiliar de transcripción musical. A modo de resultados, se expone cómo el bandio es un medio que participa en procesos de comunicación ritual y social, constituyéndose en signo de identidad territorial.

**Palabras clave:** Bandio *williche*, Comunicación Musical, Transculturación.

*The bandio williche is a culturally significant musical instrument played in the territories of Osorno and San Juan de la Costa, in the northern part of the present-day Los Lagos Region in southern Chile. The general objective of this study is to understand the musical communication processes that emerge from the performance of the bandio within the Mapuche Williche world of this territory. Theoretically, we propose a dialogue between sociocultural and musical research perspectives in order to approach the phenomenon from an interdisciplinary standpoint. Methodologically, our research strategy follows a case study design, drawing on and articulating information-gathering techniques such as bibliographic documentation, interviews, participant observation, and the auxiliary use of musical transcription. The results show how the bandio functions as a medium that participates in ritual and social communication processes, becoming a sign of territorial identity.*

**Keywords:** bandio williche, musical communication, transculturation.

## La discusión propuesta<sup>1</sup>

Aun en la actualidad solemos encontrarnos con elementos propios del legado ideológico del romanticismo. Uno de ellos es la concepción esencialista que presupone la existencia de manifestaciones culturales que serían auténticas en contraposición a otras que serían consideradas como tales (Cortazar 1976). Estas concepciones no solamente circulan en el marco del nacionalismo asociado precisamente a los estados modernos de América Latina, sino también en discursos contemporáneos que reifican alteridades culturales y distinguen entre eventos y manifestaciones culturales que serían auténticas versus otras que no lo serían (Yáñez y Fischman 2016).

Desde hace ya varias décadas, las perspectivas constructivistas en torno a la invención de la tradición, junto con la incidencia de los estudios culturales, los enfoques performativos y poscoloniales y el pensamiento latinoamericano sobre la transculturación, han ayudado a discutir las posiciones teóricas al interior de los estudios sociales, culturales, artísticos y del folclor. Sin embargo, aún es posible advertir la presencia de esencialismos (Fischman 2012) que no dan cuenta del dinamismo histórico y densidad de las prácticas ejecutadas. Esto también tiene un alto impacto en ciertos campos culturales, los cuales se caracterizan por ser espacios de intercambio, pugna, negociación, etc. (Bourdieu 1995).

En contrapartida, desde los estudios culturales latinoamericanos se ha enfatizado –hace al menos unos cuarenta años– la imposible pureza de lo étnico (Martín Barbero 1987). Es así como diversos enfoques críticos y situados han invitado a mirar las prácticas culturales en marcos contextuales y sociopolíticos históricamente dados más allá de los esencialismos deshistorizantes (Marroquín 2021; González 2017). Aquí se abre una posibilidad para abordar expresiones de comunicación como fenomenologías socioculturales y procesuales, con énfasis en agentes social y culturalmente situados (Marroquín 2021; Martín Barbero 1987), enriqueciendo así los estudios sociales y culturales, sin los viejos preceptos esencializantes ni colonialistas, por ejemplo, de ciertos discursos del folclor (Briggs y Naithani 2012; Fischman 2012; Martín Barbero 1987). Con ello se hace posible una mirada integrada y contextualizada de expresiones que son relevantes en la investigación musical (Merriam 2001), que tiende puentes entre campos disciplinarios (investigaciones socioculturales y musicales) y cuyas reflexiones confluyen, aunque no siempre dialogan.

Pese a que, en el sentido común, se asocia “comunicación” con “medios masivos”, a mediados del siglo XX se produjo un largo debate interdisciplinario acerca de la fenomenología comunicativa como modo de comportamiento que permite la vida social (Moulian 2012). Este debate incorporó conocimientos provenientes de campos disciplinarios como la sociología, la antropología, la psiquiatría, la filosofía o la lingüística (Bateson et al. 1984). En el ámbito musical, ha sido importante el impacto de la semiótica, en particular enfoques como los del estructuralismo francés y el pragmatismo anglosajón, cuyos planteos han tenido eco en la etnomusicología. Al respecto, Boilès ha subrayado que enfatizar en la influencia de la semiótica “exige que la música sea considerada como una forma de comunicación, dado que ésta se establece a través del uso de signos comunicativos” (Boilès 2011: 288).

---

<sup>1</sup> El siguiente artículo se enmarca en el proyecto Conicyt-Chile PIA/ANILLOS SOCI80045.

En el plano teórico, articulamos planteos conceptuales provenientes de ámbitos como los estudios culturales latinoamericanos (García Canclini 2004; Martín Barbero 1987; Sarlo 2014), la comunicología (Saintout 2011; Marques de Melo 2008; Martín Barbero 1987), las nuevas perspectivas de los estudios folclóricos (Briggs y Naithani 2012; Fischman 2012; Briggs 2008; Briggs y Bauman 1996[1992]; Bauman 1992; Bauman y Briggs 1990), la semiología musical<sup>2</sup> (Boilès 2011; Nattiez 2011<sup>3</sup>) y la investigación musical (Cook 2013), para abordar nuestro problema de investigación, a saber: el rol activo del bandío en la producción de instancias de comunicación musical en comunidades *mapuche williche* del territorio de Osorno y San Juan de la Costa, en el sur de Chile. Con base en la etnodenominación, concebimos como bandío *williche* el instrumento apropiado culturalmente a partir del banjo en el territorio mapuche *williche* antes señalado. Desde el punto de vista organológico, el bandío es un cordófono (Sachs-Hornbostel: 321) compuesto por cuerdas paralelas (Sachs y Hornbostel 1914; Pérez de Arce y Gili 2013). Más adelante describiremos aspectos relativos a su uso y funcionamiento.

### Planteamiento de la investigación

Nuestro objeto de estudio es la comunicación musical por medio del uso del bandío *williche*. Para ello se propone un abordaje cualitativo y descriptivo, con un enfoque comprensivo. Consideramos que el foco de nuestro interés es un fenómeno complejo, porque los procesos que se generan mediante la ejecución del bandío, en instancias específicas de enunciación (Bajtin 1982), conectan con huellas intertextuales diversas. La noción de “comunicación musical” –en relación con pueblos originarios de América Latina– ya aparece en el libro *La comunicación antes de Colón* (Beltrán, Herrera, Pinto y Torrico 2008), adscrita al campo comunicológico, pero sin ingresar a la naturaleza misma de lo musical. Pensar fenómenos musicales desde enfoques que entienden la relevancia de la comunicación como espacio de reproducción cultural y social no es novedoso. Como señalamos antes, en la etnomusicología y en la investigación musical (González y Camacho 2011) se han aplicado, desde hace décadas, los estudios y conocimientos que la semiótica desarrolló para las ciencias sociales y humanas a lo largo del siglo XX. En la propia etnomusicología chilena encontramos algunos textos relevantes que explicitan la importancia del fenómeno comunicativo en la práctica musical. María Ester Grebe (1989a) propone un diálogo entre etnoestética y comunicación. La misma autora cuenta con un trabajo de investigación –que resuena en el nuestro– en torno al género mapuche del *tayil* (Grebe 1988; 1989b)<sup>4</sup>, en el que concibe dicho género como un modo de comunicación

---

<sup>2</sup> Se utiliza el concepto de semiótica para referir a la disciplina que estudia los signos en la vida social, y donde hay vertientes tales como el estructuralismo, la perspectiva pragmática anglosajona (Peirce, Morris) y el enfoque social del signo. Sin embargo, en la literatura musical predomina la aplicación del término –muy común en la tradición estructuralista– de semiología musical.

<sup>3</sup> Se puede profundizar y tener una aproximación general revisando la compilación editada por González y Camacho (2011).

<sup>4</sup> Manifestación genérica mapuche que ha sido abordada tanto desde las ciencias sociales, especialmente la antropología y la etnomusicología (Pereda y Perrotta 1994; Grebe 1988, 1989b; Robertson, 1976), como desde la literatura (Golluscio, 1984; Carrasco 1991) o la arqueomusicología (Pérez de Arce, 2007), además de las revisiones contemporáneas críticas que cruzan las ciencias sociales y la investigación musical (Díaz-Collao 2023). Golluscio (1984) señala: “Los *Tayi'l* o cantos religiosos [...] Son entonados, salvo raras excepciones, solo por mujeres y la transmisión

entre humanos y espíritus no humanos ubicados en otros estratos, conformando al mismo tiempo un proceso de comunicación identitaria. Encontramos una mirada similar en el encuadre interpretativo de Robertson para el estudio del mismo género en Puel Mapu (1976). Incluso, en la revisión organológica que Pérez de Arce y Gili (2013) realizan de Sachs y Hornbostel (1914), con énfasis en instrumentos en América, especialmente prehispánicos, subrayan “la búsqueda organológica de la humanidad como un componente de su sistema de comunicación (Pérez de Arce y Gili, 2013: 54)”.

Geográficamente hablando, nuestra investigación se circunscribe al sur de la Araucanía, en específico el territorio de Osorno y San Juan de la Costa, ubicado en el norte de la región de Los Lagos. Nuestra hipótesis es que el bandio *williche* es un instrumento musical transculturizado que las comunidades *mapuche williche* del territorio de Osorno y San Juan de la Costa han transformado en un medio de comunicación musical. Este medio transita desde la comunicación ritual a la comunicación social mediada, constituyéndose en una expresión de la identidad territorial.

El objetivo general es comprender los procesos de comunicación musical que surgen de la ejecución del bandio en el mundo mapuche *williche* del territorio señalado. Los objetivos específicos son: a) describir los usos musicales del bandio en dicho territorio; b) identificar las agencias musicales en torno a la ejecución del bandio; c) identificar los procesos de comunicación musical que se producen a partir de la ejecución del bandio; y d) aportar al estudio de las prácticas musicales locales con énfasis en el agenciamiento de las y los propios actores.

### **Perspectiva teórico-metodológica**

Para nuestra investigación proponemos una fundamentación conceptual con elementos teóricos elaborados en distintos campos y disciplinas pero que convergen en nuestro problema de investigación y objeto de estudio. El primer enfoque es una de las líneas de los estudios de la *performance* que, desde la segunda mitad del siglo XX, fue desarrollada desde la lingüística antropológica y los *folklore studies* por autores como Charles Briggs y Richard Bauman (Briggs y Naithani 2013). Bauman define la “actuación” (ejecución o *performance*) como “un modo comunicativo marcado estéticamente y realzado, enmarcado y exhibido ante una audiencia, instaurando un marco interpretativo dentro del cual se debe entender el acto de comunicación” (Bauman 1992). En este proceso entra en juego la agencia de las y los actores en instancias concretas de enunciación, su capacidad de decisión genérica más allá de la estructura social y la “intertextualidad genérica” como vía para comprender las conexiones culturales, ideológicas,

---

es, por lo tanto, cerrada: se realiza por vía femenina, de las ancianas a las jóvenes [...] Tienen una finalidad muy especial, la relación con lo trascendente” (Golluscio 1984: 105-107). Pérez de Arce (2007) señala: “El canto, llamado *tayil* está estrictamente reservado a las mujeres, sin acompañamiento: su texto, aparentemente de sílabas inconexas, tiene relación con los antepasados del patrilinaje y permite activar la esencia del alma de ese patrilinaje compartido, por lo cual requiere una enorme concentración y existen muchas restricciones en su uso y función” (2007: 88). María Ester Grebe sostiene: “Los mapuches de Chile utilizan el lexema *tayil* para designar un género de música ritual trascendente, tanto por su densidad y riqueza de significados cognitivo-simbólicos como también por su capacidad comunicativa excepcional que, según se cree, excede los límites de lo humano” (Grebe 1989: 69).

históricas, sociales e incluso económicas que entrañan las manifestaciones expresivas en el tiempo y en el espacio: “remitirse a un género crea así conexiones indexicales que se extienden mucho más allá de la escena actual de producción o recepción. Tal remisión conecta un acto particular con otros tiempos, lugares y personas” (Briggs y Bauman 1996[1992]: 90). Se trata de una herramienta teórico-metodológica que permite estudiar fenómenos socioculturales tomando como referencia la propia ejecución de manifestaciones genéricas sin partir de postulados apriorísticos de tipo esencialista:

En el momento de remitirse a un género particular, los sujetos productores del discurso están sosteniendo (de modo tácito o explícito) que poseen autoridad necesaria para descontextualizar el discurso que conlleva las mencionadas conexiones históricas y sociales, y para recontextualizarlo en la escena discursiva actual. Cuando el texto está investido de un prestigio vinculado con los mayores o con los ancestros, la estrategia más eficaz para crear autoridad textual es tradicionalizar el discurso por medio del establecimiento de conexiones con los géneros tradicionales (Briggs y Bauman 1996[1992]: 91).

Cobra relevancia la dimensión estética o formal de las expresiones, en este caso, las características propiamente musicales -melodías, ritmo y armonía-, pero siempre en relación con los agentes ejecutantes (intérpretes, agrupaciones), audiencias (físicas, espirituales, interpeladas, humanas o no humanas, etc.), las huellas intertextuales independientemente de su materialidad (visual, sonora, lingüística, etc.), analizadas considerando tanto lo *etic* como *emic*, los contextos de enunciación y los usos que los propios actores producen.

La fenomenología de la comunicación es relevante y no privativa de algunas disciplinas, porque los procesos performativos –leídos desde la matriz conceptual expuesta– permiten construir formas de sociabilidad ya no desde el concepto de obra artística y musical (Cook 2013), ni desde un texto fijo (Bauman 1992) ni desde el instrumento considerado únicamente desde la organología, sin atender a sus contextos de uso. La bibliografía especializada (Bauman 1992; Briggs y Bauman 1996 [1992]) vincula estos procesos con la construcción de las identidades, proceso dinámico que precisamente revela agencia e historicidades (Barth 1976). De allí que hablar de comunicación ya no se limite a abordar fenómenos lingüísticos ni, mucho menos, a aquellos que exclusivamente se relacionan con los medios masivos o industrias culturales, aunque sus alcances puedan ser interaccionales, sociales y masivos (Martín Barbero 1987; Marroquín 2021). Es aquí donde cobra importancia un enfoque comunicativo de las identidades, dentro del cual es relevante tanto la autoadscripción como la adscripción de los otros, como señala Barth:

Una adscripción categorial es una adscripción étnica cuando clasifica a una persona de acuerdo con su identidad básica y más general, supuestamente determinada por su origen y su formación. En la medida en que los actores utilizan las identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y a los otros, con fines de interacción, forman grupos étnicos en este sentido de organización (Barth 1976: 15).

Guillermo Bonfil Batalla (1988) ha valorado el aporte de Barth al estudio de las fronteras culturales y desarrolló una conceptualización ampliamente difundida en las ciencias sociales, sobre lo que denomina “el control cultural” en el estudio de los procesos étnicos. Identifica algunas categorías, entre las cuales define “apropiación” no en el sentido peyorativo sino como un “proceso mediante el cual el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales

ajenos. Cuando el grupo no solo puede decidir sobre el uso de tales elementos, sino que es capaz de producirlos o reproducirlos, el proceso de apropiación culmina y los elementos correspondientes pasan a ser elementos propios” (Bonfil 1988: 35).

Todo lo anterior dialoga con el concepto de transculturación que forma parte del caudal reflexivo surgido desde América Latina precisamente con base en la complejidad de los procesos culturales. La transculturación viene a constituir una característica que permite comprender la presencia de trazos intertextuales de diversas matrices culturales que –mediante el control cultural y el poder social de las agencias situadas, materializadas en instancias de comunicación– pueden estar presentes en manifestaciones expresivas que construyen comunidad e identidades territoriales. El concepto de transculturación musical (Marrero 2013) se funda en lo planteado por el intelectual cubano Fernando Ortiz (1983) y ha sido retomado desde la etnomusicología. Kartomi (2001) analiza los procesos que se pueden dar, por ejemplo, con relación a la interacción entre dos culturas musicales distintas entre las cuales identifica las “transferencias de rasgos musicales discretos [...] La transferencia y la incorporación” (Kartomi 2001: 369). Sin embargo, esta característica apenas puede ser considerada como un requisito para un proceso de transculturación musical, y plantea como ejemplo que cuando los instrumentos cruzan barreras culturales no necesariamente llevan con ellos los conceptos musicales anteriores, es decir, se abre un espacio de emergencia en relación con lo que las comunidades que apropian hacen con el instrumento, en este caso, con el banjo de tradición afroamericana cuando deviene en “bandio *williche*”<sup>5</sup>.

Realizamos una investigación cualitativa cuya estrategia metodológica fue el estudio de caso (Yin 2014; Vaus 2001), el que permite utilizar diversas técnicas de recolección de información en función de la naturaleza de este. Es decir, permite un pluralismo metodológico. Nuestro caso de estudio es el uso del bandio en el territorio mapuche *williche* de Osorno y San Juan de la Costa. El proceso de levantamiento y sistematización de información ha sido resultado de un trabajo de diez años (desde 2012 a 2022) con una fuerte sistematización entre los años 2021 y 2022. Estas tareas han sido desarrolladas por el autor de este artículo desde su actividad como investigador musical y ejecutante de instrumentos en instancias de distinta naturaleza: eventos rituales culturalmente relevantes como el *ngillatun*, así como también en eventos culturales como el Festival del Folklore Campesino de Osorno y el Festival de los Pueblos Originarios en San Juan de la Costa, actividades que ha desarrollado desde 2015 a la fecha como integrante de agrupaciones de música popular. Se han realizado entrevistas semiestructuradas en el sector Rahue, Osorno y San Juan de la Costa desde 2013 a 2022 con agentes culturales *mapuche williche* del territorio. Se ha realizado un ejercicio de documentación bibliográfica y musical del territorio y también –de un modo complementario– hemos realizado transcripción musical sobre la base de entrevistas con el destacado director del grupo *Wechemapu*, Ponciano Rumián Lemuy en 2021. Acerca de esto realizamos una aclaración: la transcripción tuvo un rol auxiliar, pues permite identificar algunos elementos intertextuales, pero en ningún caso intenta fijar manifestaciones genéricas que se ubican en el ámbito de la tradición oral (Fernández Calvo 2007)<sup>6</sup> y donde cobran relevancia las “variantes” (Dégh 1994).

---

<sup>5</sup> Sobre transculturación musical en América Latina, ver Larrègle, Eckmeyer y Cannova 2014.

<sup>6</sup> Con relación a la música occidental escrita y la transcripción de música popular de tradición oral hay algunos textos que nos parecen relevantes y que –por límite de extensión– no profundizamos. En estos dialogan la investigación sociocultural y musical (Reynoso 2021; Larrègle, Eckmeyer y Cannova

Se enfatizó el dar cuenta de tipos de agrupaciones, contextos de ejecución e identificar determinados repertorios, pero en términos generales, sin proponer una cristalización de los géneros, pues ello sería contradictorio con nuestra mirada. La transcripción de música de tradición oral posee una larga discusión y enfoques que van desde la necesidad de reproducir detalladamente los rasgos transcritos (Bartók 1979) a otros cuyas sugerencias han sido de amplia consideración en disciplinas como la musicología comparada y la etnomusicología (Abraham y Von Hornbostel 1994). En nuestra investigación nos hemos valido de ella como técnica complementaria, enmarcada en la estrategia metodológica principal: “tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente (Fernández 2007:196)”. Sin embargo, este se complementará con el análisis contextual de las prácticas y, dado que constituye música construida con elementos tonales, nos permitirá analizar de manera relacional fragmentos intertextuales con base en la propia materialidad del fenómeno musical.

### Contexto territorial e histórico

El territorio mapuche *williche* de Osorno y San Juan de la Costa corresponde a una parte del gran territorio mapuche en general y, en particular, de la *Futawillimapu*<sup>7</sup>. Posee características socioculturales, históricas y organológicas propias<sup>8</sup>. El pueblo mapuche *williche* vivió procesos de despojo comunes a los pueblos originarios en América Latina<sup>9</sup>. Aquí la espiritualidad ha tenido un rol relevante en la configuración de identidades y prácticas culturales. La fundación de Osorno por parte de los conquistadores se produjo en 1558, y su destrucción, durante la rebelión mapuche de fines del siglo XVI. En un clásico texto elaborado acerca del territorio hace varias décadas, Foerster señala que: “La evangelización o cristianización de los huilliche se inició muy tempranamente. Las primeras misiones se establecieron en el siglo XVI, pero con el alzamiento general de 1599, de picunches y huilliches, desaparecen (Foerster 1984: 28)”. En 1614 se refundó Valdivia (110 kilómetros al norte) y se inició un nuevo proceso de evangelización desde esta ciudad y San José de la Mariquina. Sin embargo, durante el siglo XVII, Osorno mantuvo un mayor

---

2014; List 1974; Fernández Calvo 2007) así como la importancia de la situación de *performance* en el análisis musical (Cook 2013).

<sup>7</sup> “La palabra *williche* (gente del sur) es una voz indexal en mapudungun, que se especifica en relación con la ubicación de quien lo emplea. *Williche* es quien vive geográficamente al sur respecto del sujeto de la enunciación. No obstante, de un modo convencional, el término se ha establecido para designar a las agrupaciones *mapuche* situadas entre el río Toltén y la isla de Chiloé [...] distinguiéndose organizacional y étnicamente tres sectores con sus respectivos segmentos poblacionales: a) el *Pikunwillimapu* (sector norte de las tierras del sur), en el norte de la provincia de Valdivia, habitada por agrupaciones *lafkenche* (gente del mar) y mapuche; b) el *Futawillimapu* (grandes tierras del sur) en el sector de la provincia de Lago Ranco y la provincia de Osorno, con población que se autoidentifica como *williche*, y c) el *Futawapi* (isla grande), en la isla de Chiloé” (Moulian, 2012: 261-263).

<sup>8</sup> “Entendemos aquí por huilliche a los indígenas que viven al sur del Río Toltén [...] pertenecen a la cultura mapuche” (Foerster, 1984:25). “Los huilliche son los mapuche meridionales, una población que forma parte del horizonte cultural mapuche y se reconoce como tal, pero se distingue por variantes socioculturales y un particular devenir histórico” (Moulian, 2005: 133).

<sup>9</sup> Para una visión histórica del despojo, se recomiendan obras como Correa y Mella (2010), entre otras.

control mapuche *williche* pese a que era asediado desde Valdivia y Chiloé -territorio ubicado hacia el sur y que siguió bajo administración colonial después del levantamiento mapuche-. El control español y la influencia de ese territorio se consolidó con la refundación de Osorno en 1793 y la firma del Tratado de Las Canoas, un hito que distingue a este territorio de aquellos ubicados más al norte que mantuvieron autonomía hasta fines del siglo XIX. Sin embargo, “tras la independencia de Chile, regresaría la violencia y el abuso desde el Estado. La radicación indígena de 1866 y las acciones de Propiedad Austral de 1935, condenaron a las comunidades a un desplazamiento forzado a las peores tierras de la región (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 106-107)”. Acerca de las misiones, habría que señalar su presencia “desde al menos 1802, de allí se instalaron sucesivas misiones: franciscanos alemanes, jesuitas alemanes e italianos y finalmente los capuchinos holandeses (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 107)”. A esto, Foerster agrega el impacto cultural que tuvo en el territorio la presencia de campesinos, -muchos de ellos provenientes de la isla de Chiloé-, quienes en el marco del “contacto cotidiano entre ambos pueblos, irían asimilando sus respectivas religiosidades (Foerster 1984: 29)”. También subrayó la tendencia a la campesinización, entendida como un proceso social de “subordinación a la sociedad nacional” (Foerster 1984: 29). Las comunidades se vieron afectadas por la reforma agraria desde la década de 1960, la contrarreforma posterior al golpe de Estado y la dictadura, la que introdujo industrias extractivistas, como la forestal, en ellas (Quintana, Tejeda y Carias 2021:107). En síntesis, se trata de un ejemplo de subalternidad que no afecta la capacidad de agencia desde planos como el de la música.

### **El bandío en la cultura mapuche *williche* de la costa en Osorno**

En la bibliografía acerca del bandío *williche* encontramos referencias generales en textos de etnomusicología e investigación musical. Pérez de Arce (2007) recuerda –a propósito del proceso de ocupación del territorio mapuche desde el Estado nación de Chile– que “en 1920, en Chile terminó la radicación y se remató toda la tierra restante” (2007: 50). El etnomusicólogo agrega que, aunque la preocupación por lo musical estuvo ausente, autores como Rodolfo Lenz y Tomás Guevara desarrollaron una labor etnográfica, fruto de la cual proporcionaron información acerca de algunos instrumentos *mapuche* en el marco de lo que eran para ellos manifestaciones que pronto dejarían de existir. La referencia nos lleva al período desde 1881 a 1921, en que se produjo una importante desestructuración social que tuvo enormes implicancias culturales en territorios como Osorno –denominado *Chaura Cawin*– donde no actuaron las leyes de protección. Fue un período en que la lógica de asimilación estaba en la base del proyecto nacional. El etnomusicólogo chileno, de referencia en el ámbito de la organología mapuche y originaria, señala: “Notamos la introducción esporádica del banjo como un aporte de misioneros (Pérez de Arce 2007: 51<sup>10</sup>)”. Agrega que la desestructuración influyó en que ciertos instrumentos comenzaran a ser contruidos con nuevos materiales, así como en la incorporación del acordeón en la banda de música *williche*. Junto con el banjo también identifica:

el uso del wampo (canao para moler manzanas, usado rítmicamente), la trutruca y ñolkin de metal y posteriormente de cañería plástica o de goma (que tuvieron bastante arraigo), del

---

<sup>10</sup> La pregunta acerca del momento histórico en que se produjo la difusión del bandío en el territorio mapuche *williche* es relevante. Sin embargo, creemos que constituye en sí misma un tema que se debe abordar con más detalle en un próximo estudio.

kultrún metálico (usado en reemplazo de la madera, cada vez más escasa e inalcanzable), y damos cuenta a la desaparición del Llol-llol (campanitas de plata), del kunkulcawe (arco musical de hueso) y del kunkul (trompeta corta vegetal). La música mapuche se había relegado al machitún y al guillatún lo cual significó que instrumentos que eran tocados solo para el esparcimiento o en pequeñas celebraciones, como el pinkulwe, el piloilo y el ñolkin, se volvieron escasos. Se introdujo el acordeón (que no era fabricado en la zona) como acompañante en el conjunto williche” (Pérez de Arce 2007: 51).

En un trabajo reciente Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute (2022) también abordan la música mapuche *williche* del territorio desde la noción de transculturación: “Así, complementando los rasgos de lo que entendemos como música mapuche, se incorporan aspectos estilísticos y organológicos propios como el bandio williche o pertenecientes a la cultura chilota como la guitarra<sup>11</sup>, la mandolina<sup>12</sup>, el bombo<sup>13</sup> y el acordeón<sup>14</sup> (Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute 2022: 259)”.

Otro aspecto relevante es la importancia que ha tenido la voz de intelectuales *mapuche* en la producción y difusión cultural en la zona. Por ellos sabemos que el instrumento hoy se denomina “bandio” y no banjo. Han subrayado que el sonido del bandio se relaciona con otros instrumentos musicales que reproducen los “sonidos de la *mapu*, algunos imitando el canto de los pájaros, la resonancia que produce el viento en los árboles o en las paredes de la *ruka*<sup>15</sup> (Rumián 2009: 6)”. El bandio comparte con instrumentos musicales relevantes dentro de la cultura mapuche en este territorio tales como la *pijilka*, la *trutruka*, el *kultrasralitu* (*kultrung*) y el *pishompe* o *shinko* (instrumento en forma de arco unido por cuerda de quilineja) luego reemplazado por el *trompe*. Acerca del bandio *williche*, los autores del territorio han señalado que “llegó a Chile a fines del siglo XIX, es uno de los instrumentos más interesantes de la música popular norteamericana (Rumián 2009: 11)”. Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute (2022), siguiendo a Rumián, también infieren que dataría del siglo XIX y que hubo un proceso de adaptación local a partir del banjo norteamericano. El instrumento ha sido definido como un:

Instrumento hecho de un trozo de latón en forma circular o de una olla en desuso que se utiliza como caja acústica a la que se le incorpora ajustando un cuero de cabrito a uno de sus lados, por donde luego van las cuerdas unidas al brazo del instrumento que es de madera nativa, como el lingue, maño o boldo. La Mandolina es otro instrumento más pequeño que tiene similar confección que el bandio, excepto que tiene cuatro pares de cuerdas (Rumián 2009: 11).

---

<sup>11</sup> SH321.322.1 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 12).

<sup>12</sup> SH321.322.1 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 12).

<sup>13</sup> SH211.212.111 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 7)

<sup>14</sup> SH412.132 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 15)

<sup>15</sup> En el territorio de Osorno y San Juan de la Costa se habla una expresión del mapudungun que se conoce con el nombre de *chesungún* o *tse sungun*. Dado que es una lengua hablada y no escrita, los intelectuales del territorio escriben las palabras a base de los sonidos propios, como ocurre en este caso para *ruca/ruka*.

Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute agregan que el bandio “se ejecuta a través del uso de una ñeta y se afina como una guitarra<sup>16</sup>. A diferencia de esta, el instrumento debe ser ejecutado con un plectro, que suele ser elaborado por el cultor mediante el uso de fragmentos de cuero o plástico” (Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute 2022: 260). El instrumento es construido por “los propios artesanos y cultores del territorio, como verdaderos lutieres que construyen sus piezas y extraen sonidos de diversos y simples elementos y materiales del entorno” (Rumián 2009:11). Dentro del territorio también se reconoce al bandio como un instrumento musical transculturizado que ha pasado por un proceso de apropiación cultural:

La adaptación del bandio queda de manifiesto en la construcción del instrumento mismo, en sus materiales, tamaño y forma. El banjo americano es de cuatro a cinco cuerdas, pero el bandio williche es de seis cuerdas con la misma afinación de la guitarra, eso sí que la forma de ejecución es punteando las cuerdas con una ñeta confeccionada de los restos de un cuerno de animal (Rumián 2009: 30).

En un trabajo publicado recientemente, se advierte que la investigación en torno a los usos y contextos de uso musical es una tarea pendiente y –a partir de las voces locales mediante *nutram* (conversación)– se señala que el instrumento es parte fundamental de la identidad cultural:

*Nuestros abuelos adoptaron el bandio, por eso hoy la música williche tiene cierta identidad. El bandio "es fácil de fabricar, por eso fue construido", por eso los antiguos "lo usaban para divertirse". Hoy en día es muy difícil imaginar un nguillatún sin bandio.*

Lo mencionado nos permite concluir que el banjo o bandio williche es un instrumento de suma relevancia para la configuración de una identidad williche de este sector territorial. Las reflexiones del conversatorio nos permiten identificar dos aspectos relevantes: su uso posee un simbolismo significativo en materia identitaria y pareciera ser que dicho instrumento ha pasado por un proceso de adaptación y apropiación que posibilita referirnos a él como un elemento tradicional. Si bien su función no ha sido descrita con profundidad, las referencias lo sitúan en contextos como el *nguillatún* y en instancias de divertimento –que Silva-Zurita (2018) define como *ayekan*. (Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute 2022: 260).

Precisamente nuestro trabajo busca iniciar la descripción pendiente que plantea la referida cita desde la perspectiva de la comunicación musical.

### Usos musicales y contextos de ejecución

A continuación, analizamos la naturaleza de agrupaciones musicales y repertorios en que el bandio tiene un rol fundamental y sus contextos de ejecución. El concepto de comunicación musical se desarrolla a partir de las categorías indicadas y se incorpora un análisis de los alcances de la fenomenología comunicativa que emerge con los usos musicales.

---

<sup>16</sup> Dado que en la memoria oral existe una enorme diversidad de afinaciones, aquí refiere a la más común para 6 órdenes simples (del más agudo al más grave): mi-si-sol-re-la-mi.

## 1. Bandas de rogativa

Se trata de agrupaciones conocidas como “bandas de cacique” o “bandas de nguillatún”, porque cumplen una función más ritual y protocolar en la tradición *williche* de los ceremoniales” (Rumián 2009: 22). La más importante es el *ngillatun*, ritualidad fundamental del mundo mapuche que se construye expresivamente con elementos comunes y variantes territoriales. En la costa de Osorno se interpreta el género musical conocido como *wichaleftu*, con acompañamiento de bandio, guitarra y, de forma muy relevante, la *trutruka*, instrumento que precede el inicio de la ejecución al ser tocado. Luego, se gira en sentido contrario a las agujas del reloj hasta detenerse frente al arco de las *interrogaciones* (oración colectiva a los espíritus tutelares del territorio). Allí resulta fundamental la apelación a los espíritus tutelares y la ejecución de la expresión genérica conocida como “la danza”. En lo musical, el bandio toca una melodía que se repite, y destacan instrumentos relevantes como el *kultrun*, bombos y guitarras.

En primer lugar, nos referimos al *wichaleftu*, descrito como una danza sagrada que se realiza al trazar el círculo mediante el cual se “ejecuta” (formalmente hablando) la propia cosmovisión mapuche *williche*. Con el bandio se ejecuta la melodía durante el recorrido circular en que las personas se conectan con los espíritus tutelares y los antepasados; es decir, comunicación ritual y medio de comunicación. El recorrido circular comienza con la banda de músicos, seguida por los participantes. En este sentido, mediante la ejecución durante el desplazamiento se actualiza la cosmovisión circular propia de la cultura mapuche. Rumián agrega que, al finalizar las interrogaciones, el bandio inicia la ejecución, mientras el toque de la *trutruka* marca el inicio de una fase nueva con música de bandio, guitarra y *makawa*<sup>17</sup>. El *wichaleftu* es ejecutado por la banda que se ubica adelante y es seguida por las demás personas, que caminan en grupos de a dos. La gente se desplaza ejecutando un patrón rítmico binario cuya subdivisión marca un movimiento hacia adentro y afuera del círculo, pero manteniendo siempre el avance hacia adelante y la forma circular. Al caminar, se marcan con los pies, lo que se podría graficar como dos corcheas y una negra si se representa en 2/4 (ver Figura 1).



Figura 1. Ejemplo de patrón rítmico ejecutado durante el desplazamiento del *wichaleftu* en el *purun* dentro del *ngillatun*. Elaboración propia.

En las bandas del territorio, el bandio es considerado por los músicos locales un instrumento imprescindible (mucho más que la mandolina o el acordeón, pues la primera puede estar o no, mientras que el acordeón alterna con el bandio, pero se utiliza mucho menos en la actualidad) con el que se ejecuta la melodía. En ocasiones puede ser reemplazado por el acordeón, pero en terreno hemos advertido que la presencia de este último es menor, aunque ambos ejecutan la melodía. Sin embargo, mientras el bandio se construye en el territorio, el acordeón debe adquirirse fuera.

<sup>17</sup> “Un segundo instrumento es la *makawa* (por la forma de este instrumento parece ser una adaptación del tambor español introducido desde Chiloé, pero también se afirma que es una influencia de los indígenas del otro lado de los Andes), hecho de tronco ahuecado por ambos lados que se le instala en cada boca un cuero de animal para usarlo como tambor” (Rumián 2009: 11).

Es posible advertir la relevancia del espíritu tutelar del territorio, el Abuelito Wenteyao, quien autorizó la música que debe ejecutarse en el *ngillatun*, según relatos difundidos desde el propio territorio:

De esa misma manera, para los kintu y tayultu, el Abuelito Wenteyao le manifestó y sugirió cual era la música que debían tocar en los guillatunes y también los instrumentos que se permitió utilizar. Así lo narra don Candelario Ancapan de Caleta Manzano, que cuando se hizo un gran guillatún en el año 40, y que presidió el Cacique Tránsito Neipan, en el cual él fue uno de los privilegiados participantes de Banda, cuando era muy joven y músico, tuvo la oportunidad de escuchar esa voz (Rumián 2009: 19).

En la ejecución del bandio es posible advertir la presencia de melodía y, de forma secundaria, acompañamiento armónico y rítmico. Mediante la ejecución, sus intérpretes tocan la melodía simple, que se compone de una frase antecedente y consecuente, evidenciando una matriz cultural occidental que se transculturiza con los elementos simbólicos originarios. Esto se expresa también a nivel armónico, en donde se advierte la presencia del I y V grado de la escala mayor, pero siempre destaca la identidad tímbrica que aporta el bandio en diálogo con los otros instrumentos. Existe un registro discográfico del *wichaleftu*, realizado en 1996 por el grupo Wechemapu en el disco titulado *El canto joven de la tierra*. Allí, la línea melódica está tocada con acordeón, lo que demuestra –a propósito de nuestra experiencia de campo– la relevancia que ha cobrado el bandio en el territorio, pues actualmente la presencia del acordeón es minoritaria en Osorno, Rahue y las comunidades costeras. Desde el punto de vista de la transculturación musical, la lógica “pregunta-respuesta” de la melodía, expresa huellas de una matriz occidental que, para fines de investigación posterior, constituyen un indicador de procesos de interculturalidad que se manifiestan en la ejecución instrumental en contexto ritual<sup>18</sup>.

Dado que los géneros de uso ritual de este primer apartado están sujetos a variantes, ofrecemos un ejercicio de transcripción que no busca fijar un modelo prescriptivo como en la música de tradición escrita. Este ejercicio se basa en la ejecución del director del grupo Wechemapu, Ponciano Rumián Lemuy, intelectual mapuche e investigador del propio territorio, en una ejecución realizada en 2021. La transcripción que hemos realizado del *wichaleftu* nos permite reflexionar acerca de algunos elementos relevantes: la importancia antecedente y consecuente en la melodía, la presencia de intervalo de octava (ámbito) y la relación armónica entre I y V (tónica-dominante) de la escala mayor. En lo rítmico, la transcripción evidencia un patrón binario (por ello transcribimos en binario simple); sin embargo, al revisar la versión discográfica en *El canto joven de la tierra*, así como expresiones que se ejecutan en circunstancias rituales e incluso al inicio de eventos de vocación masiva, como el Festival del Folklore Campesino –acerca del cual hablaremos después–, se expresa también su dinamismo expresivo. Esto, al relacionar la dimensión musical con la sociocultural, nos permite proponer la interpretación de huellas intertextuales como si se tratase de sedimentación geológica. El género condensa huellas

---

<sup>18</sup> Desde una reflexión comunicativa, Moulian (2012) ha mostrado la capacidad mediadora del ritual en relación con los procesos de cambio social. Para nuestros efectos, consideramos que la ejecución musical permite identificar matrices culturales que se transculturizan a partir de la agencia protagonizada por los propios actores locales y, desde esta perspectiva, el fenómeno musical es relevante y debe ser analizado como parte de este proceso, ampliando los límites disciplinares que se ocupan de estos procesos. Se trata de una tarea pendiente.

y parte de su configuración es realizada por el bandio, mientras que la propia ejecución, tanto ritual como en cualquier instancia donde es tocada por las bandas de rogativa, simboliza la cosmovisión actualizada en la comunicación ritual (Moulian 2012) (ver Figura 3).



**Figura 2:** Bandio construido en el territorio de San Juan de la Costa. Actualmente es ejecutado en performances músico-dancísticas de la Agrupación Miancapué de Chiloé. Fuente. Cristian Yáñez Aguilar

# Wichaleftu

## Melodía

Ejecución: Ponciano Rumián Lemuy.  
 Transcripción: Cristian Yáñez Aguilar

Figura 3: Línea Melódica. Fuente. Transcripción de Cristian Yáñez Aguilar.

Una segunda manifestación genérica, distinta del *wichaleftu*, es denominada por las propias comunidades como “la danza”, cuyo ritmo y melodías son similares a determinadas expresiones de la cueca. Sin embargo, este último nombre cayó en desuso en algunos casos porque no tiene canto y no se baila en pareja, sino que las personas se ubican de frente al arco: adelante, quien lleva la bandera y los músicos; detrás, las personas de a dos forman una columna. Cada persona ejecuta el paso en su puesto con un movimiento en que se acentúa cada tiempo con los pies mientras se aplaude. Es importante consignar, no obstante, que en comunidades ubicadas en otros territorios sí ha existido apropiación cultural de la cueca como danza de pareja y

denominada con ese nombre<sup>19</sup>, pero aquí se ha reemplazado tanto la voz “cueca” como la coreografía dominante de pareja suelta e interdependiente de esta manifestación genérica en otros contextos socioculturales. La melodía, muy similar a las de cuecas que se han documentado en Chiloé, se ejecuta en compás de 6/8, compás binario de subdivisión ternaria, en cuya danza se acentúan los dos tiempos fuertes; su ejecución se lleva a cabo entre las interrogaciones, indicando la organización de momentos dentro del ritual.

Legketumayen Chaw Trokin  
Legketumayen Pu trankawin  
Legketumayen pu lamgen wentru  
Legketumayen Ñuke Ale  
Legketumayen Chaw Antu  
Legketumayen Pu Alwe  
Lagketumayen Pukatriwe keche  
Legketumayen taitita Wenteyao  
Legketumayen ÑukeTuwe (Moulian 2011: 140).

La ejecución de la “danza” se realiza frente al arco inmediatamente “entre” las interrogaciones, construyendo parte de una sintaxis ritual que actualiza la propia cultura. La danza vincula mediante la ejecución a las personas del territorio y a las visitantes con los espíritus tutelares del mismo, constituyéndose el bandio en uno de los instrumentos que, mediante la melodía, conforma un medio de comunicación simbólica. El bandio realiza la línea melódica y, en menor medida, marca el ritmo, mientras la *trutruka* se ejecuta para delimitar los momentos del ritual. El bandio emerge como un medio que construye sociabilidad por la vía de la música, aglutinando semántica (significados), pragmática (lo que se “hace” cuando se ejecuta en determinados eventos), metapragmática (lo que los agentes principales explican de lo que hacen) y poéticamente (la melodía, el ritmo y baile de la “danza”) para construir la relación entre humanos y espíritus tutelares. Así, esta expresión aparece como medio de comunicación en el tiempo (conexión con antepasados y la propia historia) y el espacio (el territorio ritual donde habitan humanos y no humanos, que incluye la propia naturaleza). En esta conexión diacrónica con las huellas de la historicidad local, las melodías que se utilizan en la expresión genérica conocida como “La Danza”, ejecutada entre la oración de las interrogaciones según señalamos antes, también expresan la relación con personas de Chiloé quienes, según la memoria oral, desde mediados del siglo XIX y principios del XX llegaron a la zona como trabajadores de las haciendas y compartieron con *pu peñi*, *pu lamgen*, integrándose en las comunidades y generando instancias de interculturalidad cuyas huellas también están en la práctica musical. De allí que –según se señaló en entrevistas semiestructuradas– en el territorio mapuche *williche* de Osorno y San Juan de la Costa, la noción de “chilote” sirve para referir a familias provenientes de Chiloé que, siendo o no mapuche *williche*, se relacionaron social y culturalmente de una manera horizontal, distinta de las relaciones sostenidas con terratenientes

---

<sup>19</sup> Así se advierte, por ejemplo, en los trabajos etnográficos referidos a las comunidades mapuche *williche* en la Cueca del Lago Ranco, al norte de Osorno pero dentro de la *Futawillimapu* (Moulian 2012).



por la población indígena de las obligaciones cristianas. [...] la asistencia al adoctrinamiento tenía un carácter obligatorio, que se cautelaba con la vigilancia de los ‘capitanes de indios’, funcionarios que recorrían las comunidades para asegurar la comparecencia de los neófitos. En el marco de este sistema de evangelización impuesto y ajeno, los *williche* encuentran en la fiesta un espacio de participación, afín con sus formas de sociabilidad. Los días de santo, de misterios gozosos, piadosos y gloriosos, fiesta y feria, son en el territorio *williche* días de *llellipun*, *trawun* y *conchavo* (Moulian 2011:12).

De acuerdo con lo anterior, la fiesta aparece como un signo de doble mediación, ya que, mientras para la iglesia se trata de un medio de evangelización, también permite la permanencia y continuidad de elementos y patrones de cosmovisión y sociabilidad propios de las comunidades originarias. Ignacio Domeyko, por ejemplo, en 1845 visitó la misión de Quilacahuín y se refirió a una procesión a Osorno, imágenes de santos y estandartes. Moulian (2011: 12) afirma: “Hacia 1878 se establece en Quilacahuín la fiesta de la Virgen de la Merced (Camerino), que pronto adquiere popularidad y da lugar al levantamiento de ramadas y cocineras para atender a sus devotos, que de la misa solemne y procesión pasan a los brindis y el baile”. Después de la mitad del siglo XIX “esta función pierde fuerza en Quilacahuín, pero en su lugar cobra importancia el culto a San Sebastián, donde hasta el día de hoy tras la representación litúrgica se organizan corridas de caballo a la chilena (Moulian 2011: 12)”. En Misión San Juan de la Costa “las comunidades indígenas concurren el 20 de noviembre a la Virgen del Perpetuo Socorro. En torno a esta celebración se organiza en la actualidad la semana local, que incluye la instalación de una feria costumbrista y la presentación pública de diversas manifestaciones culturales étnicas (Moulian 2011: 12)”. Un elemento relevante para nuestra investigación es que, a estas festividades, en San Juan de la Costa y en Rahue el día de Candelaria:

concurren los caciques y las bandas de rogativa indígenas, que encabezan la procesión de las imágenes. En San Juan de la Costa la heteroglosia de estas instancias festivas se hace explícita. Durante la liturgia se hace un espacio para el homenaje de las delegaciones *williche* a la Virgen, durante el cual es posible ver situados ante la imagen a los caciques o maestras de ceremonias pidiendo a las deidades y espíritus ancestrales: *Abuelito Wenteyao*, *Chaw Antu*, *Ñuke Ale* (Moulian 2011: 12).

Cuando las bandas de rogativa participan en las fiestas religiosas usan los mismos instrumentos que en el *ngillatun*: “Las congregaciones se sitúan frente a la Virgen con sus ramos de laurel e instrumental: guitarras, banjos, acordeón y bombo inundan el espacio como preámbulo de las oraciones. Frente a su imagen se enuncian las fórmulas rituales *williche* (Moulian 2011: 12)”, que son las mismas usadas frente al arco de las interrogaciones, lo que incorpora en la fiesta católica un elemento de la sociabilidad y cosmovisión *williche*. En este contexto se ejecuta la manifestación musical conocida como “la marcha”, que aparece asociada al acto de caminar en procesión, pero también cuando una cofradía visita otra comunidad. Igualmente se refiere al desplazamiento ritual en torno a una iglesia o en la explanada frente a ella, como es posible advertir en las fiestas barrocas. En Chiloé, por ejemplo, el acto de marchar se realiza mientras la comunidad canta los “gozos de santos” y la música que se ejecuta es denominada como marcha o “pasacalles”, melodías breves que se repiten constantemente. En las entrevistas realizadas en el territorio, se nos refrendó que, en las festividades religiosas del territorio mapuche *williche* de Osorno (San Sebastián, Virgen de la Candelaria y Virgen del

Perpetuo Socorro), dichas melodías reciben el nombre de “marchas”. Existen diversas variantes de ellas. A continuación, transcribimos un ejemplo que, si bien no busca fijar la melodía, nos permite identificar rasgos expresivos y –desde lo estrictamente musical– establecer relaciones con el género que trecientos kilómetros al sur, en los territorios de Chiloé, Calbuco, Desertores y sur de Llanquihue, se conoce también con el nombre de “pasacalles” (ver Figura 5).

Entre los elementos que podemos extraer del análisis de la transcripción, con el resguardo ya mencionado, hay que destacar que el concepto de marcha engarza con las expresiones de raíz barroca adscritas al onomástico católico. Respecto de los contextos de enunciación, es fundamental relatar que la “marcha” se ejecuta precisamente mientras la comitiva marcha en procesión y muchas veces de forma circular, actualizando la propia cosmovisión cultural por medio de la acción pragmática de dar vueltas en sentido contrario a las manecillas del reloj, pero en torno a una iglesia, como hemos observado más al sur en el territorio de Chiloé. El compás 2/4 y el golpe de bombo en el tiempo fuerte constituyen elementos auxiliares del desplazamiento y, por ende, de la construcción pragmática de un sentido cultural. Observamos así una comunicación entre agentes humanos, comunidades, agentes no humanos provenientes de matrices distintas y transculturizadas. También observamos intertextualidad con la propia historia y sus signos que reaparecen en la *performance* o comunicación poética. Es decir, el uso de marchas para fines rituales conecta con la historia intercultural entre Osorno y Chiloé; lo que nuevamente revela la coexistencia de matrices (el tipo de melodía, ritmo y uso ritual de la matriz barroca y su uso circular en el marco de la cosmovisión mapuche *williche* como proceso de transculturación) y, de nuevo, el proceso de construcción de la comunidad en su propia complejidad mediante el despliegue musical, como ocurre a lo largo de América Latina.

## La Marcha

Interpretación: Ponciano Rumián Lemuy. Transcripción: Cristian Yáñez Aguilar



**Figura 5:** Línea melódica del bandio en variante de “la marcha”. Transcripción de Cristian Yáñez Aguilar.

## 2. Bandas de música y danza williche: hacia una comunicación social

Desde la segunda mitad del siglo XX existen en el territorio dos bandas reconocidas como pioneras en socializar la música mapuche *williche*, tanto en eventos culturales y festivales como en grabaciones para radiodifusión y otros dispositivos tecnoinformativos a su alcance. El primero de estos grupos es Aucalafquen, que nació a fines de la década de 1960 y hasta la fecha difunde música de tradición oral y canciones compuestas a base de parámetros tímbricos, armónicos, melódicos y rítmicos reivindicados como propios del territorio; estos, a su vez han servido como modelos para la composición de letras en lengua originaria y en castellano. En 1992 grabó un disco en formato casete de audio denominado *Killa Ulkantuan Mawidam*.

El grupo Wechemapu, por su parte, nació en 1975 en el sector Cumilelfu, hoy San Juan de la Costa, a 46 kilómetros de Osorno. El nombre significa “jóvenes (*weche*) de la tierra (*mapu*)”, y surgió en un período en que predominaba la categoría de “campesinado”, la que invisibilizaba la dimensión etnocultural hoy reconocida desde la noción de “pueblos originarios”. En el libro *Biografía de un imaginario* sostienen que su surgimiento obedece a “la idea de hacer música williche costeña, como una variante musical que ejecutan las bandas de rogativa o de caciques de la zona (Rumián y Rumián 2020: 35)”. Esta idea es clave, ya que legitima la presentación de estos grupos en contextos escénicos distintos a los rituales, en instancias donde las manifestaciones son reconocidas, recepcionadas y reivindicadas como hechos culturales y estéticos, al tiempo que revelan un proceso de comunicación social con audiencias más dispersas.

Desde el punto de vista musical, es relevante que estas agrupaciones comenzaron a difundir un repertorio anclado en la memoria cultural, similar a lo que, en otros lugares, como la isla de Chiloé o el centro-sur de Chile, se construyó socialmente y luego fue presentado por conjuntos de música y danza bajo el signo del “folclor” (Yáñez 2021). No se utilizó, sin embargo, este concepto en el territorio mapuche *williche* en Osorno. Además, compusieron canciones en *tesungun*, la expresión lingüística del mapudungun local. Junto con difundir un registro sonoro y lingüístico específico, estas agrupaciones contribuyeron a la difusión del bandio como instrumento propio del territorio. Después de la dictadura civil-militar (1973-1990), en Chile se promulgó la Ley Indígena y se impulsaron varias acciones políticas que, aunque alejadas de una verdadera restitución territorial<sup>20</sup>, generaron marcos para visibilizar y reivindicar características expresivas del territorio:

A mediados de los 90, surgen varios grupos de música williche, principalmente bandas de rogativa que se confunden con grupos y/o conjuntos de música y baile tradicional festivo, apoyados por fondos gubernamentales como la CONADI y Fondart que a principios de 1995 en adelante le han permitido hasta la grabación de producciones en cassette y CD (Rumián 2009: 22).

En relación con los medios de comunicación social, esto conecta con la radio La Voz de la Costa de Osorno, un medio local con más de cincuenta años de existencia y albergado por FREDER (Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural). Quintana, Tejeda y Carías (2021) refieren que FREDER, vinculada al Obispado de Osorno, fue creada por una misión capuchina con curas holandeses después del terremoto de 1960. “A los recién llegados se les asigna un

---

<sup>20</sup> Ante un conflicto de larga data que se relaciona con la propia construcción del Estado-nación en Chile.

territorio que bordea por el oeste toda la provincia de Osorno, zona habitada principalmente por comunidades indígenas mapuche williche y que se conoce ancestralmente como Futawillimapu” (Quintana, Tejada y Carias 2021: 106).

FREDER impulsó iniciativas de alfabetización, desarrollo productivo y participación social en la vertiente de la “comunicación y desarrollo”. Hacia la década de 1980 llegó a contar con 120 trabajadores, pero desde los 90 desaceleró su actividad, de modo que hoy “sólo permanece activa su radio La Voz de la Costa y el Festival del Cantar Campesino que el año 2020 celebró su versión número 52 (Quintana, Tejada y Carias 2021: 108)”. El mismo estudio muestra que FREDER transitó del negacionismo a la valoración de la multiplicidad cultural originaria, conectando con la reivindicación identitaria desde los 90. En ese período promovió la restitución cultural en el territorio, creando medios de comunicación que forman parte de un proceso de articulación sociopolítica y cultural:

(el medio de comunicación que crearon se llama La Voz de la Costa) [...] un espacio de articulación de un incipiente movimiento williche: el Munku Kusovkien, que en los años 90 se autonomizaría de FREDER. Los instrumentos diferenciales, aquí surgen de la mano de un programa radial denominado “Foliltun Inchen” (algo así como enraicémonos) y con la producción de un boletín de formación en TzeSungun denominado ‘Mari Mari Peñi’ (Quintana, Tejada y Carias 2021: 118-119).

Históricamente las comunidades *williche* ocuparon una posición de subalternidad frente a los colonizadores, a los terratenientes y el proceso de ocupación alemana promovido desde el Estado y que implicó el despojo de sus tierras. El período contemporáneo facilita su reivindicación cultural, donde las manifestaciones musicales juegan un rol relevante. El Festival del Folclore Campesino, nacido en 1968 e impulsado por FREDER, se distingue de las ritualidades de mayor densidad histórica, pero –como las fiestas religiosas– se ha convertido en espacio de difusión hacia audiencias locales y externas.

El Festival del Folclore Campesino (donde sí aparece la noción de “folclor”) posee la huella de los festivales de los sesenta que impulsaron movimientos como la Nueva Canción Chilena, el Folclor de Proyección y el Neofolclor. González, Ohlsen y Rolle (2009) recuerdan que en el Chile de esa época surgieron los festivales estudiantiles de la canción, con música folclórica ligada a la identidad juvenil, en establecimientos de enseñanza secundaria y universidades. En el caso del folclor, estos “festivales se fueron realizando en San Bernardo, Olmué, Romeral, Santiago, Viña del Mar, Talagante, Talca y Punta Arenas, quedando las tres primeras localidades, ligadas, por muchos años, a los festivales de folclore (González, Ohlsen y Rolle 2009: 256)”.

Hoy, el Festival del Folclore Campesino programa artistas regionales y nacionales, además de una competencia de canciones que permite tanto a grupos de música y danza *williche* como a compositores de la zona la creación de canciones con ritmos, armonizaciones e instrumentación propias del territorio. La competencia incluye tres categorías: a) Canción *williche*, b) Canción campesina tradicional y c) Canción folclórica urbana. Se transmite por radio La Voz de la Costa y la categoría “Canción *williche*” estimula el proceso de comunicación y reafirmación de la identidad territorial con el bandio siempre presente.

Las composiciones se basan en elementos estilísticos locales, con predominio de la forma de canción popular con estrofas y estribillo. El bandio cumple generalmente una función melódica en la introducción e interludio; y armónico-rítmica durante el canto. En el repertorio

que ejecutan las bandas de música y danza *williche* identificamos música y danza ejecutadas como “hecho musical, cultural y artístico” que se reivindican como “música y danza del territorio”. Muchos géneros carecen de vigencia ritual (como en *ngillatun* o fiestas religiosas), pero persisten en la memoria local, en una relación similar a la que establecen los denominados conjuntos de proyección folclórica con el material que recopilan y escenifican, con la salvedad de que no se utiliza el concepto de “folclore” (aunque aparece en el nombre del festival), porque entre los *mapuche* genera incomodidad, debido a su filiación con políticas culturales nacionalistas asociadas con los intentos de asimilación cultural en los siglos XIX y XX.

En la ejecución musical, el bandio actúa como instrumento de comunicación de la identidad territorial. En el repertorio aparecen expresiones como el *cielito*, la *sajuria* y el *baile de los 4*, las que fueron parte de la actividad musical hasta hace unas décadas y que hoy carecen de vigencia ritual, pero la tienen en los escenarios. Específicamente, la expresión dancística y musical conocida como *cielito* revela un diálogo cultural con Chiloé: “Similar al cielito chilote, pero con características propias de la Costa, tanto en su ritmo como en su composición métrica, rima y baile, además también por los instrumentos que se ejecutan. El baile es con un mínimo de seis parejas, las mujeres y los hombres se colocan de frente haciendo una fila por ambos lados donde pueda pasar una pareja de bailarines” (Rumián 2020:46).

La coreografía es similar a la descrita por Gómez Vera (1998) para el *cielito* en Chiloé, cuando consigna que es un baile de parejas en que bailaban doce danzantes (seis hombres y seis mujeres) ubicados frente a frente. En San Juan de la Costa, se recuerda al *cielito* como un baile de “velorio de angelito”, por tanto, transculturizado. Foerster (1995: 77) recuerda que existe un “panteón que en su ápice ubica a Chao Dios, le sigue Chao Trokin, Chao Antu, Pucatrihuequeche y Mamita Luna” además del culto al abuelito Wenteyao: “La música, los ritos entre los huilliches están fuertemente sincretizados por las tradiciones campesinas chilotas (Foerster 1995: 92)”. De acuerdo con las memorias orales, el *cielito* fue y es considerado una *danza sagrada*. Según los relatos, cuando los padres y los padrinos de la o el bebé lo llevaban donde una machi y esta última indicaba que no tenía mejoría, lo levantaba y señalaba que se había ido al *wenumapu*. Luego la machi entregaba al bebé y los padres se abrazaban asumiendo la situación<sup>21</sup>.

Durante la ejecución de la danza las mujeres podían llevar al bebé en brazos y una vez que volvían a su puesto salía otra pareja y se les entregaba el bebé. Los relatos agregan que los velorios de angelitos podían durar tres o cuatro días para que el angelito viajara al *wenumapu*, por esa razón el *cielito* era una expresión respetada y las agrupaciones de danza la representan actualmente con ese respeto en el escenario. Cuando el *cielito* se ejecuta allí, se produce una comunicación como un hecho artístico y, a la vez, como expresión de memoria e identidad territorial. Varios grupos lo han registrado discográficamente, pero destaca su presencia en el CD de Wechemapu denominado *El nuevo canto de la tierra* (2005). Un aspecto musicalmente relevante es que, en el primer registro de Wechemapu (*El canto joven de la tierra*, 1996), aparece el acordeón realizando melódicamente la introducción y los interludios. Como se ha dicho, este instrumento fue reemplazado después por el bandio, lo que muestra su consolidación como expresión identitaria.

---

<sup>21</sup>Un elemento que se debe investigar es el proceso histórico y sociocultural mediante el cual el *cielito* se pasó a constituir danza de velorio de angelito en este territorio.

La *sajuria* también forma parte del repertorio que se reconoce como propio del territorio, con vigencia escénica y discográfica, aunque no ritual. “Fue uno de los bailes más conocidos y populares, y su forma de baile variaba de un sector a otro (Rumián 2009: 17)”.

Por el lado de Quilacahuin, la bailaban bien zapateada y con mucha gracia, dice Juan Meulen Tranayado (Gestor Cultural williche, locutor de radio procedente de Quilquilco- Sector Quilacahuin), quien alcanzó a conocer a varios de estos cultores en su zona, o bien ‘muy escobilladas’ dicen los más ancianos del territorio de Misión San Juan. Don Juan de Dios Tripayan, oriundo de Quillipullo, del Sector Quilacahuin, actualmente comuna de San Pablo, era uno de esos cultores nato, quizá uno de los últimos romanceros williche de este territorio, sus cantos los aprendía de memoria, porque sus versos se ejecutaban de acuerdo al contexto y los modificaba según la circunstancia. Uno de los pies forzados conocidos para el comienzo de una *sajuria* en castellano era el que sigue: Como como corre el agüita/ Batallan, batallando con la arena/ Así está, así está mi corazón/ Llorando, llorando por una morena (Rumián 2009: 17).

El texto agrega que hoy la *sajuria* consiste en dos estrofas más un pie y cada estrofa se repite, mientras que el baile es de parejas. Una de las versiones difundidas por tradición oral, que se ha socializado en el trabajo musical y discográfico del grupo Aucalafquen, se conoce como *La guitarra que toco*.

Esta guitarra que toco (bis)  
Tiene boca y sabe hablar (bis)  
Solo le faltan los ojos (bis)  
Para ponerse a llorar (bis).

Tres cuerdas son las que toco (bis)  
Cuatro son con el bordón (bis)  
De las seis si yo tocara (bis)  
Llorara mi corazón (bis)  
Dime, dime, dime  
Que yo te diré  
Que si tú me dejas  
Yo no lloraré.  
(Rumián 2009:18).

Es importante señalar aquí tres aspectos: primero, la presencia de la copla “Esta guitarra que toco, tiene boca y sabe hablar, solo le faltan los ojos, para ponerse a llorar”, común en otros territorios de América Latina, donde ha circulado a través de otros géneros musicales. Segundo, la presencia de estrofas que conectan con métricas de arte menor expresa la huella histórica colonial y campesina. Tercero, el bandio cumple, nuevamente, una función melódica en la introducción y otra rítmico-armónica durante el canto, como ocurre con el *cielito williche*.

Un elemento clave es la participación del bandio en un proceso de comunicación de la identidad como resistencia. La emergencia y difusión de la música de agrupaciones como Aucalafquen y Wechemapu la ha convertido en una referencia de estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas, instrumentales y dancísticas para otras agrupaciones y compositores posteriores. Es así como ciertos patrones pasan a constituir marcos para incorporar

diversas temáticas y reforzar la reivindicación del *tsesungún*. A partir del patrón rítmico-melódico y armónico de *La guitarra que toca* se han compuesto canciones en *tsesungún*, y con ellas se recrean también antiguas danzas como la *sajuria*, reactualizándolas como manifestaciones de identidad territorial. Una de ellas es *Inche ‘Canta’ ñi Sajuria*, que tiene la misma estructura melódica, armónica, rítmica y métrica pero en *tsesungún*:

*Inche “canta” ñi “sajuria” :/  
 “Bailange” epu ùlkantun :/  
 Kiñe wentru, kiñe malgen :/  
 Eulasrulisrekelwi :/  
 Eulachagümen “pasialu” :/  
 Amuanfeimo, küpanfamo :/  
 Kiñe piukengañomun :/  
 Srulipusrasrekelwi (3 veces) .  
 Inche canta ñi sajuria  
 Kiñe wentru, kiñe malgen.*

En el marco de una historia de subalternidad que incluyó el despojo lingüístico, las composiciones constituyen un ejercicio de reivindicación de la identidad territorial que acompaña la reivindicación del idioma. El bandio puede conectar intertextualmente con líneas melódicas de otras tradiciones musicales según el agenciamiento que realizan sus ejecutantes, pero que construyen el texto local. En toda esta complejidad pasa a ser un instrumento musical de comunicación social de la identidad como resistencia.

La composición musical más difundida del grupo Wechemapu es *Mari Mari Kumelekaimun*, compuesta por Ponciano Rumián Lemuy, la que da cuenta de la relevancia del saludo en la lengua y cultura mapuche. La canción fue grabada por Wechemapu y en ella el bandio dibuja la melodía en la introducción y en el interludio. Durante la ejecución vocal acompaña de forma armónica y rítmica. El registro discográfico y la canción hoy tiene muchas versiones, ya que en educación intercultural es un medio de aprendizaje lingüístico.

*Kiñe fütañomun  
 Ta mülipiuke inche :/  
 Ayün küpayen peñichen  
 Niei ñeventun :/  
 Cheutraun müleyen  
 Shagkantatulayen :/  
 Chen ùlkantuieitífucha  
 Chen bailatuieitiWeche :/  
 Estribillo:  
 Mari mari lamngen  
 Mari mari wentru  
 Mari mari lamuen  
 Mari mari peñi  
 Kúmelekaimün Inchen ka kúmelekan  
 Kúmelekaimün Inchen ka kúmelekan  
 Kúmelekaimün Inchen ka kúmelekan*

*Eimün kũme akuimi*  
*Fachi trawun metantun :/*  
*Cheumũliayun ti*  
*Famo inchen ta filkuno :/*  
*Mari mari lamngen, Mari mari wentru*

La mirada de los propios cultores del territorio la encontramos en el libro *Wechemapu: biografía de un imaginario*, escrito por Iris y Ponciano Rumián Lemuy, integrantes históricos de la agrupación. Entre sus creaciones se encuentra *Srenewinka*, originada en un relato de valor territorial que posee variantes: “Esta canción recoge uno de los relatos más propios de la localidad de Cumileufu, aunque no se puede decir que sea solo de Cumileufu, sino es del territorio Kunko. Sin embargo, los habitantes de cada sector o localidad tienden a apropiarse de cada relato o hazaña histórica (Rumián y Rumián 2020: 21)”. Aquí encontramos al bandio realizando un acompañamiento armónico y rítmico, más que una función melódica. Un análisis básico revela la relación armónica que se produce entre el I y el V/IV.

Otra de las composiciones del grupo que comunica socialmente la cosmovisión territorial se denomina *Kanillo*, personaje mítico emplazado en el territorio costero junto al principal espíritu tutelar, como se ha dicho. El *Kanillo* en cambio, aparece vinculado al mal que, en palabras de los propios autores, “para el mapunche es la necesidad de equilibrio entre lo positivo y lo negativo, ambos existen y se necesitan y es también parte de nuestra esencia como seres vivos (Rumián y Rumián 2020: 26)”. Mediante esa visión “cosmogónica los mapunche williche desde que la memoria se pierde en muchas centurias, han ido transmitiendo de la existencia como entidad positiva al Taitita Wenteyao y como entidad negativa al que conocemos como el Kanillo (Rumián y Rumián 2020: 26)”. En relación con expresiones tales como el *cielito* o la *sajuria*, Iris y Ponciano Rumián revelan que: “Las primeras incursiones de Wechemapu en la música, fue el canto, la música y bailes de carácter festivo, sajurias, cielitos y cuecas. También llegan las invitaciones a diversos escenarios locales, en peñas folclóricas y en el Festival Regional del Folclor Campesino, organizado por la Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural (FREDER) y radio La Voz de la Costa (Rumián y Rumián 2020: 38)”.

En la década de 1980, FREDER-Kusobkien publicó un material musical que recientemente fue reeditado para la enseñanza cultural. En una cartilla mimeografiada presenta información acerca de la realidad en torno a la tierra y en ella dialogan canciones de Violeta Parra, Amparo Ochoa y compositores de territorios mapuche *williche* ubicados en Valdivia, Osorno o Chiloé:

Mención aparte merecen las canciones escritas por cultores huilliches que fueron presentadas en su momento en el festival de folclore campesino de Radio La Voz de la Costa. Aunque lo más importante quizás sea la decisión de cantar en público utilizando el idioma propio tomada por personas y por conjuntos y bandas mapuche huilliches. Es el inicio de levantar la voz para que sea oída en el lado propio y en el lado del otro y aunque no muchos puedan descifrar el mensaje explícito, todos, sin embargo, pueden interpretar el mensaje implícito: **el tiempo de callar y avergonzarse del idioma y de la cultura ha terminado**<sup>22</sup> (CONADI 2009: 50).

---

<sup>22</sup>El subrayado es nuestro.

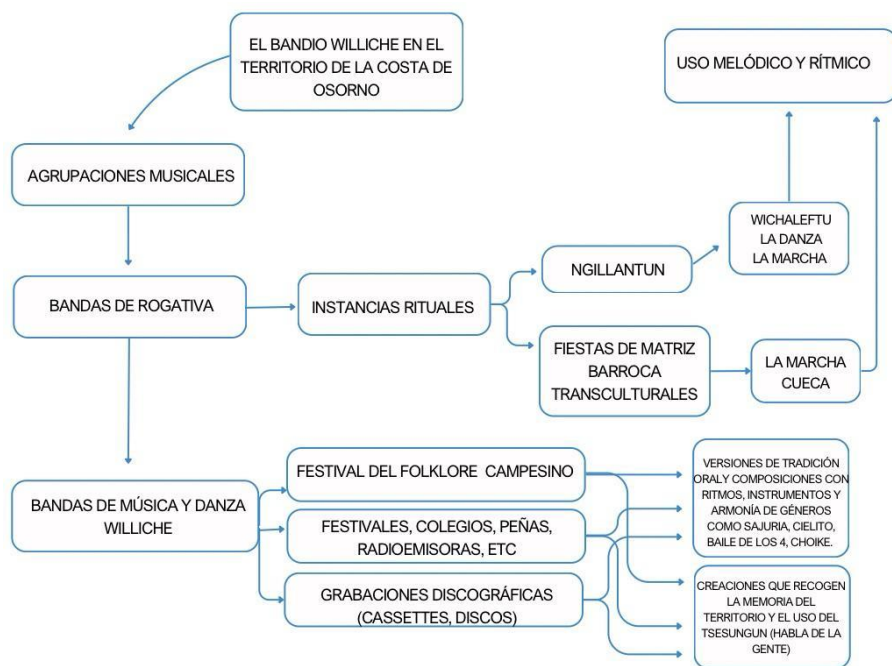


Figura 6: Síntesis de repertorios, usos y contextos del bandio. Elaboración propia.

### Conclusiones

El bandio es un instrumento musical transculturizado propio de las comunidades *mapuche williche* de Rahue, Osorno y San Juan de la Costa, imbricado en procesos de comunicación musical (ver Figura 6). Cruza la comunicación ritual y se instala en el ámbito de la comunicación social, dotando de timbre a la propia reivindicación de la identidad. La ejecución del instrumento por parte de bandas de rogativa y agrupaciones de música y danza es parte de procesos de: 1) comunicación entre agentes humanos (el *che* - la gente) y espíritus tutelares y antepasados por medio del espacio ritual del *ngillatun*, 2) comunicación entre agentes que participan de la fiesta patronal de matriz barroca, propiciando incorporación de elementos originarios en la primera, 3) comunicación entre agentes musicales *mapuche williche* y audiencias locales y externas mediante la difusión radial, discográfica y escénica (festivales, encuentros) a audiencias más heterogéneas.

Es relevante retomar la noción de comunicación, tal como la propone Grebe (1988) respecto del *tayil*, pero incorporando la perspectiva performativa, la transculturización y la comunicación social. Es decir, además de la cuestión del tipo de vínculo que construye la comunidad, se debe explicitar el análisis de las matrices culturales presentes en las manifestaciones ejecutadas en contextos específicos, para así enriquecer la comprensión de los procesos de conocimiento cultural mediante la incorporación, de manera explícita, de la propia naturaleza musical de

fenómenos como el que hemos estudiado. De ese modo, se pueden reducir las fisuras entre la investigación sociocultural y musical. La comunicación musical aparece como un concepto para seguir desarrollando desde una mirada integradora.

En lo específico del territorio, ese necesario profundizar los estudios en el espacio mapuche *williche* ubicado al norte de Osorno –pero dentro de la Futawillimapu– donde hay expresiones musicales similares, en las que predomina el uso del acordeón, la *makawa* y la *trutruka*, sin el bandio. Aquí también aparece el factor económico, pues el acordeón es un instrumento más caro y, además del componente tímbrico, el bandio construido por actores locales es más accesible en su precio. Es decir, desde nuestra perspectiva, el bandio puede intercambiarse con el acordeón o sustituirlo, mientras que en otros espacios se ha mantenido el uso de este último instrumento (Moulian 2012), también transculturizado y que ha suscitado, hasta ahora, escaso interés por parte de la etnomusicología.

La dimensión sociopolítica se nos tornó evidente en el proceso de comunicación social, pero su existencia se advierte ya en la ejecución musical, en la que, bajo una melodía y formas que remiten a patrones tonales occidentales, emerge un ritmo *a tierra* como poética de la resistencia.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, OTTO y ERIC VON HORNOSTEL

1994 "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music", *Ethnomusicology*, XXXVIII/3, pp. 425-456. DOI: <https://doi.org/10.2307/852110>

BAJTÍN, MIJAIL

1982 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BARTH, FREDRIK

1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARTÓK, BÉLA

1979 "Sobre el método de transcripción", *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI, pp.199-221.

BATESON, GREGORY, RAY BIRDWHISTELL, ERVING GOFFMAN, EDWARD HALL, DON JACKSON, ALBERT SCHEFLEN y PAUL WATZLAWICK

1984 *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

BAUMAN, RICHARD

1992 "Performance", *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Richard Bauman (editor). Nueva York: Oxford University Press, pp. 41-49.

BAUMAN, RICHARD Y CHARLES BRIGGS

1990 "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, XIX/1, pp. 59-88. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.19.100190.000423>

BELTRÁN, RAMIRO, KARINA HERRERA, ESPERANZA PINTO Y ÉRICK TORRICO

2008 *La comunicación antes de Colón*. Bolivia: Centro Interdisciplinario Boliviano de Estudios de la Comunicación.

BOILÈS, CHARLES

2011 "Semiótica de la etnomusicología", *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González y Gonzalo Camacho (organizadores). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 287-299.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO

1988 "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", *Anuario Antropológico/86*, XI/1, pp. 13-53.

BOURDIEU, PIERRE

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

BRIGGS, CHARLES

2008 *Poéticas de vida en espacios de muerte: Género, poder y Estado en la cotidianidad Warao*. Quito: Abya Yala.

BRIGGS, CHARLES Y RICHARD BAUMAN

1996[1992] "Género, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, XI/1, pp. 78-108.

BRIGGS, CHARLES Y SADHANA NAIETHANI

2012 "The Coloniality of Folklore: Towards a Multi-Generational Practice of Folkloristics", *Studies in History*, XXVIII/2, pp. 231-270. DOI: <https://doi.org/10.1177/0257643013482404>

CARRASCO, HUGO

1991 "En torno a los relatos de machi", *Estudios Filológicos*, XXV, pp. 99-108.

CONADI

2009 *Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del mundo. Material de apoyo para la enseñanza intercultural bilingüe*. Osorno: CONADI.

COOK, NICHOLAS

2013 *Beyond the Score. Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.

CORREA, MARTÍN Y EDUARDO MELLA

2010 *Las razones del "illkun"/enojo. Memoria, despojo y criminalización en el territorio mapuche de Malleco*. Santiago de Chile: LOM.

CORTAZAR, AUGUSTO

1976 *Ciencia folclórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

DÉGH, LINDA

1994 *American Folklore and the Mass Media*. Bloomington: Indiana University Press.

DÍAZ-COLLAO, LEONARDO

2023 "Más allá de la música mapuche: equívoco, definiciones y resistencias", *Resonancias*, XXVII/52, pp.41-60. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2023.52.4>

FERNÁNDEZ CALVO, DIANA

2007 "La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXI/21, pp. 174-198.

FISCHMAN, FERNANDO

- 2012 "Folklore and Folklore Studies in Latin America", *A Companion to Folklore*. Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores). Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 265-285.

FOERSTER, ROLF

- 1984 *Vida religiosa de los huilliches de San Juan de la Costa*. Santiago: Rehue.
- 1995 *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Editorial Universitaria (2ª edición).

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

GARCÍA HUIDOBRO, JOAQUÍN

- 2013 "¿Quién nos llevará al cielo? El doloroso tránsito del Barroco a la Ilustración en Hispanoamérica", *Logos i Ethos*, XXXIV/1, pp. 91-107. DOI: [10.15633/lie.170](https://doi.org/10.15633/lie.170).

GOLLUSCIO, LUCÍA

- 1984 "Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche", *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, I/1, pp. 103-114.

GÓMEZ VERA, CARLOS

- 1998 *La música tradicional festiva de Chiloé*. Santiago: Olimpho.

GONZÁLEZ, JORGE

- 2017 "De los Frentes Culturales a la investigación y desarrollo de ciberkultur@ (una aproximación autobiográfica)", *Escenarios comunicacionales: Entre las sociedades industriales y las emergentes. Volumen I: Mundo Iberoamericano*. Cristian Yáñez Aguilar, Élmano Ricarte y Lawrenberg Advíncula (editores). Porto: Editorial Media XXI, pp. 495-517.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN y CLAUDIO ROLLE

- 2009 *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, SUSANA Y GONZALO CAMACHO (ORGANIZADORES)

- 2011 *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GREBE, MARÍA ESTER

- 1988 "Mito y música en la cultura mapuche: El tayil, nexo simbólico de dos mundos", *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 16, pp. 229-241.
- 1989<sup>a</sup> "El Tayil mapuche como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente", *Inter-American Music Review*, X/2, pp. 69-75.
- 1989<sup>b</sup> "Etnoestética y comunicación: una proposición para el estudio antropológico del arte", *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, IV/22, pp. 21-26.

KARTOMI, MARGARET

- 2001 "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces Villalobos (editor). Madrid: Trotta, pp. 357-382.

LARRÈGLE, ELENA, MARTÍN ECKMEYER Y MARÍA PAULA CANNOVA

- 2014 "Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno", *Arte e Investigación*, X/10, pp. 45-53.

LIST, GEORGE

- 1974 "The reliability of transcription", *Ethnomusicology*, XVIII/3, pp. 353-377. DOI: <https://doi.org/10.2307/850519>

MARQUES DE MELO, JOSÉ

- 2008 *Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação*. São Paulo: Paulus.

MARRERO, ERELIS

- 2013 "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz", *Tabula Rasa*, XIX/2, pp. 101-117. DOI: 10.25058/20112742.156.

MARROQUÍN, AMPARO

- 2021 "Aportes desde la comunicación para pensar lo popular. Estrategias para hacer trampas a la modernidad. Aportes desde América Latina", *Escenarios comunicacionales: nuevos diálogos, Volumen II*. Cristian Yáñez Aguilar, Élmano Ricarte y Lawrenberg Advíncula (editores). Porto: Editorial Media XXI, pp.29-44.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS

- 1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MERRIAM, ALAN

- 2001 "Definiciones de 'musicología comparada' y 'etnomusicología': una perspectiva histórico-teórica, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces Villalobos (editor). Madrid: Trotta, pp. 59-78.

MOULIAN, RODRIGO

- 2011 *Gozos de Santo. Fiesta, ecumenismo y heteroglosia*. Valdivia: Ediciones Kultrún, Universidad Austral de Chile.

- 2012 *Metamorfosis ritual. Desde el Nguillatun al culto pentecostal. Teoría, historia y etnografía del cambio ritual en comunidades mapuche williche*. Valdivia: Ediciones Kultrún, Universidad Austral de Chile.

- 2005 "Mutaciones, convergencias y paradojas en el Lepún y el culto pentecostal. La contraparte de la reflexibilidad ritual", *Revista para el Desarrollo Social de la Comunicación*, 2, pp. 113-134.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

- 2011 "Semiología musical: el caso de Debussy. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy", *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González y Gonzalo Camacho (organizadores). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 14-51.

ORTIZ, FERNANDO

1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

PEREDA, ISABEL Y PERROTTA, ELENA

- 1994 *Junta de hermanos de sangre. Un ensayo de análisis del Nguillatun a través de tiempo y espacio desde una visión huinca*. Buenos Aires: Papes.

PÉREZ DE ARCE, JOSÉ

- 2007 *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

PÉREZ DE ARCE, JOSÉ Y GILI, FRANCISCA

- 2013 "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana", *Revista Musical Chilena*, LXVII/219, p. 42 – 80. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>

QUINTANA, MARTÍN, CRISTIAN TEJEDA Y FERNANDO CARIAS

- 2021 "Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural (FREDER): un caso de desoccidentalización educomunicativa en territorio mapuche williche", *Comunicação, mídia e consumo*, LI/18, pp. 103-123. DOI: 10.18568/cmc.v18i51.2523.

REYNOSO, CECILIA

- 2021 "La transcripción musical a partir del nacionalismo: el caso de la música P'urhépecha y otros", *Entre la tradición y el canon: homenaje a Yvette Jiménez de Báez*. Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín (editoras), México: El Colegio de México.

ROBERTSON, CAROL

- 1976 "Tayil as category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion", *Yearbook of the international Folk Music Council*, 8, pp. 35-52.

RUMIÁN, PONCIANO

- 2009 "Las raíces musicales del Futawillimapu. Una puesta en escena de la identidad de un pueblo a través de sus costumbres y tradiciones musicales". Chaurakawin (Osorno): autoedición. [https://futawillimapu.org/pub/2017/Raices\\_musicales\\_Futawillimapu\(2009\).pdf](https://futawillimapu.org/pub/2017/Raices_musicales_Futawillimapu(2009).pdf)
- 2020 "Nuestra cultura mapuche wiyiche. Kiñe nemel ta ñi inche". *Futawillimapu*. Pilar Álvarez-Santullano y Amilcar Forno (editores). Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos. Tercera edición, pp. 7-27.

RUMIÁN, PONCIANO Y RUMIÁN, IRIS

- 2020 *Wechemapu: autobiografía de un imaginario*, Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos.

SACHS, CURT Y ERICH MORITZ VON HORNBOSTEL

- 1914 "Systematik der Musikinstrumente", *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, XLVI/4-5. Braunschweig: Limbach, pp. 553- 590.

SAINTOUT, FLORENCIA

- 2011 "Los estudios socioculturales y la comunicación: un mapa desplazado", *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, VIII-IX/5, pp. 144-153.

SARLO, BEATRIZ

- 2014 *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SOTO-SILVA, IGNACIO, MYRIAM NÚÑEZ-PTUCE Y FRANCO MILLÁN-RUTE

- 2022 "Un acercamiento a la música Mapuche Williche a través de crónicas y estudios académicos", *Diálogo Andino*, 69, pp. 252-265. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000300252>

VAUS, DAVID

2001 *Research design in social research*. Londres: Sage Publications.

YÁÑEZ AGUILAR, CRISTIAN

2021 “La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas”, *Revista Musical Chilena*, LXXV/236, pp. 156-174. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902021000200156>

YÁÑEZ AGUILAR, CRISTIAN Y FERNANDO FISCHMAN

2016 “Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé”, *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII/43, pp. 9-35.

YIN, ROBERT

2014 *Case Study research. Design and methods*. California: Sage Publications. DOI:[10.3138/cjpe.30.1.108](https://doi.org/10.3138/cjpe.30.1.108)

### Entrevistas

Ponciano Rumián Lemuy. Director de la Agrupación *Wechemapu*. 2021.

Elvia Epullao. *Lamgen* mapuche williche sector Rahue. Agrupación *Wichau Mapu*. Sector Rahue 2012.

Jorge Ramírez. Director Conjunto Musical Hospital de Osorno. 2012.