



Entre archivos y gabinetes:

Los ñlkantun mapuche y sus investigaciones post-ocupación en el siglo XX

Memoria para optar al Título de Antropólogo Social

Diego Radic González

Profesor Guía: André Menard Poupin

Santiago, Julio, 2021



Resumen:

La presente investigación tiene como objetivo caracterizar los discursos y las prácticas etnográficas en la (re)producción de registros de los cantos mapuche, denominados *ül* o *ülkantun*, que fueron inscritos en y por los archivos etnológicos del siglo XX. A partir de la revisión documental de fuentes primarias y secundarias, se examinan las técnicas de archivación y el carácter dialógico de la producción etnográfica, proponiendo tres etapas distintivas en la construcción de un modelo de “autenticidad” para los *ülkantun*. En base a este recorrido, se problematiza la constitución “oral” del sujeto mapuche y se contrastan dichos postulados con la función mnemotécnica que ha sido propuesta para los *ül*, especialmente respecto a la configuración de una memoria histórica para el periodo de ocupación territorial llevada a cabo por los Estados de Chile y Argentina.

Palabras claves: *ülkantun, memoria, laboratorios etnográficos, archivos etnológicos.*



Esta memoria ha sido realizada en el marco del proyecto Fondecyt N°1180136 *Awkan, weichan, malon: ocupación progresiva del territorio mapuche por parte del Estado de Chile, siglos XIX Y XX. Estudio desde la memoria y tradición oral* cuyo investigador responsable es Gabriel Pozo.



*“(...) la ciencia no puede más que consistir, en su movimiento mismo, en una transformación de las técnicas de archivación, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de cifrado y traducción de marcas”
(Derrida, 1997, p. 22).*



Agradecimientos

A Nathalie y Jorge, quienes me han (mal)criado y acompañado en el crecimiento de esta vida. Agradezco especialmente a mi padre quién pacientemente y contra mis constantes ansiedades e inseguridades, leyó cada avance que escribía haciendo menos solitario el trabajo de esta memoria de título.

A Hannah, quién me ayudo con la traducción de los textos en alemán y me facilitó un sinnúmero de libros y artículos colectivizando, aún más, el *Gemeinsamer Verbundkatalog* (GVK). Aunque su ayuda fue crucial para ciertas partes de este trabajo, le agradezco por sobre todo su amor y compañerismo que se escribió junto a esta investigación.

A Esteban, quién en cualquier parte del mundo siempre me ha ofrecido un hogar, y que para efecto de este trabajo no dudo en prestarme su ayuda ante las terribles burocracias alemanas, haciendo posible entrar, no sin toda ilegalidad, a la *Stadt-Bibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz*.

A Cristóbal y Martín, quienes se mantuvieron junto a mí en las adversidades y me ofrecieron un espacio para divagar en las ideas que se forjaron en estas páginas.

A André, profesor guía de esta memoria, a quién le agradezco haberme introducido a las problemáticas del archivo y orientarme en las lecturas que terminaron siendo las piedras angulares de esta investigación. Sin su colaboración estas páginas no podrían haber sido escritas, al menos, no de la misma manera.

Mi gratitud y cariño hacia ustedes.



Índice:

Introducción.....	p. 7
I.-Antecedentes en el estudio del canto mapuche.....	p. 8
II.-Planteamiento del problema.....	p. 12
III.-Marco metodológico.....	p. 14
Capítulo I. El texto de un canto o el “lejítimo” resto araucano.....	p. 19
I.- La ausencia de textos en “lejítimo araucano”.....	p. 20
II.- Buscando las “fuentes vivas” del idioma hablado.....	p. 23
III.- Una “auténtica” (re)producción en los laboratorios araucanistas.....	p. 31
IV.- La autenticidad del texto como resto escritural.....	p. 35
Capítulo II El canto como arte y la búsqueda de su autenticidad musical.....	p. 38
I.-La consagración de la “música araucana” como obra artística.....	p. 39
II.-Una búsqueda “lustral” del canto.....	p. 45
III.-El estudio de grabación ambulante.....	p. 50
IV.-Entre la objetualidad del disco y la hermenéutica del canto.....	p. 54
Capítulo III. La relegación ahistórica del canto en la oralidad.....	p. 57
I.-El devenir “Araucana Blanca” y los cantos como secretos.....	p. 58
II.-El laboratorio etno(musical) de María Ester Grebe.....	p. 64
III.- De la voz colectiva a la presencia ritual en la (re)producción del canto.....	p. 71
Conclusiones.....	p. 76
Referencias Bibliográficas.....	p. 82



Introducción

Durante más de cuarenta años la folklorista alemana, Bertha Koessler-Ilg, recolectó en la provincia de Neuquén una extensa variedad de cantos, cuentos, narraciones y otros relatos de la “tradición oral” mapuche. Hacía la década del cincuenta, ante el temor de que su material de investigación quedará inédito, Koessler-Ilg decidió buscar alguna entidad que publicará su trabajo. Así, después de constantes negociaciones, el Instituto de Filología de la Universidad de La Plata acordó de editar *Tradiciones Araucanas* (1962), pero bajo la condición de conocer previamente el ámbito en que se había desarrollado dicha obra.

El acuerdo establecido con la Universidad de La Plata derivó que en enero de 1959 llegará a la casa de Koessler-Ilg, en San Martín de Los Andes, un grupo de investigadores que, asignados para la publicación del libro, requerían conocer los “informantes” mapuche que habían hecho posible la recolección de esta autora. Dirigidos por el lingüista Clemente Hernando Balmori, y acompañados de una maleta que guardaba en su interior un equipo de grabación magnetofónico, los investigadores reunieron en varias sesiones de trabajo una gran cantidad de material lingüístico y folclórico para una mejor ponderación de la obra en cuestión. En una de las últimas reuniones realizadas por este grupo, Rufina Santul de Kurüuinka, esposa del afamado cacique Abel Kurüuinka, improvisaba el siguiente canto:

“Ustedes se van y yo me quedo. Ustedes se llevan mi voz y mis versos. Adonde ustedes van, van a ir mis versos y mi voz. Yo me quedo aquí; y mi voz y mis versos quién sabe adónde irán” (en Koessler-Ilg, 1962, p. 5).

Este texto, reducido a los márgenes de una nota a pie de página, se nos revela como un acto profético que anuncia el lugar desde donde se posiciona esta investigación. Y es que aquel registro, clasificado como un “canto de despedida”, se encuentra capturado entre dos formas disímiles de comprender el gesto archivístico. Por un lado, los editores y comentarista de *Tradiciones Araucanas* (1962) lo habían encerrado dentro de una operación metonímica, haciendo de la transcripción de su letra la exhibición de un ejemplar de la “asombrosa capacidad poética de los araucanos” (en Koessler-Ilg, 1962, p. 5). De esta forma, se creaba la ilusión de que el canto correspondía adecuadamente a un mundo arrancado de su vitalidad, cumpliendo exitosamente el representar la totalidad abstracta de una “cultura araucana”. Sin embargo, dentro del registro mismo, parecía quedar un resto latente, una fuerza que se resistía al desplazamiento de la representación. Encontramos así, en la letra de este canto, una denuncia a la artificialidad del registro (re)producido, y que se anuncia en la separación entre cantante y canto interpretado. Denuncia que no remite a una lógica binaria del modelo y la copia, sino que nos plantea la condición histórico-política de un conflicto por el control del archivo y sus registros.

“Ustedes se llevan mi voz y mis versos”, canta Rufina Santul, y sus palabras pueden ser leídas como el reclamo de autoridad sobre lo que se (re)produce, conflicto que implica a su vez un reclamo sobre su manipulación presente y por venir. Desde este horizonte, se nos abre la posibilidad de estudiar el canto ya no desde una dimensión de la representación, sustentada en la relación directa entre objeto y registro, por el contrario, el canto (re)producido puede ser ahora acusado y problematizado para develar la singularidad de su historicidad. En otras palabras, se hace posible seguir la trayectoria del canto en base a los sucesos que le han ocurrido y lo que se ha producido a partir de él, acontecimientos que quedan grabados en su propia constitución como registro. De esta manera, respecto al canto de Rufina Santul, podríamos señalar el proceso en que



fue registrado en una cinta magnetofónica, transcrito después al papel y traducido al español en una máquina de escribir, desplazado a su vez como comentario y nota a pie de página en el libro de Koessler-Ilg y, posteriormente, extraviado su soporte sonoro en los Archivos del Instituto de Filología de la Universidad de La Plata¹. Estos ejemplos son solo algunos de los espacios dentro de los cuales ha recorrido la (re)producción de este canto, y al adentrarnos en cada uno de ellos, se hace posible abrir las puertas de un laboratorio etnográfico, donde distintos agentes son convocados a participar de un proceso dialógico en la (re)producción del canto.

Hemos decidido comenzar esta investigación exponiendo el canto de Rufina Santul y la situación que nos revela su registro, ya que nos permite explicitar la postura que se ha elegido al estudiar el canto mapuche en este trabajo de memoria: Creemos que trazando una trayectoria de esas voces y esos versos que, al cantar, fueron registrados y (re)producidos en diferentes soportes, estudiados por distintas disciplinas e inscritos en los más diversos archivos, es posible de realizar una lectura sobre los discursos y las prácticas etnográficas que problematice en la producción misma de su registro. Así, al abocarnos al estudio de cómo se ha investigado y (re)producido el canto mapuche, hemos querido enfatizar en las formas de producción de sentido, de alteridad y de conocimiento que las atraviesan y que se despliegan como verdades sobre este pueblo colonizado. Se trata entonces de contribuir a los estudios críticos de la antropología, especialmente, a las reflexiones acerca de lo que se ha denominado como “mapuchografía” (Huinca, 2012), pero entendiendo este concepto de forma ampliada, es decir, como aquel corpus de literatura que se ha escrito y se escribe sobre “lo mapuche”.

En las páginas que siguen, delimitaremos el marco en el que se desarrollará nuestra propuesta investigativa. En primer lugar, expondremos un panorama general del estudio de los cantos mapuche. Posteriormente, problematizaremos los archivos del canto en base a tres ejes que se desprenden de la consolidación de un estatus oral de los pueblos indígenas en general, y mapuche en particular. Una vez formuladas las preguntas de investigación que guiarán este trabajo, describiremos la metodología utilizada para el análisis. Finalmente, presentaremos los capítulos que organizan los resultados de esta investigación de acuerdo con un marco temporal asociado a distintas etapas en el estudio del canto mapuche.

1.-Antecedentes en el estudio del canto mapuche:

Los cantos mapuche, denominados en mapudungun como *ül* o *ülkantun*, han sido estudiados de manera científica y sistemática recién desde principios del siglo pasado (Pozo, Canio y Velásquez, 2019). Aunque, es desde el periodo colonial, que podemos identificar los primeros rastros de su recolección y registro en la escritura de cronistas, viajeros y misioneros (Schindler, 2004).

Como señalan Pozo, Canio y Velásquez (2019), existe un consenso entre los investigadores contemporáneos en afirmar que el primer canto mapuche recogido fue realizado en 1629 por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, y transcrito en su crónica

¹ El extravío de estas cintas magnetofónicas se infiere a partir de un comentario a pie de página de Carlos Albarracín-Sarmiento en *Estructura del Martín Fierro* (1981). Dicho autor señala sus intentos frustrados por obtener el material registrado junto a los informantes de Koessler-Ilg, aunque agrega una cuota de optimismo al afirmar que estos “debiera[n] formar parte del Archivo del Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata” (Albarracín-Sarmiento, 1981, p. 326), información que hasta el momento no ha podido ser confirmada.



Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile (1673). Mientras que, pertenece al viajero y científico francés Amédée-François Frézier, relatar una de las primeras escenas en donde se describe estos cantos acompañándolo de un registro melódico y rítmico, (re)producción musical que fue realizada durante su expedición por el territorio mapuche entre los años de 1712 y 1714 (Lavín, 1967; Velásquez, 2017). A pesar de estos hechos, durante esta época las recolecciones siguen siendo marginales y aisladas, privilegiándose una descripción superficial de los cantos, antes que su registro como tal. Así, es posible identificar sólo un pequeño grupo de autores que permiten acercarse a través de sus publicaciones a los antiguos cantos mapuche (Schindler, 2004). Además de quienes hemos mencionado, podríamos destacar al jesuita Bernard Havestadt, quién recopiló cuatro cantos de machi que tradujo al latín y que, por este motivo, algunos investigadores cuestionan la “veracidad mapuche” de su colección (Lenz, 1895-97).

A partir del siglo XIX, se produce un creciente interés por los cantos del pueblo mapuche, siendo posible encontrar una traducción al español en *La Araucanía. Correspondencia a la Patria de Valdivia* (1883) de P. Nolasco Prendez, como también la letra y melodía de un canto en uno de los relatos de Estanislao Zeballos publicados en *Viaje al país de los Araucanos* (1881). Sin embargo, como constatan Pozo, Canio y Velásquez (2019), durante este periodo continuó predominando una visión de menosprecio hacia estas manifestaciones sonoras. De esta manera, estos autores señalan que es posible de identificar una similitud entre los juicios impugnados durante el siglo XVI y gran parte del XIX, ejemplo de ellos, son alguno de los siguientes comentarios:

“El modo de cantar es de todos a una levantando la voz a un tono a manera de canto llano sin ninguna diferencia de bajos, tiples, o contraltos y en acabando la copla tocan de nuevo sus flautas y algunas trompetas” (Padre Alonso de Ovalle, 1646, citado en Pozo, Canio y Velásquez, 2019, p. 63).

“El indio araucano es un ser antimusical, y parece tener poca aptitud para las bellas artes. Es su canto una especie de recitativo sin melodía ni consonancia, como su elocuencia una especie de canto destemplado y monótono” (Ignacio Domeyko, 1846, citado en Pozo, Canio y Velásquez, 2019, p. 63).

Finalizando el siglo XIX y a comienzos del XX, es cuando podemos afirmar con toda certeza que se ha empezado a estudiar y recolectar sistemáticamente los *ülkantun* (Schindler, 2004; Velásquez, 2017; Pozo, Canio y Velásquez, 2019). El hito se encuentra en la primera colección extensa de canciones, la que fue publicada en los artículos del folclorista y lingüista alemán, Rodolfo Lenz, en los *Anales de la Universidad de Chile* y que posteriormente fueron compilados en un libro bajo el nombre de *Estudios Araucanos* (1895-97). A partir de esta obra, se comienza a generar un interés común en la emergente comunidad científica por la recolección y registro del canto mapuche. Así, a los pocos años de publicado el trabajo de Lenz, el profesor Tomás Guevara, el misionero Felix de Augusta, el médico y etnólogo Robert Lehman-Nitsche y, el profesor y dirigente mapuche Manuel Manquilef, comenzarán a registrar una extensa y variada selección de cantos y otros textos de la “literatura araucana” (Schindler, 2004; Velásquez, 2017).

Siguiendo a Pavez (2015), las recolecciones de cantos surgidas durante este periodo pueden ser comprendidas e inscritas en el marco de articulación de lo que él denomina un “araucanismo científico”, y que refiere al desarrollo de la etnología y folklore en Chile que buscó desplazar y superar el hispanismo católico en el cual había surgido el “araucanismo antiguo”. Esta etapa de recopilación, tiene como hito final la publicación



de *Vida y costumbre de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX* (1930) por el misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach. Esta obra, conformada por la autobiografía del *longko* Pascual Coña, si bien incluye escasos registros de cantos mapuche, abunda en sus descripciones de primera fuente sobre estas expresiones, así como también, la de cuentos y narraciones históricas. En este sentido, como indica Pavez (2015), será el propio Lenz quién suscribe el trabajo de Moesbach y Coña como el hito fundamental del araucanismo chileno, justificando este hecho por la autoría mapuche del texto y su “punto de vista indígena”.

Mientras que los estudios etnológicos decaen en sus investigaciones sobre los cantos mapuche adentrado el siglo XX, surge un nuevo interés y enfoque desde donde estudiarlos. Como identifican Pozo, Canio y Velásquez (2019), durante la década del veinte se erige una perspectiva musicológica que avanzó en la sistematización y registro del *ül*. Aunque estos autores destacan especialmente la participación de los músicos y compositores chilenos Carlos Isamitt y Pedro Humberto Allende, también habría que considerar, como lo han hecho en otras oportunidades estos investigadores, la participación de Carlos Lavín dentro de este grupo (Canio y Pozo, 2014; Velásquez, 2017). Además, hacia el otro lado de la cordillera de los Andes, la etnomusicóloga Isabel Aretz realizará a principios de la década del cuarenta una recopilación por el *Puelmapu* y el *Ngulumapu* (es decir, el territorio mapuche de lo que hoy es Argentina y Chile respectivamente), donde también tendrá una participación el reconocido folklorista Carlos Vega (Mercado y Villalobos, 2020).

Durante este periodo musical, los cantos mapuche pasaron de ser exhibidos en un texto a ser promovido por sus sonidos y melodías. De esta manera, los juicios peyorativos alguna vez impugnado por los cronistas son dejados de lados y, a partir de entonces, la música del canto se transforma en “obras artísticas muy valoradas” (Pozo, Canio y Velásquez, 2019, p. 64). A modo de ejemplo, Isamitt se refería a ellas como el despliegue de “una riqueza de acentos y de ritmos de acuerdo con la significación de las palabras del canto” (1934 b, p. 8). Valoración de esta “arte” que llevó a diferentes compositores a producir una serie de obras inspiradas en la “música araucana”, entre las que podemos destacar *Mitos Araucanos* de Lavín (1928) y *Friso Araucano* (1931) de Isamitt.

A partir de la década del cincuenta, el interés musical por los cantos mapuche se redirigió hacia una recopilación y difusión nacional, esta vez estuvo a cargo de una renovada generación de artistas y que confluía en las décadas siguientes a lo que se conocería como “la nueva canción chilena”. El llamado a “recuperar” las expresiones sonoras mapuche, consideradas como un elemento significativo de la “cultura chilena”, sumado al desarrollo tecnológico en los aparatos para registrar sonido, condujo a que algunas intérpretes y cantoras populares como Violeta Parra y Margot Loyola visitarán las reducciones mapuche en búsqueda de los *ül*. El caso más llamativo es el de Parra, de quién se desconocía hasta hace algunos años el registro de cuatros cintas magnetofónicas, correspondientes a ochenta minutos de grabación y que contienen seis entrevistas a *ülkantufe* y treinta y cuatro cantos interpretados por ellos (Miranda, 2019). Sin embargo, y a pesar del gran material recogido durante este tiempo, estos trabajos se caracterizaron por ser recopilatorios, y si bien influyeron en sus obras musicales (Miranda, 2019), no implicaron el análisis de sus contenidos, para lo cual se tendrá que esperar a la formalización académica de la antropología.

Si bien es cierto que, como sugiere Schindler (2004), a mediados de siglo es poco lo que se publicó sobre los cantos mapuche, esto no significó en ningún caso un vacío académico. Paralelamente al enfoque musicológico descrito anteriormente, se



realizaron en ambos lados de la Cordillera de los Andes recolecciones de diversos *ülkantun*. Aun así, estos trabajos fueron aislados y de baja difusión, tal es el caso de la obra *Canciones de los indios pampas* (1944) de Hernán Deibe y *Social Singing among the mapuche* (1949) de Mischa Titiev. Este panorama de menor producción académica comienza a cambiar, al menos en la región argentina, por medio del trabajo que realizó en la década del cincuenta Rodolfo Casamiquela y que se publicó en dos artículos de la *Revista del Museo de La Plata* en los años de 1958 y 1966, este último en colaboración con el musicólogo Ramón Pelinski. En ambas investigaciones, se destacaba el carácter totémico de los “araucanos argentinos”, argumentando que esta institución habría sobrevivido a través de un “cancionero mágico”, denominado *taiël*, y que se transmitía exclusivamente entre mujeres. Aunque, es sin duda el trabajo que realiza Bertha Koessler-Ilg el que mayor impacto tiene durante esta época. El libro de esta autora, *Tradiciones Araucanas*, influyó en el trabajo de nuevos y jóvenes investigadores en Argentina. A modo de ejemplo, el antropólogo Miguel Alberto Bartolomé realizó una recolección de cantos en la reducción de Ruca Choroy, que publicó bajo el nombre de *Ülcantun. Cantos de la Tribu Aigo* (1968), y que tuvo como homenaje a la recopiladora alemana.

Sin embargo, fue María Ester Grebe, musicóloga y antropóloga chilena, quién les confiere un nuevo estatuto a los cantos mapuche al enfatizar su especificidad “cultural”. Esta investigadora realizó distintos análisis de gran complejidad y rigurosidad, sustentados en trabajos de terreno realizados por seis años en doce comunidades de la provincia de Cautín, donde recolectó entrevistas, fotografías, grabaciones y transcripciones de cantos, al igual que esquemas rítmicos y de bailes (Grebe, 1974). A través de estos materiales, Grebe (1974) buscó comprender cómo la “cosmovisión” afectaba a los aspectos sociales y organizativos de la música, señalando que el dualismo, como un sistema interpretativo general del universo mapuche, operaba como un elemento normativo determinante de las formas y estructuras artístico-musicales en esta cultura. Además, Grebe (1970 y 1973) al comprender el canto como un medio de comunicación simbólica, transmitido oralmente y de forma restringida, hizo de estas expresiones un medio para obtener información inaccesible por otras vías. Así, los cantos le permitieron desarrollar su teoría respecto a la cosmovisión mapuche (Grebe, Pacheco y Segura, 1972), al igual que sus estudios respecto a las creencias y mitos en torno al concepto de enfermedad mapuche (Grebe, Fernández y Fiedler, 1971).

La perspectiva culturalista que se inaugura en los artículos de Grebe predominará durante las décadas restantes del siglo XX, siendo la gran mayoría de las investigaciones de esta época orientadas a la recopilación y estudio del canto mapuche en su “realidad cultural”. De esta forma, mientras algunos autores se enfocaban en aspectos religiosos asociados al canto (Alonqueo, 1979), y otros buscaron dialogar descripciones etnográficas y literarias asociadas a su registro (González y Oyarce, 1986), el panorama se vio dominado por una discusión respecto a cómo entender el carácter oral del canto y la cultura mapuche en relación con su pertenencia a una literatura indígena (Golluscio, 1984; Painequeo, 1989; Carrasco, 1994; Chihuailaf, 2000).

Actualmente, las investigaciones sobre los *ülkantun* han seguido orientaciones disciplinares diversas, orientándose tanto a elementos musicales, literarios, etnográficos e incluso educacionales. No obstante, como destacan Pozo, Canio y Velázquez (2019), ha habido una insistencia a relevar la importancia histórica del canto mapuche. Desde esta perspectiva, Course (2009) señala que los *ül* cumplen una función mnemotécnica en la constitución de la memoria. Fenómeno que se explicaría por la singularidad de la



subjetividad en el centro de cada canción, expresada en la condensación de la “voz” singular del compositor inicial mediante la insistencia de los pronombres de primera persona, la entextualización y la musicalidad (Course, 2009). Al dominar estos códigos transmitidos generacionalmente, el canto se vuelve “un habitar la subjetividad de otro, un acto temporal de ocupación en el que el cantante siente cómo los contornos de una vida ajena dan forma a su propia vida” (Course, 2009, p. 306). Así, el proceso de fusión entre el cantante y el compositor que ocurre al habitar la “voz” del canto manifiesta un proceso de devenir otro (Course, 2009). Retomando esta propuesta, Menard (2014) señala que el *ül* compartiría el carácter indicial de un objeto como la reliquia, remitiendo a nada más que a sí misma, conteniendo en su materialidad la heterogeneidad de tiempos que en ella convive. De esta manera, este autor postula que el *ül*:

“funciona como una forma mapuche del archivo y del registro, es decir, como una forma de manejo y producción autónoma de una historicidad y como afirmación de las singularidades y multiplicidades que persisten más allá o más acá de los enunciados colectivizantes de una tradición homogéneamente oral o cultural” (Menard, 2014, p. 95).

En base a este planteamiento, Pozo, Canio y Velásquez (2019) señalan la posibilidad de reconstruir el pasado a través del canto mapuche de la misma forma que las fuentes manuscritas o bibliográficas. Según estos autores, el *ülkantun* tendría una “carga de memoria” asociada a una forma de comunicar y socializar los recuerdos del pasado (Pozo, Canio y Velásquez, 2019, p. 82). Así, estos investigadores demuestran que es posible estudiar la ocupación del territorio mapuche, correspondientes al periodo de fines del siglo XIX y principios del XX, recurriendo a la memoria oral transmitida en los cantos, erigiéndose como una forma de reconstrucción histórica alternativa al canon tradicional, sustentada en un testimonio evocado por las mismas personas que lograron sobreponerse a este proceso. Trabajo que, dicho sea de paso, Canio y Pozo (2013) (2014) venían realizando al recuperar, traducir y publicar los manuscritos en lengua mapuche de la obra inconclusa de Robert Lehman-Nitsche (1872-1938).

II.-Planteamiento del problema:

Como hemos podido constatar en nuestros antecedentes, y coincidiendo con Pozo, Canio y Velásquez (2019), las recolecciones e investigaciones sistemáticas sobre los *ülkantun* comienzan y se consolidan durante el siglo XX. Así, su (re)producción etnográfica se encuentra envuelta en una escena antropológica caracterizada por la condición oral e inamovible que se les otorga a las culturas indígenas durante esta época. Predominancia que, como argumenta Menard (2009), hace de la escritura una alteridad y un agente alterador de “lo indígena” en general y lo mapuche en particular.

La esencialización oral de los pueblos indígenas conllevó una negación de su historicidad que, para el caso mapuche, ha sido desmantelada por un “giro escritural” en el corpus mapuchográfico actual (Vezub y de Jong, 2019). Mientras que, por un lado, se ha demostrado la existencia de una producción escritural alfabética asociada a los archivos y secretarías cacicales del siglo XIX (Pavez, 2008; Vezub y de Jong, 2019). Por otro lado, se ha construido una vía gramatológica que, al retomar las críticas derrideanas, permitió llevar una lectura de todo un espacio de registros en el “archivo mapuche” (Menard, 2019). Y no es otra la manera en que se han ido estudiando los *ül* durante el último tiempo, haciendo de estos cantos una escritura (no logocéntrica) de una historicidad autónoma (Course, 2009 y 2010; Canio y Pozo, 2013 y 2014; Pozo, Canio y Velásquez, 2019; Menard 2014a y 2014b). De esta manera, el canto mapuche en lugar de representar, en tanto testimonio de una expresión metonímica de un



contenido y pasado cultural, es propuesto por estos autores como la testificación de “aquello que contiene, implica o complica historias y humanidades heterogéneas y heterocrónicas” (Menard, 2015, p. 75). En este sentido, si los *ülkantun* pueden ser utilizados para “despeinar” una Historia, única y universal, especialmente en lo que respecta al proceso de ocupación del territorio mapuche por los Estado-Nación de Chile y Argentina (Pozo, Canio y Velásquez, 2019), entonces también cabe la posibilidad, como insinúa Menard (2015), de que sus registros puedan servir para develar los conflictos entre los aparatos de archivación científica y los actores indígenas. Propuesta que nos traslada hacia una dimensión histórico-política de los archivos, es decir, hacia un campo de interacción y solapamiento que es la consecuencia y continuidad de un conflicto entre historias e historicidades distintas.

Desde este panorama, podemos hacer de la trayectoria en la recolección de los *ülkantun* durante el siglo XX, una lectura de los discursos y prácticas etnográficas sobre los registros mapuche que pueda ser visto también como un recorrido por los procesos de captura y administración de estos archivos. Fenómeno que se encuentra tensionado por la inscripción de los registros (o escrituras indígenas) en un movimiento que culmina con la preeminencia de la oralidad como el carácter distintivo e irreductible de estas sociedades (Menard, 2009 y 2015).

En síntesis, la (re)producción de los cantos mapuche está atravesada por una diversidad de conflictos que deben ser consideradas como base de la problematización que presenta esta investigación y que corresponden a tres dimensiones distintas de nuestro problema:

En primer lugar, la recolección de los *ül* es realizada por medio de un proceso de construcción científica que implica la producción deseante de un sujeto indígena, y que se materializa en el estatus oral y mitológico al que es desplazado hacia mediados del siglo XX. Al respecto, Menard (2009) esquematiza este devenir histórico por medio de la inverosimilitud de una escritura indígena a través de la articulación del “mismo y lo otro”, entendiendo esta oposición como una de las forma que adquiere la producción de diferencia, alteridad y sentido. Así, este autor establece dos movimientos que son posibles de identificar durante el siglo XX, una primera etapa en que “el mismo del *logos* científico aparecía tras el otro vuelto escritura inerte (cráneo o petroglifo)” y una segunda vía por la que “tras la mismidad de un escritura alfabética, el otro aparecerá vuelto cuerpo oral, cultural o instintivo” (Menard, 2009, p. 266). De acuerdo con este esquema, el sujeto mapuche puede ser comprendido en su devenir resto, mediante una escritura que lo significa, o bajo la presencialidad viva de su cuerpo, pero a cambio de la opacidad de su palabra (Menard, 2009).

En segundo lugar, el devenir del sujeto indígena que describe Menard (2009) en relación con la inverosimilitud que se le otorga a la posibilidad de su escritura, puede ser complementada mediante la problematización de los espacios y modos de producción etnográfica en los que participan estos agentes. De esta manera, Pavez (2015) ha estudiado a “los padres fundadores” de la antropología en Chile proponiendo el concepto de laboratorio etnográfico como una estrategia para develar la dialogía presente en el trabajo de distintos etnógrafos a principios del siglo XX. Como resultado, surge detrás de la sombra de un único autor un equipo de escritores mapuche que recopila, transcribe y traduce, y quienes son los que permiten la publicación del material etnográfico presentados por los escritores *wingka*. Difuminación de la autoría que permite cuestionar el carácter externo con que se asoció la práctica escritural para la sociedad mapuche, y que nos muestra la participación de algunos sujetos como colaboradores y escritores activos. Operación que, si bien ha sido estudiada en trabajos etnográficos que incluían



dentro de sus objetivos el registro de cantos mapuche (Malvestitti, 2012 y 2019; Pavez, 2015; Pozo, 2018; González, 2018), no ha sido investigada en profundidad en cuanto a la particularidad que adquiere la (re)producción de los *ül* dentro de estos laboratorios (Canio y Pozo, 2014; Mercado y Villalobos, 2020).

En tercer y último lugar, un estudio de la (re)producción de los cantos mapuche durante el siglo XX debe hacerse cargo de los supuestos modernistas en que se transmite un modo auténtico de estos cantos. Producción de un modelo de “autenticidad” que implicará adoptar diferentes formas de defensa en la autoridad etnográfica, y que es efecto de un sistema de valores históricamente contingentes, es decir, sujeto a cambio durante el tiempo (Clifford, 2001; Pavez, 2015). En este sentido, debemos comprender que los elementos de cambio y continuidad que operan en los distintos campos disciplinares ocurren no sólo por sus marcos históricos y epistemológicos, sino que también respecto a las tecnologías de registro que utilizan. De este modo, la tesis de Kittler (1999) respecto a la categoría de la tradición oral como consecuencia de la transición entre transcripción y grabación, o en términos más específicos, entre la máquina de escribir y el gramófono, debe ser considerada en esta investigación teniendo en cuenta la caracterización oral que hemos señalado para el sujeto mapuche hacia mediados del siglo pasado.

La investigación que planteamos busca hacerse cargo de que, si los *ülkantun* han despertado la inquietud como dispositivo archivístico, vehículo de un testimonio histórico mapuche, entonces también debe interrogarse su movimiento inverso, la captura del canto como registro en los archivos etnológicos de quienes lo estudian. Testimonio histórico que deja de remitir a una comprensión mapuche del pasado y que nos transporta a la multiplicidad de discursos y prácticas etnográficas que se erigen respecto a “lo mapuche”. De esta manera formularemos tres preguntas que corresponden a los ejes que orientan y atraviesan esta investigación:

¿Cómo se relaciona el estatus oral que se le otorga a los sujetos indígenas con la (re)producción y estudio del canto mapuche durante su trayectoria en el siglo XX? ¿Cuáles son los espacios que ocupan los diferentes actores involucrados en el proceso de (re)producción e investigación de los ül? ¿Qué elementos validan el registro de los cantos mapuche como un objeto (re)producido auténticamente?

III.-Marco metodológico:

A partir de la problematización que hemos formulado en los párrafos anteriores, y atendiendo a las preguntas que se desprenden de ella, podríamos sintetizar nuestro objetivo general como una propuesta por caracterizar los discursos y las prácticas etnográficas en la (re)producción de registros de los *ülkantun*, inscritos en y por los archivos etnológicos del siglo XX. En este sentido, la naturaleza de nuestra investigación nos conduce a adoptar un enfoque de tipo cualitativo, ya que, como señala Canales (2006), este enfoque “se mueve en el orden de los significados y sus reglas de significación: los códigos y los documentos, o significaciones” (p. 19). Aunque, si bien es común a estas investigaciones el carácter textual de la información que se analiza, la recolección de esta misma dependerá del “instrumento” que se utilice (Canales, 2006), motivo que nos lleva a considerar las particularidades de nuestro estudio.

Las investigaciones del canto mapuche que buscamos examinar aquí ocurrieron lejos en el tiempo, por lo que la única forma que tenemos para dar cuenta de ellas es a través del conjunto de registros pertenecientes al proceso de (re)producción de los *ülkantun*. De esta manera, podríamos señalar lo mismo que menciona Pavez (2015) a propósito



de su trabajo con los laboratorios etnográficos, a saber, que para estudiarlos se debe recurrir al “conjunto de huellas que dejaron. Las inscripciones topológicas, las marcas de sus economías y los informes de su anatomías [que] se encuentran en el archivo de su producción” (p. 27). Es entonces la materialidad del archivo la que nos permite acceder al estudio de los cantos mapuche, registros que por su condición discursiva pueden ser analizados a través de lo que distintos autores han propuesto mediante el Análisis del Discurso (AD) (Santander, 2011; Sayago, 2014).

El AD puede ser definido como un método, una metodología o una técnica de análisis, estatus que le otorga distintas implicancias a la investigación que los utiliza. Así, en sus dos primeras acepciones, Sayago (2014) señala que estas conllevan asociarlo estrechamente a una clase de relación particular entre la construcción teórica y la operación empírica de lo que se investiga, vínculo que no estaría exento de presupuestos y prescripciones epistemológicas y metodológicas. En cambio, al hacer del AD una técnica de análisis, se puede acotar su estatus metodológica para habilitar una asociación con diferentes metodologías y perspectivas (Sayago, 2014). Esta última dimensión del AD, que destaca por la ductilidad de sus atributos, nos permite considerar que “no existe *la* técnica para hacer el análisis” (Santander, 2011, p. 215), por lo que esta debe acomodarse en relación con los objetivos y/o preguntas que guían nuestra investigación. Considerando estos postulados, hemos decidido adoptar el AD como una técnica de análisis, pero que debe ser complementada con algunos elementos teórico-metodológicas que nos permita hacernos cargo de la complejidad que subyace a nuestro estudio.

Aunque el análisis de discurso permite estudiar las representaciones discursivas de un fenómeno social (Sayago, 2014), la problemática que hemos planteado atraviesa la producción de conocimiento sobre un pueblo colonizado, es decir, es una producción para la representación. Al respecto, Pavez (2015) argumenta que al asumir la etnología como resultado de una co-producción dialógica en el proceso de investigación y escritura etnográfica, el análisis de estos textos no puede estar enfocado solamente a un ejercicio foucaultiano de identificar las formaciones discursivas desde un archivo de los enunciados. Por el contrario, debe pensarse “el lugar, uso y valor que se disputa en la producción del archivo, antes del proceso de reducción, captación o hegemonización de unos discursos por otros” (Pavez, 2015, p. 40). Así, este autor postula dos planos de construcción del texto etnográfico que pueden orientar nuestro trabajo de análisis: el espacio de la biblioteca o el archivo, y el del gabinete u oficina del autor.

Siguiendo a Pavez (2015), entenderemos el archivo como un espacio privilegiado para observar la doble dimensión de la representación discursiva, es decir, como voz y autoridad de quién habla por un cuerpo colectivo, y como descripción que hace visible el cuerpo de la representación. En cambio, el gabinete al ser un lugar donde ocurre la operación etnográfica, nos permite aproximarnos a las prácticas científicas y/o artísticas involucradas en la recolección y (re)producción del canto mapuche, atendiendo tanto a las construcciones de un registro textual como sonoro, e identificando los distintos actores involucrados en este proceso. No obstante, al trabajar con registros de sonido existen ciertas dificultades para aplicar un análisis del discurso (Kittler, 1999). Por esta razón, recogeremos las recomendaciones de Winthrop-Young y Wutz (1999 en Kittler, 1999) respecto a los estudios de medios desde una perspectiva kittleriana y, frente a la pregunta de cómo las personas operan a través de los medios, nos preguntaremos por cómo los medios operan sobre las personas. Comprensión de los procedimientos técnicos que, al encontrarse previo al orden de una formación discursiva, podemos identificar en el espacio de textualización que Pavez (2015) asigna al gabinete, por lo



que junto a la agencia de los actores indígenas, podremos encontrar también la de aparatos técnicos como lo es, por ejemplo la máquina de escribir y el gramófono.

Esclarecidos estos alcances teórico-metodológicos, es momento de retomar la propuesta de Santander (2011) y Sayago (2014) en relación con el AD como una técnica de análisis. Según estos autores, una primera etapa, conlleva recolectar la información construyendo un *corpus* de estudio. En nuestro caso, este proceso tuvo como base los dos espacios de textualización que se han definido en relación con la propuesta de Pavez (2015). De esta forma, se ha dividido el corpus según su pertenencia al archivo o al gabinete del autor.

Como primera dimensión del *corpus*, correspondiente al espacio del archivo, se consideraron publicaciones científicas en donde los *ül* son objeto de estudio y debate. Así, los documentos revisados responden a libros y revistas caracterizadas por la predominancia de una función autor, siendo publicaciones que tienen como eje central el estudio del canto mapuche y los marcos epistemológicos desde donde se realiza. El interés por estas fuentes no recayó en un análisis de sus contenidos, sino que se buscó develar a través de ellos sus elementos nucleares, las propiedades internas que lo justifican. Complementariamente, y debido a que muchas veces estos trabajos son presentados y discutidos en sociedades y congresos científicos, se recurrió a las distintas publicaciones que son emitidas desde estos organismos e instituciones para, no sólo profundizar en algunos postulados epistemológico de los autores, sino que también establecer conexiones entre distintos grupos de investigadores.

La segunda dimensión del *corpus*, referente al espacio del gabinete, se realizó seleccionando distintas fuentes primarias y secundarias que permitieran reconstruir la operación etnográfica como tal, optando especialmente por aquellas que describen los procedimientos técnicos y sociales, y relevan las formas y efectos de legitimación en la (re)producción del canto. Este grupo de documentos se construyó mediante un conjunto diversos de registros etnográficos, siendo distintos para cada uno debido a las diferentes tecnologías de registro disponibles en la época. Pero, como no todos los registros han sido conservados en el tiempo, y algunos que sí lo han hecho no son de acceso público, se optó por recurrir a relatos etnográficos incluidos en los artículos y/o libros pertenecientes al *corpus* del archivo, como también a fuente secundarias que hayan descrito algunos aspectos del proceso etnográfico en cuestión. En este sentido, debemos aclarar que la construcción del *corpus* no obedece a límites estrictos, sino que se trata de una operacionalización del objetivo general y las preguntas que orientan nuestra investigación (Sayago, 2014), por lo que durante el desarrollo de este trabajo un mismo documento puede haber servido para diferentes propósitos.

Una vez construido nuestro corpus documental, como sugieren Santander (2011) y Sayago (2014), se puede pasar formalmente al análisis de la información recolectada. Para describir de forma operativa este proceso, hemos optado por presentarlo de acuerdo con las tres etapas del plan de análisis:

- 1- La primera fase estuvo orientada a la confección de fichas de lectura que fueron, a su vez, organizadas en una base de datos Excel. El material sistematizado facilitó el proceso de análisis, pero permitió, fundamentalmente, elaborar una cronología de las investigaciones del canto mapuche (parte de la que fue expuesta en los antecedentes). Para realizar esta periodificación, se utilizó criterios generales, tales como; autor, año de publicación, disciplina e institución a la que pertenece.



- 2- Una vez establecida la periodificación, se analizó las investigaciones considerando las dos dimensiones explicadas en relación con el *corpus*. Aunque para las publicaciones científicas y los registros etnográficos se consideraron categorías de análisis distintas, el procedimiento metodológico fue el mismo. Así, el análisis se siguió en ambos casos mediante lo que Santander (2011) describe como un “proceder emergente”, es decir, que “a medida que se avanza en la investigación la teoría va emergiendo, por ejemplo, en forma de categorías de análisis nuevas, o nos vemos en la necesidad de acudir a categorías conceptuales no previstas para interpretar el *corpus*” (p. 213). De esta manera, las categorías iniciales no anularon la construcción de nuevas codificaciones que surgieron durante el curso de la investigación.

Respecto a las particularidades en el análisis de las publicaciones científicas, podemos señalar que sus categorías se construyeron de acuerdo con las problemáticas de oralidad/escritura, del estatus otorgado al canto mapuche y las distintas formas que puede adquirir la defensa de autoridad etnográfica. Además, se establecieron relaciones de intertextualidad, entendidas estas como la propiedad de los textos de estar constituidos con fragmentos de otros (Santander, 2011) y que permitió establecer relaciones entre investigaciones de una misma época.

Mientras que, para los registros etnográficos, los documentos fueron interrogados, primeramente, en base a elementos descriptivos como: actores involucrados en la operación de (re)producción del canto, funciones realizadas, técnicas de registro utilizadas y el contexto en que ocurren. No obstante, en algunos casos fue necesario ampliar nuestras categorías hacia elementos más teóricos, lo que tuvo como consecuencia vincular algunas problemáticas referidas para el *corpus* de los archivos. A modo de ejemplo, al preguntarnos por como los medios operan sobre las personas (Winthrop-Young y Wutz, 1999 en Kittler, 1999), se vincularon algunas categorías asociadas originalmente al problema de la oralidad/escritura, pero que nos permitieron considerar la tesis de Kittler (1999) respecto a las influencias de los aparatos que registran sonido en la construcción de esta oposición.

- 3- Finalmente, nuestro análisis culminó estableciendo elementos de continuidad y cambio durante las etapas históricas en el estudio de los *ülkantun*. Esta identificación nos permitió, como se podrá observar en las conclusiones de este trabajo, trazar un recorrido en el devenir de los estudios del canto mapuche a lo largo del siglo XX. Procedimiento que se realizó atendiendo tanto a los discursos como a las prácticas de las investigaciones analizadas, y que nos condujo a cumplir con el objetivo general propuesto.

Antes de concluir este segmento, nos gustaría presentar la organización del texto que se leerá a continuación, para que así su lectura pueda hacerse de forma ordenada y teniendo presente los elementos centrales que serán abordada en cada una de ellas.

Nuestro texto ha sido separado en tres capítulos, respondiendo cada uno de ellos a una etapa distinta en el estudio del canto mapuche. En el capítulo I, *El texto de un canto o el legítimo resto araucano*, abordaremos el estudio que realizan los investigadores pertenecientes al “araucanismo científico”, donde podremos observar como el afán por registrar los “textos de la lengua”, implicará una escritura fonética del canto que, como simulacro de un discurso vivo, termina compartiendo una misma superficie de lectura



que piedras y petroglifos. En el capítulo II, *El canto como arte y la búsqueda de su autenticidad musical*, seguimos el desplazamiento del *ül* hacia los gabinetes y archivos musicales, consagrándose su registro en relación con grandes obras de arte que harán del investigador-compositor un hermeneuta que traduce “lo mapuche” como un substrato identitario de la nación. Mientras que, en el capítulo III, *El canto en la oralidad y su relegación ahistórica*, asistiremos a la opacidad cultural a la que es sometido el canto a mediados del siglo XX, enfocándonos a través de dos casos de estudio, como su (re)producción implica su asociación con un sujeto que, al ser “iniciado” en la cultura, puede acceder inmediatamente a los contenidos “orales” de la tradición.



Capítulo I

-El texto de un canto o el “lejítimo” resto araucano-

“Hai incendio, devastador incendio en el mundo etnológico’ esclama con razon Bastian. Pues, urje salvar i guardar los preciosos restos” (Kaindl, en Lenz, 1909, p. 11).

La producción de conocimiento sobre los cantos mapuche, como su (re)producción en las distintas instituciones archivísticas de principios del siglo XX, se inscribió en el marco de un proyecto colonial, post ocupación del territorio mapuche. En este sentido, los estudios científicos heredaron y legitimaron un campo de significación previo a su formalización en centros académicos (Trouillot, 2011). Así, el registro y estudio de los cantos formó parte de su institución como “sociedad-objeto”, donde el sujeto histórico-político mapuche es desplazado como “objeto que debía ser explorado y conocido en cuanto otredad” (Nahuelpan, 2013, p. 77).

Dentro de este panorama, los estudios sobre los mapuche se ubican desde un “estilo de antropología periférico”, caracterizado por una falta de condiciones para la formación profesional de la disciplina, como del respaldo de instituciones consolidadas, a partir del cual desarrollar investigaciones sistemáticas (Mora, 2016). De esta manera, el estudio científico sobre este pueblo fue posible por el impulso de intelectuales que canalizaron sus intereses en la conformación de sociedades científicas y museos. A pesar de su inestabilidad y fragilidad, estas iniciativas constituyeron el “espacio material y simbólico” donde “se estructuran relaciones de colaboración que permiten el flujo de información y brindan soporte a los primeros debates intelectuales sobre la antropología como campo científico emergente y a las discusiones relativas a la representación del sujeto indígena” (Mora, 2016, p. 110).

Siguiendo a Mora (2016), un elemento clave de este período en Chile y Latinoamérica fue la delimitación de la antropología como “historia natural del hombre”. Supuesto naturalista que, como ha descrito Stocking (2002), proviene de una matriz disciplinar eurocentrista que se vincula a la historia de las “razas” entendida como origen e historia de la especie humana. De ahí que, si la antropología estudiaba a toda la humanidad, en la práctica tendió “a limitarse principalmente a los pueblos que, estigmatizados como ‘primitivos’ o ‘salvajes’, fueron considerados como racial, mental y culturalmente inferiores” (Stocking, 2002, p. 17). Estos pueblos, políticamente dominados y culturalmente despreciados, fueron considerados en “peligro de extinción” por lo que su estudio se promovió desde la urgencia de “inventariar lo que desaparece frente al progreso” (Mora, 2016, p. 109). Asimismo lo afirmaba el antropólogo alemán Robert Lehman-Nitsche frente a la sección antropológica del *Primer Congreso Científico Latinoamericano*:

“hay que apresurarse y salvar lo que aún existe para poder fijar los caracteres de todas ellas destinadas a desaparecer; y con este material irreparable, poner en conocimiento de la posteridad las formas variadas del cuerpo humano, el desarrollo gradual y las innumerables manifestaciones de su espíritu.” (1898, p. 123)

Esta misma preocupación “moral” y “científica” fue la que llevó a Rodolfo Lenz, uno de los fundadores de la etnología araucana y del folklore de Chile, a promover ante los “curiosos” asistentes de su conferencia *De La Literatura Araucana* (1897) el estudio y



recolección de los textos araucanos. Producción literaria que “todavía está esperando la pluma del literato que la salve del olvido i del filólogo que la estudie” (Lenz, 1897, p.2).

La urgencia por registrar los documentos de la “literatura araucana”, antes de su eventual desaparición, será uno de los pilares que enmarca la primera recolección sistemática y “científica” de cantos mapuche. Aunque, como veremos a lo largo de este capítulo, la problemática central por la que atraviesan los distintos gabinetes enfocados al registro de estas expresiones sonoras será el de la “autenticidad” de su texto como “lejítimo araucano”.

I.- La ausencia de textos en “lejítimo araucano”:

En 1895 el lingüista alemán Rodolfo Lenz publicaba en los *Anales de la Universidad de Chile* lo que sería la primera sección de las doce partes de sus *Estudios Araucanos* (1895-97), dedicados al estudio etnolingüístico y folclórico de la “lengua araucana”. Se trataba fundamentalmente de traducciones al español de cantos, narraciones históricas, cuentos y un sinnúmero de relatos mapuche obtenidos de “informantes” y, en menor medida, de traducciones de frases españolas “estándar” a la lengua mapuche (Pàyas, 2015).

El interés de Lenz por el estudio del “araucano” se había originado unos años antes, al estudiar si el desarrollo especial del castellano “en boca del pueblo bajo de Chile” se debía en parte a “influencias ejercidas por el idioma de los aborígenes del país” (Lenz, 1895-97, p. III). Después de haber establecido rápidamente la efectividad de su hipótesis, el interés que le surgió respecto a lo que había aprendido de esta lengua y los datos considerados por él insuficientes de las gramáticas escritas hasta entonces, lo decidió a profundizar sus estudios lingüísticos. De esta forma, dedicaría parte de su tiempo que le dejaba su ocupación como profesor de idiomas del Instituto Pedagógico de Chile, al estudio del “idioma araucano” con miras a la preparación de una gramática general la que, a pesar de sus esfuerzos, nunca llegaría a realizar de forma completa (Pàyas, 2015; Pavez, 2015).

Como base para su ambicioso proyecto, Lenz se proponía en “recoger materiales fidedignos del lenguaje de los indios de hoy” (1895-97, p. V). La necesidad de esta fase de recolección se justificaba por ser todo el conocimiento de la época fundado exclusivamente en la obra de los misioneros de siglos pasados (Valdivia, Havestadt y Febrés), por lo que faltaban investigaciones modernas que estuviesen en armonía con los adelantos de la lingüística, que “es una ciencia casi tan nueva como la electrotécnica” (Lenz, 1895-97, p. 2). Pero más allá de la antigüedad de estas fuentes, el problema residía en que estas no correspondían a textos “auténticos”, se encontraban “contaminadas” por elementos externos. En palabras del propio Lenz:

“Pronto descubrí que estas fuentes eran turbias, no sólo por su antigüedad, sino sobre todo porque casi todos los documentos de la lengua eran traducciones del castellano al araucano, hechas evidentemente por los misioneros mismos. No había ningún documento de alguna estension que representara con seguridad el lenguaje injénuo del indio mismo” (1918, p. 204).

Las composiciones disponibles no podían considerarse como “lejítimo araucano” ya que trataban “sobre asuntos ajenos al idioma i pensamiento”, y “entre una relacion intelijible a un indio i la espresion idiomática araucana hai una gran distancia” (Lenz, 1895-97, p.



VII). Esta situación resultaba aún más crítica al estar todas las gramáticas de los misioneros escritas siguiendo un conjunto de reglas según el modelo latino, lo que desde el punto de vista de Lenz “violentaba a la lengua” (1910, p. 23). Para este lingüista, lo único que tenía valor era el diccionario de Febrés, pero al ser una recopilación de palabras de una lengua desconocida equivalía “a un inmenso montón de hojas secas, de palitos, flores, cáscaras i frutos cortados i recojidos en una selva vírjen desconocida, por la mano de un curioso (Lenz, 1895-97, p. XX).

La única excepción al desolador panorama de la “literatura araucana”, según Lenz (1895-97 y 1897), se encontraba en cuatro pequeños cantos de *machi*, de treinta versos en total, conservados por el Padre Havestadt bajo el título *Machiorum medicanium cantiunculae* en su libro *Chilidug'u sive Res Chilense* (1777). Mientras que en español, se encontraba una traducción escrita de un canto en el libro *La Araucanía. Correspondencia a la Patria de Valdivia* (1883) de P. Nolasco Prendez. En esta obra, el autor “comunica una poesía que ha oído recitar en la ruca del cacique Painevilu i que le fue traducida por un intérprete” y quién “solo ha pulido un poco las frases para hacerlas mas dijéribles” (Lenz, 1895-97, p. 382).² No obstante, estos ejemplares no representaban una extensión necesaria para estudiar y conocer “la lengua en su uso vivo i natural” (Lenz, 1914, p. 442). Por esta razón, y para obtener una base segura, Rodolfo Lenz decidió prescindir de todo lo que había sido escrito hasta el momento y recoger por su propia cuenta materiales “legítimos”.

A partir del interés de Lenz se dio pie a lo que fue la primera etapa sistemática de registro de cantos mapuche, y que estuvo enmarcada en un proyecto más amplio de obtención de cuentos, narraciones históricas y descripciones de costumbres. Este interés fue continuado durante la primera etapa del siglo XX en la región chilena por; el misionero capuchino Fray Felix José Kathan de Augusta en sus *Lecturas Araucanas* (1910); el rector y profesor del Liceo de Temuco Tomás Guevara con su antología *Historia de la civilización de Araucanía* (1898-1922), especialmente en los volúmenes *Antropología araucana* (1898), *Folklore Araucano* (1911) y *Las últimas familias y costumbres araucanas* (1913); el entonces “joven normalista”, Manuel Manquilef, en los *Comentarios del pueblo araucano* (1911 y 1914); y, desde el otro lado de la cordillera, en la obra inconclusa de Robert Lehman-Nitsche, *Textos Araucanos* (1899-1926).³

Como uno de los principales promotores en la recolección de documentos araucanos, Rodolfo Lenz (1895-97 y 1897) propuso una clasificación de la producción literaria mapuche conformada por poesía, canto (*ülkantun*) y narración en prosa, que podía ser cuento (*epew*) o relación histórica (*nütram*). A pesar de estas distinciones, los gabinetes araucanistas utilizaron poesía y canto como sinónimos, justificando que los mapuche se encontraban en “la época de juventud de los pueblos [donde] canto i poesía significan una misma cosa” (Lenz, 1895-97, p. 387). Paralelamente a estas categorizaciones, Lenz

² Al parecer Rodolfo Lenz desconocía del canto registrado por el cronista Francisco Núñez de Pineda en “*Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile*” (1673), como también del canto y melodía transcrito por Estanislao Zeballos en “*Viaje al país de los Araucanos*” (1881).

³ En relación con la obra inconclusa de Robert Lehman-Nitsche cabe destacar el trabajo de desclasificación, transcripción, traducción y edición realizado por la académica argentina Marisa Malvestitti en “*Mongeléluchi Zungu. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehman-Nitsche*” (2012) y profundizado por los académicos mapuche Margarita Canio y Gabriel Pozo en “*Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la ‘Campaña del Desierto’ y la ‘Ocupación de la Araucanía’ (1899-1926)*” (2013).



(1895-97 y 1897) estableció las distintas directrices a través de las cuales estudiar la “literatura araucana” y que dividió en lingüística, etnológica y literaria, aunque en la práctica estas podían estar entrelazadas.

En primer lugar, y como propio *leitmotiv*, los documentos publicados servían como material lingüístico para fundar en ellos una “gramática científica del araucano” (Lenz, 1895-97). A pesar de que el propio Lenz nunca llegó a completar dicho objetivo, si alcanzo a publicar a partir de estas fuentes la primera parte de *Los elementos indios del castellano en Chile* (1912) y el *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (1905-1910) (Pavez, 2015). Además, en la misma época, el misionero Felix de Augusta, elaboró la *Gramática Araucana* (1903) utilizando los distintos textos, entre ellos cantos, que publicaría años más tarde en *Lecturas Araucanas* (1910). A diferencia de Lenz, el interés que tenía Augusta (1903 y 1910) respondía a “iniciar en el aprendizaje del idioma mapuche á los Misioneros que se ocupan en la conversión de los indios” (1903, p. V) y, sólo secundariamente, promover el conocimiento entre los círculos científicos.

En segundo lugar, la “literatura araucana” permitiría al etnólogo “averiguar cómo se reflejan en el alma del hombre primitivo el mundo exterior i la vida humana” (Lenz, 1897, p. 13), postulado humboldtiano que había marcado la *Volkskunde* (folclore) y la *Volkerkunde* (etnología) alemana (Pavez, 2015). Desde esta perspectiva los cantos, “por estúpido e insulsos que nos parezcan” (Lenz, 1895-97, p. IX), “revisten cierta importancia para conocer las costumbre rejionales. Indican los rasgos de familia i completan los datos de la mentalidad araucana (Guevara, 1913, p. 228). En este sentido, estas manifestaciones sonoras permitían no sólo estudiar las “costumbres y tradiciones araucanas”, sino también los “rasgos étnicos”, entendido como las características biológicamente determinadas de cada raza. A modo de ejemplo, para Tomás Guevara si bien los mapuche “oyen un ruido levísimo a gran distancia, como la marcha de un caballo, un silbido, una conversacion” (1908, p. 170), su sensibilidad auditiva no resulta completa al considerar su constitución psíquica e intelectual. Como consecuencia, el canto “carece de tonalidades variadas: es un recitado monótono, bajo i desenvuelto en una gama de pocas notas, especie de melopea que no puede espresar ni despertar impresiones sensitiva o afectivas” (Guevara, 1908, p. 170). Afirmación que buscaba perpetuar la diferencia entre “primitivos” y “civilizados” como efecto de distintos niveles de capacidades intelectuales.

Por último, y como continuación del evolucionismo de la época, los cantos al formar parte de una producción literaria “primitiva” posibilitaban el estudio de “cómo se forman la leyenda, la epopeya, la poesía lírica” pero, fundamentalmente, de “cómo trabajan la imaginacion creadora tanto como la reproductiva” (Lenz, 1897, p. 13). Para Guevara (1898) “la uniformidad de estos cantos indica, como las producciones de la poesia, que la imaginacion del araucano, a semejanza de los demas pueblos barbaros, es reminiscente o imitador i estable” (p. 280). Es decir, es una imaginación que repite y no crea, incapaz de alcanzar la creación artística y de “llegar a la concepcion poética, que exige mejor cultura i la facultad de meditar cierto tiempo, de lo que es incapaz el hombre inferior (Guevara, 1898, p. 157). Juicio no tan distante al impugnado por Lenz (1895-97) cuando señala que “el valor poético de las poesías araucanas para jente civilizada naturalmente no puede ser grande; sin embargo, algunas de ellas revelan que los



feroces guerreros indios no son de ninguna manera desprovistos de sentimientos tiernos” (p. 389).

La predominancia de los juicios raciológicos y evolucionistas de la época, no estuvieron exentos de críticas. Muestra de esto es el “debate encubierto” que describe Pàyas (2015) entre Manuel Manquilef y Rodolfo Lenz (y al que nosotros podríamos agregar a Tomás Guevara) respecto al escaso valor de la literatura mapuche y la capacidad artística y sentimental de este pueblo. El contrapunto ocurre cuando en la introducción a los *Comentarios al pueblo araucano: La faz social* (1911), Manquilef escribe:

“Al anotar también, en este humilde trabajo, los cantos que corren entre ellos de boca en boca, no se ha perseguido otro objeto que el de mostrar el raciocino de la raza, su fantasía imaginativa i creadora, demostrando su característica de pueblo sentimental” (p. 14)

Por un lado, este extracto revela el conocimiento erudito de Manquilef respecto a las obras de los araucanistas, criticando algunos de sus pasajes sin identificarlos explícitamente (Pàyas, 2015). Mientras que por otro lado, reivindica el canto como orgullo de la “raza”, Manquilef (1911) subvierte la categoría de barbaros a la que había sido desplazado el pueblo mapuche, reconociendo en sus cantos una forma de comunicación y socialización del pasado histórico. Relevancia que, como identifica Pozo (2018), también fue reconocida por los misioneros capuchinos cuando afirman que:

“Esta nación, hoy día tan despreciada por cierta clase de personas que desean y proponen el secuestro de sus bienes y hasta el exterminio de su raza, esta nación vive, piensa, ama, tiene sus leyes tradicionales, sus ideas religiosas, su culto, poesía, elocuencia, sus canciones, su música, sus artes, sus fiestas y juegos, su vida cívica, sus pasiones y virtudes.” (Augusta, 1910, p. VI).

Cabe destacar que, más allá de las convergencias y divergencias entre estos autores, todos tienen en común identificar en el canto una categoría representante de procesos colectivos. Es dentro de este panorama en que se envuelve la primera recolección “científica” de los cantos mapuche. Registros que estuvieron motivados por la búsqueda de textos en “lejitimo araucano”, constituyéndose en este proceso un modelo de “autenticidad” que une a los distintos gabinetes araucanistas y que problematizaremos a lo largo de este capítulo. En base a este objetivo, en la siguiente sección buscaremos develar las diversas agencias y autoridades implicadas en el proceso de (re)producción de los cantos. Especial énfasis haremos en aquellos autores que, marginados como “recopiladores” e “informantes”, les permitieron justificar a los araucanistas el “acceso” a los textos en su estado “vivo” y “natural”.

II.- Buscando las “fuentes vivas” del idioma hablado

La propuesta de estudio y recolección de la “literatura araucana” en la cual se inscriben los cantos, como se describió en la sección anterior, respondió al interés de Rodolfo Lenz (1895-97 y 1897) de registrar textos en mapudungun, “originales” y no fragmentados. Para cumplir con este objetivo, Lenz se planteó “buscar las fuentes vivas del idioma hablado” (1895-97, p. XX). Tarea para la cual su gabinete tendrá que desplazarse por el territorio, convocando a distintos agentes que hicieran posible la recolección de cantos en “lejitimo araucano”, al mismo tiempo que influye en la conformación de nuevos laboratorios.



Luego de su primer viaje a Collipulli en 1891, Lenz vuelve tres años después para conseguir los “textos originales”. Allí conoce al cacique Juan Amasa, quién le proporciona sus primeros documentos a partir de “unas 400 frases que llevaba preparadas, una descripción detallada en araucano de una fiesta de trilla a la indígena con varios trozos de poesía araucana, i otras cosas mas” (Lenz, 1895-97). Sin embargo, y para desgracia del lingüista, estos apuntes fueron robados y encontrados recién un año después. A pesar de este inconveniente, durante el invierno del mismo año, Lenz conoce en Santiago a Domingo Quintuprai, williche originario de Osorno, que se encontraba en la ciudad para presentar un alegato y recuperar las tierras que habían sido usurpadas por colonos. Lenz aprovechó esta oportunidad para apuntar las mismas frases que se habían traducido con Amasa, y también un relato de un viaje que había hecho su autor hacia el territorio argentino.

A pesar de que Amasa y Quintuprai son identificados por Lenz (1895-97) como “mis dos profesores”, por ser quienes le enseñaron la lengua mapuche, y a su vez habían “correspondido a todo lo que se les podía exigir” (p. XV), su relación y trabajo no fue constante ni profunda. Además, el registro de cantos que se hizo a través de ellos fue escaso, concentrándose fundamentalmente en la obtención de “nombres de cosas, traducciones de frases vulgares o cuentos y descripciones libres hechos en la lengua” (Lenz, 1895-97, p. XVI). Los cantos que se encuentran (re)producidos en la colección de *Estudios Araucanos* se deben principalmente al trabajo iniciado por Victor Manuel Chiappa con Calvun, gracias a quienes Lenz recolectó más de dos tercios de los cantos contenidos en su obra.

Como describe Pavez (2015), Chiappa era administrador del fundo Santa Rosa en Victoria (Malleco) y se encontraba estudiando por iniciativa propia el idioma mapuche. Con este interés en mente, decide enviar una carta a Lenz solicitando algunas publicaciones e instrucciones para poder guiar sus estudios. A partir de esta correspondencia, surge un nutrido intercambio epistolar en que Chiappa enviará documentos que recolectaba y transcribía en mapudungun. En una de estas cartas, Lenz recibe varias “poesías” (cantos) y Chiappa le comenta el hallazgo de “un individuo especialmente apto para estudios lingüísticos i literarios (...) el indio Segundo Jara, de nombre indígena Calvun (KaLvün)” (Lenz, 1895-97, p. 127). En la siguiente carta, se le envía a Lenz nueve cantos, tres cuentos y varias narraciones históricas dictadas por Calvun, textos que le “parecieron tan importantes por su lenguaje y por su contenido” (Lenz, 1895-97, p. 127) que acepta la invitación de Chiappa de pasar tres semanas de sus vacaciones, del verano de 1896, en el fundo Santa Rosa. Durante este tiempo:

“pude revisar con la ayuda de Calvun todos los trozos que me habia mandado el señor Chiappa, i en seguida apunté catorce trozos en prosa, una poesía i las traducciones de los mismo diálogos que ya tengo publicados en picunche, i de algunas otras frases” (Lenz, 1895-97, p. 128)

Surge de este encuentro un procedimiento que, si bien se venía realizando desde la colaboración de Amasa y Quintuprai, toma una forma crucial para la recolección de cantos en la relación establecida con Calvun. Se trata de la metodología instituida por Lenz (1895-97) para los gabinetes araucanista de registrar en transcripción fonética los dictados hechos por “indios inteligentes”. Esta categoría, como explica Canio y Pozo (2013), fue utilizada por Lenz (1895-97) para agrupar a aquellos indígenas “capaces de describir su propia lengua y pensamiento; pero por sobre todo, responder a las



preguntas planteadas por el investigador” (p. 27). Este método se creía el “único practicable” debido a que “apenas habrá indijena alguno que sepa escribir su propio idioma, aunque no faltan quienes saben leer i escribir en español” (Lenz, 1895-97, p. VIII). En este sentido, se estimaba que “la alfabetización se aplicaba solamente al español, mientras que la lengua originaria se mantenía fuera del alcance de las prácticas de literacidad, como isomorfismo de una frontera nítida entre ‘civilización’ y ‘barbarie’” (Malvestitti, 2019, p. 3), negando de paso la abundante producción escritural alfabética presente desde el período colonial español.⁴

La participación de Calvun, como ha sido identificada por varios autores (Pavez, 2015; Pozo, 2018), debe comprenderse más allá de la función impuesta por Lenz (1895-97) hacia los “indios inteligentes”. Las diversas notas a pie de página que acompañan la sección de cantos en la obra de Lenz (1895-97) deja entrever las diversas modalidades que adoptó este laboratorio para la (re)producción de cantos: “Apuntado por el señor Chiappa; revisado por mí con ayuda de Calvun” (p. 408); “Dictado por Calvun al señor Chiappa” (p. 409); “Dictado por Calvun al señor Chiappa, corregido i traducido por mí” (p. 410). Estas citas permiten identificar que la colaboración de Calvun no se limita al dictado, quién por lo demás tenía “la tranquilidad de un jefe de oficina” (Lenz, 1895-97, p. 136), sino que también se amplía hacia la traducción de sus propios cantos, como a la corrección de cantos referidos por otras personas. Siguiendo a Pozo (2018), la colaboración de Calvun es la de un verdadero “autor-intelectual”, “no es solo la de una persona que posee el conocimiento de un testimonio, sino también el de corrector y traductor, relegando la función de Lenz a la de transcriptor y compilador” (p. 94).

En el vínculo que se establece entre Calvun y Lenz, se encuentra la base de la “coproducción dialógica de la documentación textual” en la que se inscriben los cantos durante esta época y que “le permitirá a la etnología hablar de ‘folklore’ o ‘literatura’ araucanos” (Pavez, 2015, p. 94). En otras palabras, este modelo de trabajo se convierte en el procedimiento óptimo de acercarse a “las fuentes vivas del idioma hablado” y recolectar los textos en “legítimo araucano”. De ahí que Lenz (1895-97) guardara la esperanza de “que se encuentren otros indijenas inteligentes que puedan servir a otros winkas para continuar mi trabajo” (p. 178). Anheló que no demoró en cumplirse y propagarse a distintos laboratorios etnográficos, cruzando incluso las barreras de las naciones estatales.

Al este de la cordillera de los Andes, en la ciudad de La Plata, Rodolfo Lenz encontró en un interlocutor connacional la posibilidad de articular y complementar su obra (Malvestitti, 2012; Canio y Pozo, 2013). Se trataba de Robert Lehman-Nitsche, quien había llegado a la Argentina para encargarse de la sección de antropología del Museo de La Plata, pero que en sus actividades extraacadémicas se había estado dedicando a la recopilación de datos sobre el folklore rioplatense y las lenguas indígenas habladas en el país. Como señala Malvestitti (2012), Lenz influyó decisivamente sobre los trabajos de Lehman-Nitsche, adoptando rápidamente el programa establecido en los *Estudios Araucanos* “en cuanto a criterios para la selección de géneros y la detección de consultantes, el grafemario para la transcripción de los textos orales en mapuzungun y

⁴ Para una revisión histórica de estos materiales y las discusiones actualizadas del tema véase Julio Vezub e Ingrid de Jong (2019) “El giro escritural de la historiografía mapuche: alfabeto y archivos en las fronteras. Un estado de la cuestión”, *Quinto Sol*, vol. 23, n°3, P



los instrumentos para contrastar los dialectos vigentes en estas lenguas” (p. 32). Aunque, a diferencia de su colega, la práctica etnográfica de Lehman-Nitsche lo llevará a buscar los materiales documentales entre los mapuche que vivían en la ciudad, evitando su desplazamiento hacia el sur del país (Canio y Pozo, 2013; Malvestitti, 2019).

Durante el año 1901, Lehman-Nitsche conoce a Nahuelpi, de nombre *wingka* Antonio González, quien mientras se encontraba desempeñando como soldado del Ejército en La Plata establece una relación de colaboración con el antropólogo alemán, permitiéndole obtener a él sus primeros *ülkantun*. La participación de Nahuelpi no se limitará al dictado de cantos y relatos, sino que también vinculará el gabinete de Lehman-Nitsche con otros colaboradores, como Juan Salva Marinau y Kolüngür, encargándose personalmente de registrar los escritos para posteriormente dictarlos al investigador alemán (Malvestitti, 2012). Ejemplo de ello son los manuscritos que realizó de los cantos “amigables”, “de amor” y “patrióticos” dictados por Kolüngür (Ver Canio y Pozo, 2013, p. 431-440). Labor que ganará el aprecio de Lehman-Nitsche (1901), señalando que “Nahuelpi [es] tal vez mejor que Calvun de Lenz” (en Malvestitti, 2019, p. 9).

Nahuelpi no fue el único autor de los cantos recopilados en la obra de Lehman-Nitsche, también colaboraron Katrülaf, Kolüngür, Tomas Püchuan, Juan Salva y Regina (Malvestitti, 2012; Canio y Pozo, 2013). Sin embargo, Nahuelpi tuvo la particularidad de constituirse como “un productor textual original, que entre los intersticios de las retóricas mapuche y *wingka* no solo dicta o transcribe, sino además planifica, redacta y acerca al antropólogo materiales escritos concebidos para su publicación” (Malvestitti, 2019, p. 5). En este sentido, el trabajo realizado por Nahuelpi se inscribe en lo que Pavez (2015) denomina “autores-escritores”, quienes se constituyen con una escritura y “escritorio” propio al “trabajar con narradores portadores de una memoria que luego redactaron por escrito” (p. 328). Posición que el propio Nahuelpi (1902) reconocía como tal, afirmando en una carta dirigida a Lehman-Nitsche que “estoy en plena seguridad del que no encontrará V.d. otro indio como yo, de un corazón noble altivo y expirante a la sencias” (en Canio y Pozo, 2013, p. 233).

La colaboración de Nahuelpi permitirá que en menos de dos años, Lehman-Nitsche logre compilar gran parte del manuscrito bilingüe que llamó *Textos Araucanos* y que contenía alrededor de mil páginas en cantos. Aunque por distintos motivos esta obra nunca llegó a publicarse, su borrador fue enviado a Lenz para conocer sus opiniones y comentarios. En una estas correspondencias, Lenz (1902) expresa su valoración en los siguientes términos:

“Esa fue una de las pocas cartas en las que realmente hay contenido; uno recibe tantas cartas redundantes! Solo una cosa me ha sorprendido; no entiendo de ninguna manera, por qué usted pide disculpas. Yo no tengo ningún monopolio de la Mapuchería. No, realmente, lo digo sinceramente, cuando digo que deseo muchos colaboradores y le envió mis más sinceras felicitaciones por los *Textos Araucanos*” (en Malvestitti, 2012, p. 32).

El entusiasmo por Lenz en la continuación de su obra no se limitará al territorio argentino, paralelamente al trabajo de Lehman-Nitsche se venían recolectando una variedad de textos que nos obligan a volver al oeste de la cordillera de los Andes. Estos nuevos laboratorios estarán dirigidos por Felix de Augusta y Tomás Guevara, en la que ambos aprovecharán sus respectivos cargos para formar una nueva generación de



jóvenes letrados, haciéndolos a ellos y a sus familias partícipes de nuevas recopilaciones de cantos.

El fray Felix Jose Kathan de Augusta había llegado en 1895 a Baja Imperial, actual territorio de Puerta Saavedra, con el objetivo de continuar el proceso de evangelización. Las misiones católicas habían sido fundadas por los padres capuchinos italianos, pero estas habían quedado abandonadas durante el tiempo de transición hacia los capuchinos bávaros, de los cuales Augusta formaba parte (Pozo, 2018). Entre la refundación de casas, iglesias y escuelas, los misioneros se enfrentaron a las limitaciones prácticas para aprender el idioma, como también a que las gramáticas disponibles de la lengua mapuche se habían basado “sobre la construcción latina; lo que no han podido hacer sin violentar la índole de aquel idioma” (Augusta, 1903, p. VI). Esta crítica, anunciada anteriormente por Lenz (1895-97), motiva a Augusta a confeccionar una gramática del mapudungun y, recién siete años después e inspirado “por la lectura de los citados *Estudios Araucanos* del Dr. Lenz”, decide “consultar á textos araucanos” y publicarlos bajo el título de *Lecturas Araucanas* (Augusta, 1910, p. VII).

La recolección de textos que se publican en 1910 debe dividirse en dos periodos de trabajo. En primer lugar, nos encontramos con la convivencia en “terreno” y el trabajo con informantes que realiza Augusta (1903) para el material que le sirvió de base para su *Gramática Araucana*. Los cantos transcritos en este periodo se concentran en la localidad de Huapi y completan un total de nueve textos, referidos en gran parte por la familia Painemila; María Francisca Painemila, Luis Painemilla y Pascual Painemilla Ñamkucheu.⁵ Como ha identificado Pozo (2018), el reconocimiento a estos autores es general, dejando pocos detalles para conocer sus historias de vida e involucramiento en la confección de la obra. Aun así, en la segunda edición de *Lecturas Araucanas* (1934), Augusta describe la participación de Painemilla Ñamkucheu en los términos de un autor-intelectual:

“Con el mismo intérprete [Pascual Painemilla Ñamkucheu] hemos repasado todo el libro resultando rectificadas varios errores tanto en el texto araucano como en la traducción. La interpretación de las poesías ofrecía bastante dificultades. A veces fue necesario trocar unas palabras por otras para obtener un sentido algo aceptable. Aprovechando las críticas de nuestro intérprete y nuestros propios progresos, aunque modestos, en el conocimiento de ambos idiomas que aquí figuran, parece que hemos mejorado notablemente nuestro libro” (p. IV).

El segundo periodo de registro ocurre en el verano de 1909 y 1910. Durante este primer año, “aprovechando la inmensa popularidad del R.P. Sigifredo de Fraunhaeusl entre los indios de su Misión apuntamos en el corto espacio de diez días una gran cantidad de textos nuevos que son mejores y más interesantes de nuestra colección” (Augusta, 1910, p. VIII). En esta oportunidad, Augusta logra registrar doce cantos, seis de los cuales provenían de Domingo Segundo Wenuñamko, quién rápidamente se transformará en uno de los colaboradores claves del laboratorio capuchino. Además,

⁵ Estos integrantes de la familia Painemilla corresponden únicamente a quienes colaboraron con el registro de cantos. En relación con otros textos, participó también Isabel Painemilla (con el escrito de una carta dirigida al Fray Félix de Augusta) y Carmen Painemilla (con relatos y cuentos).



Augusta (1910) le encargará a Fraunhaeusl que continúe su trabajo, reuniendo por su propia cuenta canciones, cuentos y parlamentos.

La recopilación que realizó el fray Fraunhaeusl logró “sacudir el árbol de la producción poética de los indios de su Misión y hacer una cosecha tan copiosa” (Augusta, 1910, p. VIII) que Augusta decidió otorgarle la coautoría, asignándole un lugar propio dedicado al material obtenido por él. En relación con estos, los textos de cantos superan los cien, siendo dictados por treinta y cuatro colaboradores distintos, destacándose entre ellos la familia Weitra y Tripaiantü, como también la participación de una *machi* que “se sentaba en la mesa del Padre y se las cantaba y las repetía cantando, acompañándolas con las acostumbradas gesticulaciones y posturas del cuerpo, hasta que el Padre logró extender sus textos al papel” (Augusta, 1910, p. VIII). También, vuelve aparecer en el gabinete Wenuñamko, revelándose su participación como referidor y autor, así como traductor, corrector y clasificador de cantos. Sobre esto último, en el capítulo tercero *Canciones de mascarar, de fiesta, de mocetones ó de guerra*, se describe un dilema clasificatorio al que se ven enfrentado los misioneros y que Wenuñamko permite resolver:

“Varias de estas canciones aluden á guerras y guerreros antiguos y les hemos añadido otros, que venían con el nombre de *konaq ùl*. Pero, como se distinguen por su contenido de los *konaq ùl* de las machis, tratándose en ella no de enfermos, sino de alentar un cacique á su mocetón para ir á la pelea y mostrarse bravo, hemos consultado á Domingo Wenuñamko sobre el particular. Este nos dijo entonces que más bien merecían el nombre de *konra ùl* o de *weichapéyem ùl* que sería canciones de mocetones o de guerra respectivamente” (Augusta, 1910, p. 378).

Durante el verano de 1910 Augusta vuelve a la misión de Panguipulli para repasar con “los indios más entendidos” los textos que habían sido apuntados por Fraunhaeusl, asegurándose “una traducción correcta de las frases oscuras” y aprovechando la ocasión para hacer grabaciones fonográficas de algunas canciones (Augusta, 1910, p. VIII). En esta visita concluye la recolección de cantos realizada por los misioneros capuchinos, concentrándose fundamentalmente en la edición de los últimos detalles para la publicación de *Lecturas Araucanas*. Obra que, como hemos podido observar, fue posible gracias a la colaboración de diversos autores-intelectuales, entre los cuales se identifica especialmente a Pascual Painemilla y Domingo Wenuñamko. Este último llegará incluso a ser reclutado por la antropóloga Inez Hilger para sus trabajos de investigación desarrollados a mediados del siglo XX (Pavez, 2015; Pozo, 2018).

El panorama que hemos descrito hasta el momento nos permite identificar la importancia que tuvieron los denominados “indios intelijentes” para la recolección de cantos durante este periodo. Ellos “adquirían entidad de sujetos que colaboraban con los investigadores”, teniendo una “mayor visibilidad y autonomía que en etapas anteriores del campo de estudio” (Malvestitti, 2012, p. 24). Sin embargo, esta “apertura” de los gabinetes sólo ocurría puertas adentro, en el espacio cerrado de la oficina. La inclusión de sus nombres al inicio de cada canto buscaba más validar en el ámbito científico la “autenticidad” y “legitimidad” de la obra como recolección de “primera mano”, que reconocer un estatuto de autor. Caso paradigmático de esta forma de trabajo fue el gabinete dirigido por Tomás Guevara, en que el nombre de su autoría opaca el trabajo realizado por el equipo de investigadores mapuche (Pavez, 2015).

En 1896, cumpliendo las funciones de Intendente interino de Malleco, Tomás Guevara conoce a Víctor Manuel Chiappa y Calvun mientras estos se encontraban trabajando en la transcripción de cantos, relatos y cuentos que serían enviado a Lenz, para “normalizar” su ortografía y editarlos para la confección de los *Estudios Araucanos*



(Pavez, 2015). Guevara, lector y admirador de esta obra, inicia en homenaje a Lenz la preparación del primer volumen de lo que sería su larga y antológica obra *Historia de la civilización de Araucanía*, diez volúmenes de los cuales *Folklore Araucano* y *Las últimas familias y costumbres araucanas* son el número sexto y séptimo respectivamente.

En su primer volumen, subtulado *Antropología araucana*, Guevara (1898) recopila un par de canciones y agrega como anexo algunas de sus transcripciones musicales, documento novedoso debido a la escasez de partituras de cantos mapuche. No obstante, Guevara (1898) no entrega información de cómo fueron conseguidos estos materiales, limitándose a señalar con relación a una rogativa de *nguillatun* que “nos hemos proporcionado varias piezas cortas, a fin de que se incorporen como producción exclusiva del pensamiento i redaccion de un indio” (p. 148). Como nota al margen, Guevara (1898) especificaba que “estos trozos son orijinales del intérprete Lorenzo Coliman” (p. 148), acotación que se complementa con otro pie de página:

“En esta como en muchas otras materias de este libro, hemos contado con la cooperacion de Lorenzo Coliman, antiguo intérprete de la provincia de Malleco. Koliman hizo tres años de estudios en la Escuela Normal de Preceptores, de donde se retiró en 1879, para integrarse al ejército chileno que hizo la expedición al Perú” (p. 52).

En base a esta mención, y debido a que los cantos fueron transcritos en las páginas siguientes a la rogativa, es plausible identificar a Coliman como el autor de los cantos contenidos en este primer volumen. Labor que debe haber sido complementada con la traducción y transcripción de estos textos, ya que se le asocia a esta función en *Folklore Araucano* al señalar que “necesitaba de la ayuda de cooperadores de habla indígena, a fin de penetrar con ellos al fondo del pensamiento araucano i transcribirlo acertadamente a la lengua orijinal” y entre los cuales afirma haber “aprovechado los conocimientos i la buena voluntad de Lorenzo Coliman” (Guevara, 1911, pp. 3-4).

Mientras que Coliman fue el responsable de los cantos (re)producidos en *Antropología araucana*, los que fueron recolectados en *Folklore Araucano* respondieron a la autoría escritural de Manuel Manquilef. Asimismo lo asigna Guevara (1911), “a este joven i entusiasta profesor pertenece el honor de haber coleccionado los cantos en diversas reducciones” (p. 5). Sin embargo, en las páginas siguientes y como nota al pie, señala que dos cantos han sido “anotado[s] por Ramon Lienan en Perquenco” (p. 123). Aunque este hecho podría haber pasado desapercibido, como relata Pavez (2015) a propósito de una carta de Manquilef dirigida a Lenz, el investigador mapuche le quita la legitimidad a la autoría de Lienan justificando que son “robos” e “inventos” de Guevara. Manquilef reclama haber sido engañado con la publicación de sus textos, los cuales quería destinar a un libro propio, *Literatura y lengua araucana*, que nunca llega a publicarse.

El “control editorial” de la producción escritural de Manquilef ejercida por Guevara, quien se permite insertarla a su manera en los libros que publica bajo su autoría, será uno de los motivos principales en la renuncia de Manquilef a este gabinete (Pavez, 2015). Situación que lleva al investigador mapuche a publicar por su propia cuenta, y con respaldo de Rodolfo Lenz, sus *Comentarios al pueblo araucano* (1911 y 1914) en los *Anales de la Universidad de Chile*. En estas publicaciones también se (re)producirán algunos cantos, esta vez insertos en el relato de actividades sociales, como *Cauchú ñi ül* (El canto del soltero) para los momentos de fiesta (Manquilef, 1911) y *Ñiwiñ ñi ül* (Canción del Ñiwiñ) para el trabajo de la trilla (Manquilef, 1914).



A pesar de esta autonomía que adquiere el trabajo de Manquilef durante la segunda década del siglo XX, el monopolio editorial de Guevara hará que se publique durante este mismo periodo el trabajo que realizó Manquilef, junto a otros investigadores mapuche, en la obra *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Este libro fue una colaboración de distintos traductores y escritores mapuche que, habiendo estudiado o trabajado en el Liceo de Temuco, decidieron colaborar con Tomás Guevara para el testimonio histórico de treinta y cinco familias mapuche de la región de la Araucanía (Pavez, 2015).

La participación de Manquilef se efectuó entre los años de 1906 y 1910, encargándose de traducir y corregir algunos relatos, como también de escribir la historia de su propia familia. En este escrito es de suma importancia la narración que hace de su padre, Fermin Trekamañ Mankelof, a quién lo destaca por haber sido un afamado *ülkantufe*. La descripción que se hace de él permite evidenciar una profundidad histórico-política en los cantos de Trekamañ. Esto ocurre cuando Manquilef escribe que:

“Los cantos que más interesan al anciano cacique son los que recuerdan los malones, pues en uno de esos ataques sorpresivos cayó cautiva su madre. El canto mas lastimero que siempre recuerda Trekamañ Mankelof es el que narra los fracasos que experimento su padre en algunos malones a la Argentina. A consecuencia de esas correrías desgraciadas, perdió a sus parientes i amigos, de los que varios fueron desterrados a la isla Martín Garcia” (Guevara, 1912, p. 110)

Se identifica entonces cómo los cantos de Trekamañ se vinculan a la producción de una memoria histórica asociada a la violencia que sufrió su familia en la época de la colonización del territorio mapuche por los Estado-Nación (Pozo, Canio y Velásquez, 2019). Dimensión política que es complementada por Trekamañ con su incuestionable “habilidad de trovador araucano” (Guevara, 1910, p. 110). Así, este *ülkantufe* “no se contenta con repetir los *ül*, cantos, entonados por otros indios, sino que diariamente improvisa algunos” (Guevara, 1912, p. 110). Como evidencia de esta capacidad creadora, Manquilef transcribe cinco texto de autoría de su padre, y que van acompañados con su traducción en español.

La figura de Trekamañ y los cantos que (re)produce Manuel Manquilef en *Las últimas familias i costumbres araucanas*, vienen a cuestionar directamente la supuesta ausencia de un sujeto autor entre los mapuche. Supuesto fundamentado en el argumento de Lenz que la “literatura araucana no es una literatura de arte (...); es una literatura anónima, popular i exclusivamente oral” (1897, p. 2). Distinción que le permite afirmar que Calvin “no es autor sino mediador de las piezas literarias” (Lenz, 1897, p. 2). Siguiendo a Menard (2006), esta negación de un sujeto autor implica la imposibilidad de “desmarcarse de la masa anónima, del nebuloso sujeto que contiene y reproduce el lenguaje de ‘un mapuche, patagon o fueguino’ desprovisto de estilo y nombre propio” (p. 933). Carácter colectivisante que tiene como consecuencia opacar el trabajo realizado por los distintos autores-intelectuales y autores-escritores de las obras coproducidas en los laboratorios araucanistas.

Este escenario nos permite comprender que, durante este periodo, no se trató de hacer un diálogo con autores indígenas, por el contrario, se buscaba producir y capturar la “autenticidad de la tradición” a la que los “indios inteligentes” permitían acceder, de ahí el interés por buscar “las fuentes vivas del idioma hablado”. Movimiento que, como explica Pavez (2015), implica la concepción de un modo “natural” y “auténtico” de



transmitir este conocimiento y, a la vez, un sistema de (re)producción “transparente” que refuerce esta “autenticidad”. En la siguiente sección, buscaremos problematizar este último proceso, donde los instrumentos y técnicas utilizadas en la producción textual permiten establecer el “modelo de autenticidad” predominante en este primer periodo de recolección científica.

III.- Una “auténtica” (re)producción en los laboratorios araucanistas:

Como identificábamos en la sección anterior, Rodolfo Lenz (1895-97) había establecido para la recolección de textos de la “literatura araucana” transcribir fonéticamente los dictados de los “indios inteligentes”. A pesar de que este método era presentado como el “único practicable”, durante este periodo se realizaron en dos ocasiones impresiones fonográficas de cantos mapuche. Considerando que los primeros aparatos que registran sonido se comienzan a desarrollar y utilizar durante esta época (Kittler, 1999), antes de abordar las implicancias de la escritura fonética en la construcción de un modelo de “autenticidad”, nos detendremos a explicar cómo es que el desarrollo tecnológico del fonógrafo no concilia con los propósitos establecidos por los gabinetes araucanistas. Las características de este dispositivo, nos permitirá comprender cómo es que la escritura fonética se erige en el único instrumento disponible en el laboratorio.

El primer registro fonográfico que se conoce de cantos mapuche estuvo a cargo de Robert Lehman-Nitsche y fue realizada en las inmediaciones del Museo de La Plata en los años 1905 y 1907. Allí se registraron siete cantos interpretados por Regina y Juan Salva, quienes habían sido trasladados a la ciudad de La Plata durante la guerra de ocupación del territorio mapuche (Malvestitti, 2012; Canio y Pozo, 2013). Para Lehman-Nitsche, el fonógrafo era “el mejor aparato disponible para el investigador, después de haber tenido que conformarse con el dictado habitual” (1908, p. 916). La fascinación de Lehman-Nitsche con esta tecnología de registro lo llevó a grabar alrededor de 175 cilindros de cera durante sus estudios folclóricos y etnológicos en Argentina. No obstante, estos registros permanecieron guardados sin constituirse en un objeto de análisis sistemático (García y Chicote, 2008). Caso excepcional fue la grabación que realizó a partir de una interpretación en arco musical y de cantos tehuelches, y que fue publicado en Alemania bajo el título *Patagonische Gesänge und Musikbogen* (1908), artículo complementado con el análisis del musicólogo Eric Fisher (1908).

Uno de los motivos que afectaron la difusión de los “fonogramas araucanos”, se debe a las limitaciones técnicas de este dispositivo de registro en relación con los objetivos propuestos para los *Textos Araucanos*. Lehman-Nitsche “no estaba del todo satisfecho con las grabaciones puramente lingüísticas” (1908, p. 917). Aunque el fonógrafo tenía valor “en el hecho de que las personas pueden contar sus textos en el embudo, tal como les ha salido de la boca y sin tener que ralentizar o interrumpir por completo el flujo de pensamientos y habla” (Lehman-Nitsche, 1908, p. 917), no era posible su transcripción completa y correcta. El propio antropólogo resume de la siguiente manera su argumento:

“es necesario conocer exactamente el idioma en cuestión para poder plasmarlo en papel según los fonogramas; incluso entonces sigue siendo muy difícil en algunos casos, y siempre habrá lagunas donde, con la mejor voluntad del mundo, no se puede escuchar nada específico. En el caso de un idioma desconocido, solo el propio hablante o alguien que hable con la misma profundidad que su lengua materna puede entender los fonogramas correctamente y dictarlos en la pluma, un trabajo extremadamente laborioso y, sin embargo, a veces infructuoso para ambas partes” (Lehman-Nitsche, 1908, p. 918).



Estas complicaciones se observan claramente en las transcripciones que realizó Lehman-Nitsche a partir de los cantos de Regina y Juan Salva. Como señalan los editores del legado de este autor, la transcripción que realizó no guardaba “relación certera entre oralidad y escritura” (Canio y Pozo, 2013, p. 239). Hecho al que se le debe sumar que algunos cilindros de cera no pudieron ser transferidos al papel por el antropólogo, considerándose una de las grabaciones sin contenido textual, cuando en realidad esta replicaba un diálogo entre dos personas (Ver Canio y Pozo, 2013, p. 242 y p. 251-252).

A pesar de los inconvenientes que tenía el uso del fonógrafo, Rodolfo Lenz le escribe una carta a Lehman-Nitsche en 1909 comentando que, si bien él tampoco había conseguido buenos resultados para sus estudios folclóricos, este era un dispositivo por el cual valía la pena realizar más de un intento (Ballestero, 2016). Quizás influenciado por estas mismas recomendaciones, el fray Felix de Augusta, que había estado en contacto por estos mismos años con Rodolfo Lenz, se convertirá en el segundo investigador en registrar cantos mapuche con aparatos fonográficos. Las grabaciones se realizaron en la misión de Panguipulli durante el verano de 1910 y se registraron diez cantos, interpretados por Julian Weitra, Domingo Weitra y Domingo Wenuñamko (Augusta, 1910 y 1911).

Las impresiones fonográficas realizadas en el laboratorio capuchino fueron las únicas que circularon públicamente entre los círculos científicos, situación que se explica por la publicación de Augusta, *Zehn Araukanerlieder* (1911), en la revista *Anthropos*. A diferencia de las *Lecturas Araucanas*, este texto tenía una aproximación cercana a los estudios de la musicología comparada, describiendo las características de la “música araucana”. Así, se transcribe las partituras melódica de cada canto y sus respectivas letras, agregándose una traducción al alemán para que estas canciones pudiesen ser interpretadas (Augusta, 1911). El hecho de que este artículo haya sido publicado en otro idioma y país, sumado a los propósitos más lingüísticos y etnológicos entre los gabinetes araucanistas, produjo que estos registros fuesen mencionados en escasas ocasiones. A modo de ejemplo, Guevara (1912) reproduce las partituras de Augusta (1911) en *Las últimas familias i costumbre araucanas*, pero sin considerarlas objeto de análisis.

Más allá de los problemas que presentaba la utilización del fonógrafo en los estudios lingüísticos, o la limitada difusión que se hizo de estos registros durante este periodo, existe un elemento a destacar respecto a las implicancias de este dispositivo tecnológico. Cuando Augusta (1910) menciona por primera vez las impresiones fonográficas que realizó en Panguipulli, lo hace para comparar los textos de cantos que habían sido dictados por sus colaboradores, señalando que les permitió “presentar el texto verdadero de algunas canciones, que los relatores habían dictado dando más bien el sentido que las palabras” (p. VIII). Al atrapar el lenguaje directamente desde su órgano vocal y sin mediaciones de los símbolos gráficos, el gramófono como reproductor de los registros fonográficos ocultaba la operación de registro, presentándose como una captura de “lo real” (Kittler, 1999). De ahí que Augusta (1910) pueda identificar entre un “texto falso” y un “texto verdadero”, un texto interrumpido por la secuencia del dictado versus un texto que es registrado en su esencia, tal y como es.

Sin embargo, para que los efectos de las tecnologías de registro de sonido repercutan entre los gabinetes que estudian y recopilan los cantos mapuche, tendremos que esperar a una mayor difusión en el uso de estas tecnologías, como también a un desplazamiento de los cantos entre distintos archivos. Cuando ocurra este movimiento, podremos identificar y problematizar las consecuencias que tendrán los registros de sonido en la constitución de un nuevo modelo de “autenticidad”. Mientras tanto, la



escritura fonética seguirá teniendo el control sobre los registros de los cantos. Esta técnica, como veremos a continuación, asegura que el cambio de soporte de la boca hacia el papel, de lo “oral” a lo “escrito”, estuviese dado por un proceso “transparente” en que la autoridad del científico garantiza su conversión.

La escritura fonética promovida por Lenz (1895-97 y 1897) y continuada por los distintos gabinetes araucanistas, se basaba en un concepto de habla como objeto de determinaciones biológicas de la pronunciación. En este fonetismo, como explica Pavez (2015), “los sonidos dependían de los órganos vocales, y el instrumento de la lengua era principalmente la boca como herramienta técnica de una programación” (p. 142). La ortografía propuesta era una escritura de los efectos corporales sobre la lengua, una escritura de la pronunciación en donde a cada sonido le corresponde un signo gráfico y a cada signo gráfico un sonido pronunciado (Pavez, 2015). De ahí que, en los dictados de Calvun, Lenz destacaba su docilidad por “mostrarme la punta de la lengua que asomaba entre sus dientes” (1895-97, p. 130), observación corporal que permitía identificar la “programación” de cada sonido y establecer su respectiva grafía.

El fonetismo respondía a una práctica escritural subordinada al habla, siendo el eje funcional operativo boca/lenguaje el que gobierna el eje mano/visión, dominación de la boca sobre la mano a través de la visión (o lectura) del signo gráfico (Pavez, 2015). Por tanto, la unidad que fundaba la significancia y el acto del lenguaje se constituía en la articulación del sonido y del sentido en la fonía, siendo esta escritura fonocéntrica y también logocéntrica (Derrida, 1998). En base a esta proximidad de la escritura a la voz, se conformaba la “autenticidad” del texto como “legítimo araucano”. El propio Lenz explica esta cercanía al original, en cuanto fidelidad al modelo, en base al siguiente ejemplo:

“Entre un texto que por medio de la escritura ordinaria trata de representar la pronunciación de un canto popular i entre una transcripción fonética del mismo canto acompañado de notas explicativas, la diferencia es por lo menos tan grande como entre un esbozo rudo o una tosca lámina xilográfica i una fotografía minuciosa o un cuadro al óleo de un buen pintor” (1892, p. 906)

La comparación y semejanza entre la escritura fonética y los cuadros de un “buen” pintor o una fotografía “minuciosa”, responde a que todas estas técnicas tienen en común ser aprehendidas como mimesis. Siguiendo a Derrida (1975), “la semejanza entre pintura y escritura consiste en la propia semejanza: es que es[t]as dos operaciones debe[n] tener ante todo a asemejar” (p. 207). La escritura fonética busca “pintar al habla”, es decir, los signos de su escritura funcionan dentro de un sistema que tiene como objetivo representar a los signos de la voz, constituyéndose como “signos de signos” (Derrida, 1975 y 1998). Como señala Pavez (2015), esta escritura implicaba en los gabinetes araucanistas una idea de “reproducibilidad impresa transparente de los informes ‘folk’, donde no se concebían mediaciones transformadoras entre las diferentes etapas del texto” (p. 80). Así, la producción y captura de “autenticidad” venía a reforzar su propia autoridad como “legítimo araucano”.

No obstante, la escritura fonética de los laboratorios araucanistas debía enfrentarse a la particularidad técnica de la máquina de escribir. Este dispositivo tecnológico, como explica Kittler (1999), reduce la materialidad y tecnicidad de los signos gráficos en signos tipográficos, comprendiendo un conjunto limitado de posibilidades. Si el fonetismo instituido por Lenz buscaba otorgarle un signo gráfico a cada sonido pronunciado, la



posibilidad de este proyecto se veía amenazada por la tipografía disponible en los teclados e imprentas. Por esto que, como ha identificado Pavez (2015), es con cierta angustia que Lenz se refiere a su falta de signos tipográficos:

“En cuanto a mi manera de transcribir los diferentes dialectos [araucanos], siento mucho que la absoluta falta de signos fonéticos en las imprentas del país no me permita seguir uno de los cánones más reconocidos como el Standard de Lepsius o, lo que más me gustaría, el alfabeto de la Maitre Phonétique” (1895-97, p. X)

Esta decepción y preocupación también se observa en el gabinete de Augusta, cuando este autor desarrolla la escritura del mapudungun en la *Gramática Araucana*, menciona que “talvez esos signos son deficientes; pero hemos debido contentarnos con ellos por la gran dificultad de obtener una fundición de tipos especiales” (1903, p. VII). A pesar del conjunto limitado de tipos gráficos, dentro del laboratorio se desarrollan distintas estrategias para conseguir los resultados que se asemejaran lo más cercano a la voz. Por ejemplo, en relación con las vocales utilizadas en *Lecturas Araucanas*, a, e, i, o, u, ù y la media vocal ə, Augusta (1910) señalaba que como “nuestra imprenta carece del tipo ‘U’ con acento grave” (p. IX) está se escribirá como “Ú” (mayúscula con acento agudo). En otros casos, el recurso adquiere tintes más creativos, como ocurre con la “ŋ” que “por falta de un tipo especial la expresamos por una ú o ù inversa, y la mayúscula de la misma manera” (Augusta, 1910, p. X).

Continuando con los problemas técnicos que implicaba la escritura y la máquina de escribir, debemos considerar el hecho de que durante este periodo cada obra en donde se transcribían textos en mapudungun se incluía una sección de “advertencia” dedicada a explicar la pronunciación de los signos gráficos utilizados. Este fenómeno se debe a que, cuando la escritura es el único canal lineal para procesar y almacenar información:

“Los sonidos u otra clase de información fuera de la competencia del lenguaje para ser registrada, tenía que pasar por el cuello de botella simbólico de las letras, y para ser procesado de manera significativa tenían que confiar en los ojos y oídos de los lectores hermenéuticamente condicionados” (Winthrop-Young y Wutz, 1999, en Kittler, 1999, p. XXV)

Es necesario que los tipos gráficos que son elegidos por el “científico” para asemejar la pronunciación de la voz, puedan ser leídos y escuchados de la misma manera por todos los lectores. Por esta razón, Lenz estaba preocupado de tener una misma forma de escribir el mapudungun, señalándole en una carta a Lehman-Nitsche que “solo quiero pedirle una cosa, antes de que usted publique [los *Textos Araucanos*] queremos tratar de ponernos de acuerdo sobre una grafía: no sería bueno que cada autor tenga su propia transcripción” (Lenz, 1902, en Malvestitti, 2012). Este mismo anhelo de un grafemario común lo llevará a criticar los libros *Folklore Araucano* y *Las últimas familias i costumbres araucanas*, argumentando que “los textos araucanos publicados por el señor Guevara (...) están tan llenos de errores que solo sirven para lectores que poseen dominio completo sobre el mapuche” (Lenz, 1930, p. 6). Cuestionamiento del que no se salva ni el propio Manquilef, siendo acusado de una inconsistencia en su grafemario:

“no usa el signo de ə para la vocal débil del mapuche, sino que la escribe a veces *u* (tufeichi), a veces *ü* (elinün). En algunos casos escribe *i* donde Febrés, Félix Augusta i yo escribimos *ü* (p, g ayin), otras veces vacila entre *ü* i *u*. Todo esto será debido a las particularidades de su dialecto personal” (Lenz en Manquilef, 1911, p. 16)



Esta crítica a Manquilef puede ser leída desde diferentes dimensiones. En primer lugar, como explica Pàyas (2015), Lenz le estaría negando a Manquilef la capacidad de presentarse como una autoridad científica de su propia lengua y defensor de un mapudungun moderno. Sentencia que unos años más tarde adquiere toda su forma al describir a Manquilef como alguien que “no ha analizado la gramática mapuche i es completamente ingenuo al usar la lengua indígena” (Lenz, 1914, p. 77). De esta forma, Lenz establece al lector académico como único interlocutor válido, situando al sujeto mapuche como un “otro” que es objeto de discurso y no agente del dialogo privilegiado del experto (Pàyas, 2015).

En segundo lugar, estos argumentos constituyen también una “defensa” por parte de Lenz de su propia autoridad textual como científico. Lenz no sólo instauró el registro de la “literatura araucana”, sino que estableció el modelo a través de cual se asegura la conversión del texto oral a lo escrito. En otras palabras, “transforma la búsqueda y recolección así como la edición de textos populares (o ‘nativos’) en una especialidad científica” (Pavez, 2015, p. 81). El uso de distintos signos lingüísticos venía atentar contra la “autenticidad” que Lenz le había asignado a su práctica escritural, evidenciando la arbitrariedad de los tipos gráficos que utiliza. Este cuestionamiento, eventualmente, revelaría el “encantamiento” de una escritura que cree presentarse como no deformada y transparente al habla. De esta manera, la acusación de Lenz también conlleva defender su autoridad textual, autoridad del “científico” como el único autor que es garante del proceso de textualización.

La “construcción” de autenticidad que ocurre dentro del laboratorio, nos permite considerar que la recolección de los textos en “legítimo araucano” implicaba no sólo la fuente “viva” y “natural” otorgada por la presencia del “indio inteligente” sino que, paralelamente, se necesitaba creer que la (re)productibilidad del canto escrito no significaba una alteración y transformación del texto “original”. Proceso de conversión que se encontraba legitimado por la autoridad del científico, quién firma como garante de la “transparencia” de lo “oral” a lo “escrito”. Sin embargo, y como veremos en la última sección de este capítulo, la escritura conserva y corrompe en el mismo movimiento la “autenticidad” que dice (re)presentar, “encantamiento” de la escritura que hace disimular la muerte bajo la apariencia de lo vivo.

IV.- La autenticidad del texto como resto escritural

A lo largo de este capítulo hemos descrito cómo los cantos mapuche, durante su primer periodo de recolección sistemática, se constituyeron dentro de un modelo de “autenticidad” que valoriza la “legitimidad araucana” de sus textos. Aunque uno podría argumentar que “lo auténtico” del canto estuvo dado por la participación de autores y escritores mapuche, la revisión del archivo de los laboratorios etnográfico evidencia un silencio y ocultamiento de la polifonía de voces (Malvestitti, 2012; Pavez, 2015). De esta forma, si bien la participación de los agentes mapuche constituye una fuente “auténtica” para los investigadores, pareciera ser que en última instancia la “autenticidad” se presenta como efecto de la escritura fonética que (re)produce los cantos. Como develaremos en esta última sección, es en la práctica escritural donde se presenta y oculta la “autenticidad” que encanta a los araucanistas, dándole un aspecto vivo al cadáver de las letras.



La escritura fonética, como tecnología de registro, moviliza los cantos en cuanto simulacro del discurso vivo. Como postula Derrida (1975), mientras que el significante fónico mantiene la posibilidad animada de la presencia viva, el signo gráfico como redoblamiento del signo “que reproduce o imita, se aleja de él un grado, cae fuera de la vida, arrastra a esta fuera de sí misma y la pone a dormir en su doble “tipado”” (p. 164). Aun cuando la escritura fonética hace posible que el canto se presente sin la compañía de la voz, en el espacio silencioso del papel, el texto no se constituye como un orden de significación independiente. Por el contrario, es “un habla debilitada, no en absoluto una cosa muerta: un muerto vivo, un muerto en receso, una vida diferida, una apariencia del aliento; (...) no es insignificante, simplemente significa poco y siempre idénticamente” (Derrida, 1975, p. 217).

La escritura fonética del canto hace de este un resto agónico, carácter que se ve potenciado por su pertenencia a una lengua que se supone “en vías de extinción”. Muerto viviente que lejos de significar el fin de los estudios araucanistas, constituye su anhelo. Como describe Pavez (2015), el “sueño mapuchológico” de Lenz era poder realizar un estudio “puramente filosófico” de la lengua mapuche, en donde no estuviese sujeta a la confrontación de las fuerzas de innovación y conservación del lenguaje. Este movimiento, que convierte al *mapuzüngun* en “objeto de estudio”, vacía al mismo tiempo la posición de sujeto (Menard, 2009; Pavez, 2015). De ahí que los gabinetes araucanistas enuncian constantemente la poca legibilidad del texto en lengua mapuche, correlato de las pocas expectativas sobre su vigencia futura (Pavez, 2015). En la segunda edición de las *Lecturas Araucanas*, Augusta (1934) señalaba en el prólogo que:

“En esta nueva edición hemos tratado de presentar, a lo menos en las piezas nuevas, una traducción más libre que en la primera, considerando que el mayor número de los lectores no se interesa por aprender a hablar en araucano, para cual fin la traducción estrictamente literal sería de preferir. También a algunas canciones que ya había les hemos dado forma más agradable” (p. VII).

La preferencia de una traducción “libre” y “agradable”, en desmedro de una “estrictamente literal”, evidencia cómo los textos en mapudungun tendrán que adecuarse al formato característico de la escritura mapuche del siglo XX, la doble columna mapuche-castellano. De acuerdo con Menard (2006), esta estructura textual opera como puesta en escena del orden colonial-reduccional, en donde la derrota militar se despliega en una derrota cultural ineluctable, transformándose en el lugar de inscripción de una frontera: lo mapuche/lo *wingka*, lo antiguo/lo moderno, lo concreto/lo abstracto, etc. Como consecuencia de esta representación fronteriza, la escritura fonética del canto presente a un lado de la doble columna, opera como la conservación de un registro que se está acabando y que nadie (o casi nadie) leerá. De esta manera, parafraseando a Menard (2009), los cantos son inscritos a una “literatura de la extinción”, en donde el sujeto mapuche yace agónico y en calidad de despojo, listo para ser aprovechado por la “cultura presente” y ser sometido a la lectura del ojo compacto de la ciencia. Asimismo lo expresa Augusta (1910) al explicar la operación científica mediante la siguiente metáfora:

“Así como le basta uno que otro hueso para reconstruir toda la estructura de algún animal de periodos geológicos muy remotos, y como el gaucho no necesita más que ver los rastros del caballo del viajero para contar de que tierra venía y á donde iba y



con que fines andaba, así la investigación histórica sabrá aprovechar los más pequeños ó insignificantes detalles para llegar á un feliz resultado.

“La antigua nación araucana no ha dejado á la posteridad ni monumentos ni inscripciones, han desaparecido sus armas, sus útiles domésticos, sin embargo siempre quedan los rastros que han dejado su idioma, sus costumbres y creencias (...) A la lingüística y etnología comparativa les está reservado aún un ancho campo de investigación” (p. 230).

Esta caracterización de la sociedad mapuche bajo la forma del resto arqueológico le permite a Augusta (1910), y junto con él a los demás gabinetes araucanistas, establecer una relación de “lectura directa y escritural” con los cantos (Menard, 2009). En este sentido, podemos vincular la escritura fonética de los cantos y sus traducciones “libres” a esas huellas que Augusta (1910) identifica para el idioma y las costumbres de la sociedad mapuche. Ante la falta de monumentos y registros escritos, los cantos aparecen como los simulacros de esas inscripciones que, si bien no pueden “despertar a la vida en su originalidad ‘en persona’, puede todo lo más restaurar los monumentos” (Derrida, 1975, p. 165). Construcción del conocimiento en que se establece “una misma superficie de lectura, superficie en la que el ojo científico leerá con igual inmediatez signos petroglíficos o configuraciones craneales” (Menard, 2009, p. 259). De ahí que Lehman-Nitsche argumente que para definir una raza adecuadamente, “además de los signos corporales somáticos, evidente á primera vista, dicha clasificación natural en raza depende de dos indicios más: del espiritual ó lingüístico y del geográfico” (1899, p. 131).

Como hemos analizado a lo largo de este capítulo, la recolección científica de los araucanistas se concentró en intereses lingüísticos, etnológicos y literarios. Pero esta posibilidad de estudio y registro estaba garantizada por aquella “lectura directa y escritural” que explica Menard (2009). Literacidad que implica una (re)presentación colectiva de la sociedad mapuche, donde los cantos permiten establecer conclusiones generales de este pueblo, y que está arraigada a una “transparencia ideográfica” inscrita en la “convicción de hallarse ante un mundo económica y políticamente comunicado por el modelo colonial y plenamente traducible” (Menard, 2009, p. 260).

Antes de finalizar, debemos matizar el predominio de las ciencias que hemos descrito. Como advierte Menard (2009), a principios del siglo veinte y con mayor fuerza durante la década del veinte, se va constituyendo un discurso patrimonial de culturas populares y tradiciones folclóricas, en el que se establece “lo mapuche” como un elemento interiorizado en la constitución de una chilenidad mestiza y racializada. En este nuevo escenario, predominarán nuevas tecnologías de registro para los cantos, provocando el involucramiento de nuevos investigadores y produciendo un desplazamiento de los cantos hacia otros espacios archivísticos. El resultado, como veremos en el siguiente capítulo, será la construcción de un nuevo modelo de “autenticidad”, en donde el texto de los cantos pasa a un segundo plano para privilegiar el contenido musical, transformando el silencio de la escritura en expresiones sonoras valoradas como verdaderas obras de arte.



Capítulo II

-El canto como arte y la búsqueda de su autenticidad musical-

“Estas gentes de una raza explotada y calumniada, aún superviven leales a si mismas y continúan siendo creadoras de belleza de sentido racial a pesar de toda la vulgaridad amenazante, empeñada en borrar sus características y en atentar contra sus magníficas cualidades de intuición y hábitos artísticos con abominables insinuaciones faltos de todo don de belleza” (Isamitt, 1932, p. 9)

A fines del siglo XIX y principios del XX, los cantos mapuche fueron (re)producidos en los gabinetes y laboratorios araucanistas como “textos en legítimo araucano”. Registrados en la superficie del papel, los cantos junto a cuentos y narraciones históricas adquirieron una objetualidad que, al coincidir con una caracterización de resto arqueológico del sujeto indígena, le otorgó una misma superficie de lectura que a cadáveres y artefactos. Esta construcción de sentido, que hizo posible que los cantos hayan sido leídos de forma directa y transparente, fue oscureciéndose a medida que en la década del veinte fueron inscritos dentro de una perspectiva artística y musical. Movimiento que requiere una nueva forma de comprensión, haciéndose cargo del proceso que convierte en objeto etnográfico al canto, sólo así podremos entender el posterior desplazamiento hacia un sistema de clasificación que lo valora como obra de arte.

Como explica Fabian (2004), la producción de conocimiento a través de las recolecciones etnográficas fue una práctica establecida desde el nacimiento de la disciplina etnológica y el folklore. Los métodos científicos permitían para los estudios culturales que, aquello que no eran “cosas” en ningún sentido literal (como las canciones, pero también los mitos, rituales, instituciones y creencias) podían ser convertidos en objetos. Al ser recolectados etnográficamente, es decir, removidos de sus contextos de producción y consumo, los artefactos registrados en textos, audios, videos y/o imágenes se constituían en “objetos etnográficos” (Fabian, 2004). Establecidos como tal, pueden “al igual que las mercancías, circular dentro de ‘esferas’ o circuitos por las que son determinadas (valoradas) y por las que determinan” (Fabian, 2004, p.49). De este modo, el traspaso del canto hacia un soporte, que como veremos para esta época es fundamentalmente sonoro, conlleva el comienzo de un desplazamiento de estos registros hacia otros regímenes y campos de saber.

En el periodo que ahondaremos en este segundo capítulo, el canto atravesará gabinetes, archivos y territorios para inscribirse dentro de los estudios musicales, evidenciando los límites entre el arte y la ciencia como las posiciones y valores que se le asignan a los objetos (Clifford, 2001). La significancia científica será reemplazada por una predominancia estética que, como veremos a continuación, fue posible por la circulación (aunque limitada) de las grabaciones fonográficas recopiladas por el fray Felix de Augusta. Mediante estos registros sonoros, el monopolio de la escritura se comienza a derrumbar y con ello la predominancia de la boca sobre la mano será desplazada para que la oreja, como órgano autónomo, pueda escuchar lo que antes



quedaba restringido al silencio de la lectura (Kittler, 1999). El canto como texto se hace a un lado, y la “autenticidad” de la música entra en escena como el modelo dominante de la época.

I.-La consagración de la “música araucana” como obra artística.

En 1915 Felipe Pedrell, compositor y músico pionero en estudiar el folclore de España, recibe una carta de su amigo y discípulo el fray capuchino José Antonio Donostia. Entre críticas musicales, “para mí *Mendi-mendiyan* vale infinitamente más”, y comentarios de compositores, “dígame usted algo acerca del valor musical de Usandizaga, a ver si coincidimos”, Donostia (1915) adjuntaba “un paquetito, con tres piecitas para armónium y órgano, compuestas por un compañero mío que está en Chile” (en Zulaica y Barroso, 2017, pp. 224-224). Las composiciones eran del religioso capuchino Tomás Elduayen y dos de ellas, *Improvisación* y *Plegaria a Nuestra Señora*, estaban inspiradas en los registros fonográficos que hizo Felix de Augusta en la misión de Panguipulli y que habían sido publicados en la revista *Anthropos*.⁶ Impresionado por estas piezas musicales, Pedrell (1915) no se demora en contestar:

“Me he quedado de veras sorprendido y admirado. Tiene un verdadero estro musical y una corrección de estilo que no excluye libertad razonada y sobre todo la originalidad. Trasládele mi enhorabuena fervorosa y si a ser la música y aun una misiva mía un lenitivo para su alma, mándeme que aquí está mi alma solitaria para ir a volar junto a la de ese otro solitario” (en Zulaica y Barroso, 2017, p. 229).

La originalidad de esta composición motiva a Pedrell a comunicarse directamente con Elduayen, contacto que le permitió conocer al compositor chileno Pedro Humberto Allende, quién se había estado formando con los postulados del nacionalismo musical español. Pedrell (1890) había definido esta corriente como la pretensión de asimilar “las esencias de aquella forma ideal, puramente humana” (en Salas Viu, 1945, p. 19). Es decir, se trataba de emplear la música “popular auténtica” y “natural” para integrar en composiciones “artísticas” sus giros melódicos, ritmos y armonías, de ahí la impresión por la originalidad en la obra de Elduayen. Para Allende, “joven ilustrado y muy aficionado también, a los temas araucanos” (Pedrell, 1915, en Zulaica y Barroso, 2017, p. 241), el nacionalismo musical será de gran interés para dirigirse en Chile “hacia la expresión de sentimientos más sencillos, más humanos, a buscar la expresión de su pueblo” (Salas Viu, 1945, p. 22).

El nacionalismo musical impulsado por Allende es llevado a cabo de dos formas, como compositor y como investigador del “folklore criollo y aborigen”. Sin embargo, y aunque las cartas entre Pedrell y Donostia (1915-1918) nos informan de un temprano interés del compositor chileno por los “temas araucanos”, y el propio Allende (1945) señalaba que “ya, desde niño, creía que era una realidad nuestro arte musical popular y sentía un verdadero anhelo por saber si existía o no un arte musical aborigen” (p. 84), sus investigaciones y recopilaciones sobre cantos mapuche se consolidan recién en la década del veinte. Mientras tanto, sus estudios se concentran en el folklore criollo,

⁶ Aunque las composiciones que escribió Tomás Elduayen no han sido estudiadas y clasificadas de manera sistemática, en relación con el repertorio para órgano, Elizondo (2007) identifica únicamente la *Plegaria a Nuestra Señora* como una composición “sobre un tema araucano” (p. 267), la que fue publicada en 1916 en la *Revista Música Sacro-Hispana*, Año X, N°4, pp. 1-3.



componiendo algunas de sus más famosas obras para orquesta: *Escenas Campesinas* (1919) y *La voz de las Calles* (1920) (Salas Viu, 1945).

Durante el mismo tiempo que Pedrell conoce las exploraciones de Elduayen y Allende con cantos mapuche, otro joven compositor chileno, de nombre Carlos Lavín, se interesa por estas expresiones sonoras. Si bien Salas Viu (1967) menciona que “un contacto casual con los araucanos y su música” confirmaría “una labor que se prolongó por el resto de su vida” (p.9), lo cierto es que Lavín se dedicó fundamentalmente a un trabajo de gabinete.⁷ Así, entre la década del diez y del veinte, Lavín recorrió “museos y bibliotecas, [y] recopiló todo lo que se había escrito sobre el indomable indio araucano” (Editorial, 1966, p. 8). El interés por los archivos se materializa en su propio escritorio, como nos relata uno de los estudiantes de Lavín:

“Toque en la puerta de su oficina y escuché una voz cavernosa que gritaba ¡Entre! Pasé y me encontré en una sala difícil de catalogar, donde había heterogeneidad de objetos y montones de libros, en un espantoso desconcierto. Al fondo, en el centro, se destacaba un gran escritorio con más de medio metro de libros y revista, que me impidieron ver de inmediato a don Carlos, oculto tras su barrera de papel” (Vásquez de Acuña, 1984, p.125).

Los primeros archivos que visitó Carlos Lavín fueron en Santiago, donde rápidamente “agotó la escasa bibliografía existente sobre la cultura araucana en el Archivo Histórico Nacional y en la Biblioteca Nacional” (Salas Viu, 1967, p.9). En esta misma época, la Compañía de *Cantos y Danzas Araucanos* que dirigía Manuel Aburto Panguilef se presentaba en la capital, y el compositor aprovecha esta oportunidad para escribir en sus cuadernos anotaciones musicales y observaciones (Lavín, 1967; Salas Viu, 1967). A pesar de esta instancia, Lavín (1967) se lamenta que “las aptitudes estéticas de este pueblo (...) no fueron estudiadas con la misma detención que sus proezas guerreras” (p. 58). Panorama que viene a cambiar con un ciclo de conferencias de Félix de Augusta, en que “la historia, costumbres, artes y, dentro de estas, especialmente la música de los araucanos llenaron gruesas libretas de apuntes” (Salas Viu, 1967, p.10).

El encuentro con Augusta fue un punto crucial en los estudios de Lavín, no sólo intercambiaron correspondencias, sino que el compositor también fue a visitarlo varias veces a la Araucanía. En estas ocasiones, Lavín aprovechó de “transcribir sobre el papel pautado los numerosos ejemplos que, a lo largo de años, había recogido el Padre Augusta de las canciones y danzas de los araucanos” (Salas Viu, 1967, p.11). Anotaciones que serán (re)producidas por Lavín en su artículo *La musique des Araucaniens* (1925), publicado en la revista *La Revue Musicale* de París y reeditado en español recién en 1967 en la *Revista Musical Chilena*.

A diferencia de lo que ocurrió con otros músicos y compositores que se interesaron en los cantos mapuche, la producción de Carlos Lavín se concentró principalmente en Europa, continente al que había llegado después de obtener una subvención del gobierno para estudiar en diversos centros académicos. Allá, tuvo clases de sociología con Marcel Mauss en la Sorbona y con Erich Von Hornbostel de musicología comparada

⁷ No obstante, como menciona Dannemann (1967b), Carlos Lavín desarrolló una abundante labor de recolección y registros del folklore criollo en la zona norte y central de Chile, material que fue publicado en la *Revista Musical Chilena* como en los estudios e investigaciones que emanaron del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical.



en la Universidad de Berlín (Dannemann, 1967a; Salas Viu, 1967). A través de Hornbostel, a quién Lavín (1954) consideraba “mi maestro”, pudo este músico tener acceso a los más de dieciséis mil cilindros que habían sido recolectados en investigaciones etnográficas y que estaban conservados en el Archivo Fonográfico de Berlín. Especial atención tuvieron para él los registros de la música “aborigen” de Latinoamérica pero, sobre todo, la colección araucana compuesta por los cilindros de cera de Augusta (1910 y 1911) fueron las grabaciones en que concentró todos sus esfuerzos (Salas Viu, 1967).⁸

Los “fonogramas araucanos” permitieron a Lavín estudiar la “música en sí misma, en sus raíces y desarrollo, como en sus posibles conexiones, en cuanto a lenguaje o sistema musical, con otras primitivas de América y de fuera de América” (Salas Viu, 1967, p. 12). Investigación comparativa que se consagra en su publicación *El cromatismo en la música indígena sudamericana* (1928a y 1928b), en que establece referencias de orden geográfico y etnológico para determinar esferas de observación musical en Sudamérica. Lavín (1928a) identifica dos áreas musicales, la andina y la pampeana, caracterizada la primera por depender de dos grandes monarquías (Inca y Chibcha) y el uso masificado de la escala pentafónica. Mientras que la segunda, corresponde a las “tribus nómades” que desarrollaron una variedad infinita de escalas cromáticas y, entre las cuales, se encontraría la “raza araucana”.

Paralelamente a estas investigaciones, Lavín compuso algunas de sus piezas musicales más famosas: *Lamentos Huilliches: suite de tres cantos araucanos* (1926) y *Mythes Araucans* (1928). No es coincidencia que estas composiciones estuviesen inspiradas en los cantos y la mitología mapuche, para Lavín (1928b) “ciertas especialidades de las libérrimas cantilenas pampeanas fomentan a maravilla esa aludida falta de curiosidad de la raza blanca” (p. 22). A diferencia de la música andina que se acercaría en forma apreciable al criterio europeo, la “música de las pampas” le ofrecía a Lavín una fuente de “inspiración pura y nueva” para sus obras artísticas. Juicio estético al que habría que agregarle su consideración de que la “mitología [mapuche] es la que manifiesta mayor elevación, riqueza y variedad de símbolos” (Lavín, 1928b, p. 27).

Las composiciones musicales y los trabajos científicos de Lavín se nos revelan de gran importancia por ser uno de los primeros músicos que le otorga el estatus de “arte musical” a los cantos mapuche, de ahí que se hubiese referido asimismo como “*el lego que abre la puerta del templo*” cuando introduce a Carlos Isamitt a la “música araucana” (Editorial, 1966, p.8). No obstante, esta valoración estética no se podría haber logrado sin la influencia técnica del fonógrafo, como señala el propio Lavín (1928b), este dispositivo le permitió obtener aquellos “detalles que se escapan en la audición directa” (p. 26). Característica que hace referencia al elogio de Hornbostel respecto a la “ventaja especial” del fonógrafo, su posibilidad de reproducir a velocidades más rápidas y lentas para escuchar las piezas musicales a un ritmo más estable y poder analizarlas

⁸ A pesar de que se desconoce la fecha en que llegaron los “fonogramas araucanos” de Lehman-Nitsche al Archivo Fonográfico de Berlín, no se debe descartar la posibilidad de que en esta misma visita Carlos Lavín haya podido escuchar estos registros sonoros. Más aun considerando que en su artículo sobre la música indígena sudamericana escribe que “Además de los fonogramas del señor Lehman-Nitsche, del Padre Félix de Augusta y de las ‘*notations*’ de distinguidos musicólogos existen ya otros documentos sonoros, de la América del Sur (...)” (Lavín, 1927, p. 30), por lo que no desconocía la colección del antropólogo alemán.



tranquilamente (Kittler, 1999). Al manipular la velocidad de reproducción, esta difiere de su velocidad de grabación, por lo que:

“hay un cambio no solo en los sonidos claros sino en todo el espectro del ruido. Lo que se manipula es más real que simbólico. Los eventos acústicos a largo plazo, como el metro y la longitud de las palabras, también se ven afectadas” (Kittler, 1999, p. 35).

En este sentido, Lavín (1928a y 1928b) les otorgó un valor estético y creativo a los cantos mapuche, debido a que sus sonidos pueden ser ordenados con el fonógrafo y así ser escuchados para que los oídos puedan (re)producirlos en transcripciones melódicas “exactas”. Por esta razón, los aparatos de registro de sonido se masificarán durante esta época entre los músicos y compositores que decidieron estudiar la “música folclórica y aborígen” de sus países. En el caso chileno, será Pedro Humberto Allende quién realizará una de las grabaciones más importantes del periodo, la cual circulará en Estados Unidos y Europa, consagrando el estatus de los cantos mapuche como “obras artísticas”.

El primer acercamiento que tuvo Allende (1945) a la “música araucana” fue en Santiago, donde al pasar por las calles de la ciudad escuchó al “ciego mapuche Juan de Dios Ñancu [que] tocaba la trutruca, el más popular de los instrumentos indígenas” (p. 84). A pesar de que este interprete le permitió anotar un repertorio de danzas, Allende se decepciona al enterarse de que “el mapuche ciego no sólo tocaba sus danzas indígenas, sino que trataba de interpretar en la trutruca polka y demás danzas europeas” (1945, pp. 84-85). Este incidente lo hace pensar que “para imponerme de la música araucana pura debía oírla en los centros indígenas que no estuviesen en contacto con las grandes poblaciones” (Allende, 1945, p. 85). Proyecto de viaje que coincide con su ideal de que:

“jamás el arte popular ha nacido en las grandes ciudades, sino en los más apartados campos. Es aquí donde el artista espontáneamente crea sus obras de arte y es exclusivamente en los campos donde los países europeos y occidentales han encontrado la verdadera alma artística que caracteriza a los pueblos” (Allende, 1935, p. 17)

Aunque Humberto Allende se encontraba entusiasmado de ir en búsqueda de la “música araucana pura”, sus deseos musicales no siempre se satisficieron con lo que encontraba. Al visitar los alrededores de Victoria, en una *ruka* presenció a varios hombres bailar al son de una música pero, “eran sus movimientos tan sin gracia como monótono el tañido de los instrumentos”, que Allende pensó por muchos años que “no valía la pena tomar en cuenta el arte musical araucano” (1945, p. 85). Juicio que recién desaparece cuando en sus vacaciones de 1928, Allende visita un colegio de monjas en Angol donde el coro de mujeres mapuche “me hizo cambiar completamente el concepto que me había formado de nuestra música aborígen” (1945, p. 85). El compositor escribe las siguientes palabras:

“Admiré a esas mapuchitas que, por sus buenas voces cantaban en todas las festividades religiosas, con la justeza propia de la escala temperada y que, cuando se les pidió que cantasen música de su raza en idioma araucana, se amoldaron inmediatamente a los nuevos intervalos (...). Estoy seguro de que un cantante de música europea no haría con igual esmero estas alternativas de sistemas musicales, tratándose, como en el caso que cito, de música exclusivamente vocal, sin acompañamiento instrumental.” (Allende, 1945, p. 85).

El repertorio que había escuchado Allende era un “canto de *Machi*” y un “canto de bienvenida”, que lo impresionaron por acercarse “a la forma período, dividido en dos



frases, como una pequeña coda, la forma más frecuente en los temas de Beethoven y Schumann” (1945, p. 86). Estas audiciones convencen al compositor “no sólo del arte musical araucano, sino de la necesidad de preocuparse seriamente de él, de estudiar y registrar en discos fonográficos esta música nuestra que se está perdiendo” (Allende, 1945, p. 88).

A partir de esta última visita, el viaje de Allende se transforma en un proyecto nacional que, con apoyo del Departamento de Educación Artística dirigido por el compositor y pintor Carlos Isamitt, se registrarían los primeros discos ortofónicos de cantos mapuche (Allende, 1945; Chávez, 2019). Estas grabaciones serán (re)producidas como muestra de la música popular chilena ante los asistentes del *Primer Congreso Internacional de Artes Populares* (Isamitt, 1934c). Encuentro “mundial” que se realizó en Praga y que tenía “en vista el peligro que amenazaba al folklore de todos los países, especialmente al aspecto musical de este, ante el entronizamiento de los medios mecánicos de difusión musical y su inevitable influencia malsana sobre el arte popular legítimo” (Allende, 1949, p. 9). Desde esta perspectiva, el desarrollo tecnológico se presentaba como un “arma de doble filo”, mientras que permitía conservar la “música pura”, también podía provocar una “contaminación” y pérdida de estas expresiones.

En base a los objetivos del Congreso de Praga, Allende decide buscar a los “músicos de más talento, que hayan recogido las tradiciones sin influencias extrañas” (1945, p.88). Interés que se sitúa desde la pretensión con que la “cultura con c minúscula ordena los fenómenos en formas que privilegian los aspectos coherentes, equilibrados y ‘auténticos’ de la vida compartida” (Clifford, 2001, p. 275). De ahí que Allende haya encontrado en el interés de Juan de Dios Ñancu por las polkas la influencia de elementos externos corrosivos. Su recolección de la cultura complicaba la de Allende, las “danzas europeas” interpretadas en *trutruka* no ofrecían una visión de “autenticidad”. Así, cuando le presentan en Temuco a un “mapuche que cantaba a maravilla, acompañándose en guitarra todas las tonadillas de moda”, decide retirarse nuevamente de los centros urbanos para buscar en el campo la “música araucana pura” (1945, p. 88).

Es finalmente en Boroa y Quepe donde Allende (1945) encontró a dos hombres y una mujer “que tocaban y cantaban sin la menor influencia de música europea”, posibilitando un registro de “absoluta originalidad” (p. 88). Los intérpretes eran Juan Huinco, Martín Huentecura y Marcelina Ñancuvilu, quienes acompañados por Francisco Raiman, Manuel Manquilef y Pedro Humberto Allende, fueron hasta las inmediaciones del *Conservatorio Nacional de Música*, ubicado en Santiago, para grabar sus cantos y ejecuciones instrumentales (Lavín, 1954). El resultado fue la impresión de cuatro discos titulados *Ñuque*, *Laumen*, *Masiñancu* y *Caballo Moro*, de los cuales el último era un canto solo, siendo el resto interpretaciones junto al trompe (Pereira Salas, 1952). La confección de las matrices ortofónicas fue realizada en Santiago en *La Casa Víctor*, por la *Victor Special Records*, pero estas fueron trasladadas a Estados Unidos para que fueran grabadas en discos de 78 rpm (Editorial, 1945). De vuelta en Chile, estos registros viajaron con Allende a Europa quién, comisionado por el Gobierno, se trasladó a Praga para hacer escuchar las grabaciones como parte de su exposición *La musique populaire chiliene* (1931).

Los desplazamientos y movimientos de estos discos ortofónicos se pierden una vez que llegan al continente europeo, desconociéndose hasta el día de hoy el paradero de estos registros sonoros en las instituciones archivísticas y museográficas de aquellos países que visitaron. No obstante, es probable que estos discos hayan llegado al Archivo



Fonográfico de Berlín antes de la Segunda Guerra Mundial, y perdiéndose durante esta. La evidencia se encuentra en un manuscrito de Lehman Nitsche sin fecha e intitulado *Originalidad de la música araucana*. Este texto que se encontró con los cilindros de cera grabados por el antropólogo alemán corresponde, de manera casi textual, a la disertación realizada por Predo Humberto Allende en 1928 y publicada como parte de las actas del Congreso de Praga en 1931. Hecho al que se le debe sumar la transcripción del canto de Marcelina Ñancuvilu, del disco *Ñuque*, realizado en alemán por Lehman Nitsche y traducido como *Mutter*.⁹

Además de las evidencias que sustentan una conservación archivística de los registros sonoros llevados a cabo por Allende, se encuentra un artículo de Carlos Lavín (1954) en la revista *Pro-Arte* que deja constancia de las reacciones que tuvieron diversos artistas e intelectuales de las vanguardias modernas ante la “música araucana” grabada en estos discos. Las distintas impresiones nos permiten aproximarnos a los circuitos en que estas “obras” se mueven, documentando un momento taxonómico en que estos objetos sonoros se redefinen para ingresar, no sin disputas, al “museo imaginario de la creatividad humana” (Clifford, 2001, p. 278). Como describe Lavín:

“Si bien auditores de fina sensibilidad musical o aún grandes y autorizadas mentalidades se deleitaron con el copioso contenido de los cuatro discos de la primera de las promociones ya citadas (para canto e instrumentos y vertidos por solistas de ambos sexos), los hubo, y muy connotados, que se negaron a escuchar esas sollicitaciones sonoras después de un medio minuto de audición” (1954, p. 2).

En el relato de Lavín se manifiesta constantemente esta oposición acerca del valor y significado estético de la “música araucana”. Así, mientras “hubo personas que quisieron deshacerse de esas grabaciones para evitar el ridículo de poseer en su discoteca esos ‘horrores’, hubo otros coleccionistas que las adquirieron por una fortuna (...)” (Lavín, 1954, p. 2). Entre quienes rechazaron estas grabaciones, se puede identificar al compositor y director de orquesta alemán Richard Strauss, a quién Erich von Hornbostel tuvo que “aquietar durante la ejecución” (Lavín, 1954, p.2). Situación similar a la que experimento su colega ruso, Igor Stravinsky, quién se negó a que los discos se siguieran reproduciendo en su presencia. A diferencia de estas “celebridades”, hubo otras que “simularon un entusiasmo circunstancial o fingieron una sospechosa conformidad”, como el compositor inglés Gustav Holst o el escritor español Miguel de Unamuno (Lavín 1954, p. 2).

A pesar de las críticas e incompreensión hacia los cantos mapuche, y como los sistema de arte y cultura son históricos, su valor relativo puede variar dependiendo del “gusto occidental” (Clifford, 2001). De esta manera, hubo otros artistas e intelectuales en lo que estos objetos sonoros despertaron entusiasmo e interés, entre ellos, Lavín (1954b) destaca al poeta peruano César Vallejo, al musicólogo austriaco Guido Adler y su compañero alemán Roberto Lachman. Aunque son sin duda Erich von Hornbostel y el poeta Federico García Lorca quienes más sobresalen como admiradores de estas grabaciones, este último incluso “confeso un intento de robo de estos discos” (Lavín, 1954, p.2). Hecho que no fue aislado, ya que Lavín señala “muchos intentos de

⁹ Para más detalles se puede revisar y comparar el manuscrito en alemán de Lehman-Nitsche adjunto en Canio y Pozo (2013), páginas 670 y 671, con el artículo publicado por Allende (1931) en las actas del *1er Congrès International des Arts Populaires à Prague 1928*. Paris: Ducharte, páginas 118 y 123.



regrabar estos documentos en cintas sonoras”, como también el caso de “un citarista hindú de la compañía coreográfica de Uda y Shan Kar [que] ofrecía su insustituible y suntuosísimo instrumento a cambio del disco ‘Ñuque’” (1954, p. 2).

La trayectoria y desplazamiento de estos discos orofónicos nos permiten observar el estatuto que alcanza la “música araucana” como “obra artística”. Así, ante el juicio de las vanguardias estos objetos sonoros comienzan a circular en “un mundo de arte: de museos, mercados y saberes de conocedor” (Clifford, 2001, p. 240). Movimientos en que el trasfondo cultural de los cantos se vuelve desechable para inscribirse dentro de la categoría intemporal del “arte”, y en que el modernismo se presenta como “una búsqueda de los ‘principios formadores’ que trascienden la cultura, la política y la historia. Bajo este generoso paraguas lo tribal es moderno y lo moderno más rica y diversamente humano” (Clifford, 2001, p.231). No obstante, estos sistemas de arte y cultura que clasifican y valoran a los cantos en tanto objetos sonoros, pueden ser cuestionados para pertenecer a otra cosa que arte o representaciones etnográficas.

En contraste a las valoraciones otorgadas por las vanguardias que describe Lavín (1954), en el canto *Caballo Moro* se encuentra inscrita la historia de la familia Manquilef y una memoria oral mapuche que hace presente su realidad histórica y política en relación con el periodo de ocupación. Como han demostrado Pozo, Canio y Velásquez (2019), este *ül* de Marcelina Ñancuvilu “rememora la vida de un hombre que cantó sus experiencias de persecución y deportación” (p. 73), situación a la que estos autores añaden el hecho de que este disco fue conservado por Manuel Manquilef en su archivo personal. Debemos recordar junto a estos autores, tal y como vimos en el capítulo anterior, que los cantos preferidos del padre de Manquilef eran aquellos que narraban los *malones* en Argentina. Considerando que el canto en cuestión describe el destierro de personas a la Isla Martín García, misma donde los parientes y amigos de Trekamañ habían sido expulsados, Pozo, Canio y Velásquez señalan “la posibilidad de que Marcelina haya escuchado el *ül* de Trekamañ, y que este sea el que quedó en su memoria, recordando las vejaciones a las que fue sometida la sociedad mapuche que defendió su territorio” (2019, p. 73). Si esto es así, se nos revela una profundidad histórico-política que moviliza a Manquilef a acompañar, y quizás influenciar, en las grabaciones llevadas a cabo por Allende. Acto que posee una dimensión de denuncia política si tenemos en cuenta que estos discos fueron utilizados para (re)presentar el “mestizaje” del sujeto popular y el origen racial de la “chilenidad”.

A pesar de la dimensión histórico-política inscrita en los cantos mapuche, como hemos señalado anteriormente, durante este periodo las investigaciones estarán consagradas a una valoración estética y artística. Así, las grabaciones a cargo de Allende, aunque no significaron un hito importante en su trayectoria como compositor, lo llevarán a ser considerado como uno de los primeros estudiosos de la “música araucana” (Chávez, 2019). Hecho que inaugura una etapa de recolección musical, donde los investigadores se trasladarán hacia el territorio mapuche para hacer registros de primera mano. Labor que será realizada principalmente por Carlos Isamitt e Isabel Aretz, quienes si bien comparten el interés musical, permiten comparar la inscripción de los cantos y “lo mapuche” entre Chile y Argentina durante esta etapa de recolección.



II.-Una búsqueda “lustral” del canto.

El interés de Carlos Isamitt por recolectar los cantos mapuche nace lejos del territorio, como el mismo señala: “fue necesario que dejara las costas de Chile y comparara a la distancia los valores de la patria ausente con otros hitos y referencias para que empezara a ver claro” (en Goldsack, 1974, p. 5). Esta clarividencia tiene su origen en París, donde Isamitt había llegado como delegado *ad honorem* para los congresos que se realizaban con motivo de la *Exposición Universal de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de 1925 (Chávez, 2019). Entre museos, exhibiciones, salones y bibliotecas, conoce a Carlos Lavín quién, estudiando la “música primitiva”, lo hace interesarse sobre las expresiones artísticas de “nuestros indígenas” (Editorial, 1966; Goldsack, 1974). A partir de ese momento, nos comenta Isamitt, “sólo tuve ojos para descubrir las raíces autóctonas que subyacen en todo arte mal llamado civilizado” (en Goldsack, 1974, p. 5).

Después de tres años estudiando pintura y métodos de enseñanza en Europa, Isamitt se devuelve a Chile para formar parte de la Dirección General del Departamento de Educación Artística, siendo responsable de la administración del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela de Bellas Artes. Desde estos cargos, apoya a Pedro Humberto Allende para la grabación de los discos ortofónicos mapuche y realiza una reforma a la educación plástica chilena que tenía como base la composición con elementos de las “artes primitivas y populares chilena” (Editorial, 1966; Goldsack, 1974). Sin embargo, el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo fue reacio a estas modificaciones y a fines de 1928 cierra la Escuela de Bellas Artes para una nueva reestructuración (Chávez, 2019). Como consecuencia, Isamitt renuncia a sus cargos públicos declarando un “disgusto por todo” y una “necesidad imperiosa de darme un baño lustral, buscando las aguas incontaminadas de la tradición, la etnia, lo telúrico” (en Goldsack 1974, p. 5). Búsqueda “lustral” que Isamitt experimentará viviendo entre los “araucanos” durante la década del treinta.

El primer viaje de Isamitt a la Araucanía lo realiza junto a Allende, ambos habían sido encomendados por la Universidad de Chile para ser los representantes en el siguiente congreso de la Liga de las Naciones y, como tales, debían “procurar algún material relacionado con las manifestaciones culturales de los araucanos para incluirlos en su presentación” (Isamitt, s.f., en Chávez, 2019, p. 26). A pesar de los constantes intentos por más de un mes, esta comisión no tiene éxito debido a una fuerte resistencia desde la población mapuche que obstaculizó toda posibilidad de recolección. Mientras Allende se devuelve a la capital abandonando cualquier tentativa futura del estudio de la “música araucana”, Isamitt busca ayuda en los pastores anglicanos Walter Dugan y Carlos Sadleir para aprender mapudungun y estrechar la confianza necesaria en las reducciones mapuche ubicadas entre Boroa y Quepe (Chávez, 2019). Este momento inaugura un trabajo de campo que lo tendrá viviendo siete meses al año en la Araucanía, tiempo en que pintará una serie de cuadros de la “vida araucana”, transcribirá cuentos (*epew*), recolectará instrumentos, registrará cantos y compondrá obras basadas en los “temas araucanos” (Editorial, 1966; Chávez, 2019)

El trabajo de recopilación que realiza Isamitt durante 1931 a 1937 constituye uno de los registros musicales más extensos de este periodo, transcribiendo un total de treinta cantos en pentagramas, acompañados cada uno por su texto en mapudungun, la traducción al español y una escritura fonética para la “correcta” pronunciación. Sin embargo, el escaso apoyo que recibió produjo que su legado no fuese conocido



ampliamente, limitándose a mencionar y publicar su recolección en algunas revistas nacionales y extranjeras, no constituyéndose en un corpus bibliográfico sistemático (Chávez, 2019). Entre sus trabajos escritos, especial interés tienen para nosotros los artículos de *Aulos* (1932-1934) y *Revista Arte* (1934-1935), donde junto a letras y partituras realiza narraciones etnográficas que nos permiten aproximarnos desde un enfoque crítico a su trabajo de campo.

La falta de documentación y de investigaciones científicas, conduce a Isamitt (1932b) a plantear su propio trabajo como “un estudio de la música araucana actual, tratando de circunscribirla al medio y a la vida en que la hemos recogido” (p. 4). Aunque no se trata de cualquier “medio”, para Isamitt existe una diferencia entre la música que cantan los mapuche frente a los *wingka*, caracterizada por un “número muy reducido de sonidos diferentes y en el registro grave de la voz”, a la que hacen “cuando cantan para sí mismo o para los de su raza, [en que] la voz se levanta a registros más agudos” (1932b, pp. 3-4). La diferencia radical se encuentra, según Isamitt (1932b), en que sólo en la intimidad “la naturaleza selvática y la desolación son estimulantes indudables de sus facultades” (p.4) y sólo ahí se ofrecen “canciones o trozos musicales de originalidad sorprendente” (p. 5). De esta manera, la recolección musical de Isamitt se propone capturar los cantos producidos en una intimidad sensible. De ahí que se refiere al “niño que permanece los días enteros pastoreando los animales, completamente solo, [y que] canta o toca algún instrumento de caña fabricado por el mismo, a fin de sentirse acompañado de alguna acción humana”, o “la mujer [que] en sus trabajos cotidianos de tejedora, moledora, lavandera o en las horas dedicadas al hijo, canta también canciones originales en armonía con sus actividades” (Isamitt, 1932b, p. 5). Son en estas “reacciones vitales” que el compositor encuentra la “riqueza artística musical” que “es superior a la que puede ofrecernos el resto de nuestro pueblo” (Isamitt, 1932b, p. 5).

Los cantos que Isamitt desea registrar, responden a un espacio privado que él mismo describe como de difícil “acceso”. Así, en relación con los *ümaq ül pichiche en* o “cantos de cuna”, señala que estos están “ligados tan estrechamente a expansiones espontáneas e íntimas de las madres, que no es fácil sorprenderlos sin haber obtenido antes una buena dosis de familiaridad con ellas” (Isamitt, 1933b, p. 7). Recordemos que para tener una confianza inicial, Isamitt había decidido tempranamente por aprender mapudungun, estrategia que complementó guardando “en su maleta el chambergo, la capa, la ancha corbata negra, los zapatos, en fin, todo lo que lo identificaba con su raza, para vestir las modestas prendas del indio, incluyendo unas ojotas” (Goldsack, 1974, p. 4). Pero esta caracterización no fue suficiente, por lo que para obtener uno de sus primeros registros de la colección tuvo que desarrollar “una estrategia y un asedio de cerca de cuatro meses” a la machi Juana Lemungürü (Isamitt, 1932c, p. 5).

A principios de su estadía, Isamitt decide establecer un primer contacto con la machi haciendo un “estudio pictórico” de la *ruka* donde vivía ella, pero al escuchar cantos y gritos provenientes de una ceremonia que se realizaba allí, decide esconderse a la distancia para poder anotarlos en su cuaderno. Como resultado, fue descubierto y expulsado por un emisario de la machi Juana. Tras este fallido intento, Isamitt (1932c) decide “ganar las simpatías del marido” (p.5) mostrándole poco a poco sus pinturas para que convenciera a su esposa de realizar un cuadro de su casa. Al poco tiempo después, Lemungürü consiente la petición de Isamitt bajo la condición de que no dibujara su *rewe*. Para que no se doblegara esta prohibición, un niño revisaba constantemente el trabajo



de Isamitt, por lo que se limitó a esbozar unas “manchas confusas” en su cuadro para que no fuese descubierto y así, posteriormente, poder dibujar la “escalera simbólica” (1932c, p. 5). Estas actitudes nos evidencian, poco a poco, una lógica maquiavélica y teatral que subyace a la recolección etnográfica de Isamitt donde, por distintos medios, buscará documentar la “cultura” mapuche.

La confianza de la machi Juana Lemungürü la obtiene Isamitt, paradójicamente, al realizar una serie de engaños y mentiras. Escondido nuevamente detrás de unos árboles, él había anotado las melodías y ritmos de un canto proveniente de una machi del sector. Como no había logrado distinguir las letras, Isamitt (1932c) buscó “en una colección de cantos de poesías y trozos araucanos, recopilados por el padre Augusta, algo que pudiera coincidir, más o menos y aplicar a la música” (p. 6). Con esta “amalgama fraudulenta” le comentó a Lemungürü que había conocido a otra machi que le permitió transcribir sus cantos y que ella no “había enfermado del espíritu, ni perdido sus misteriosos poderes” (Isamitt, 1932c, p. 6). Después de unos días, Isamitt le lee la letra que había amoldado y, con golpes en su caja de pinturas, le repite los ritmos supuestamente aprendidos de los toques del *kultrun*. La machi Juana, quién cree en su historia, lo invita a su casa donde Isamitt interpreta la canción falsificada en su violín:

“Al concluir había florecido en ellos una alegría franca, reían los hombres, parodiaban admirablemente algunos motivos de los toques de trutruka, los niños miraban todo con los ojos agrandados, mientras las mujeres mantenían una extraña sonrisa. Una de ellas me dijo: “¡Ka pichín!”, (otro poquito) (...) en la conciencia de que había ganado la confianza, antes de retirarme, dije a la machi: “ahora ¿cuándo va a cantarme alguna de sus canciones?” (Isamitt, 1932c, p. 6).

Esta historia es recordada años más tarde por Isamitt en términos de un duelo, comentando que “la estaba engañando, pero gané la partida” (1966, p.9). En este sentido, es interesante destacar que Isamitt no se piensa a sí mismo como un participante obstrusivo, por el contrario, cree estar mimetizado en el medio que dice recolectar los cantos. De esta manera, cuando por solicitud suya la machi Juana Lemungürü le refiere e interpreta el ansiado *ümaq ül pichiche en*, el relato etnográfico adquiere las características de alguien que se ha encontrado inesperadamente con este canto. Todo ocurre cuando, al comenzar a cantar, la mujer es interrumpida por su hijo que “manoteando llegó luego hasta ella y como un animalito se acomodó en sus faldas y se quedó callado” (Isamitt, 1932c, p. 7). Empezando nuevamente, le da en “cada una de las palabras silenciadoras, con su mano abierta, golpecitos sobre el cuerpo del niño”, quién termina dormido mientras “ella sonreía mirándolo” (Isamitt, 1932c, pp. 7- 8). En medio de esta expresión de “ternura maternal”, Isamitt se describe “como asomado a un huerto oculto y maravilloso” en que “el fruto recogido allí tenía una fragancia y una gracia capaces de crear un goce perdurable” (1932c, p. 8). Después de haber anotado los cantos, Isamitt (1932c) tiene la impresión de alejarse “como alguien que ha robado algo de lo mejor del espíritu de una raza” (p. 8). Metáfora que, para nosotros, sobrepasa el plano literario y se vincula directamente con su práctica durante el trabajo de campo.

Si bien los “cantos de cuna” fueron recolectados con la participación consciente de sus intérpretes y autores, esto no ocurre necesariamente para los cantos que Isamitt (1934b) denomina como “mágicos”. Las escasas publicaciones respecto a estos nos entrega evidencia para concluir que no fueron facilitados por las machi que los cantaban. En general, se trata de avistamientos y escuchas que hace Isamitt desde lo lejos, en donde



oculto hace su registro etnográfico. Por ejemplo, en uno de sus artículos, después de señalar la “fácil comprensión” respecto a la “actitud absolutamente hostil del araucano para no admitir en estos actos la presencia de extraños”, Isamitt describe una ocasión en que pudo asomarse desde corta distancia a un *machiluwün* (1934b, p. 3). Desde esta experiencia, postula su idea de una “encantación musical rítmica” que evidencia “un estado interior diferente; embriaguez, sensación de ser parte de una fuerza colectiva que se encamina en una dirección determinada” (p.4). Argumento que complementa con las distintos movimientos de la machi y los ritmos que ejecuta con la acción del kultrun. De modo similar, cuando en la década del cuarenta tiene la oportunidad de asistir formalmente a este rito, Isamitt relata que:

“aprovechando la animación desencadenada dejo el asiento y me coloqué al lado del tronco de un enorme roble del bosque y disimuladamente consigo hacer algunas anotaciones, sin que las machis pudieran advertirlo, ya que nada semejante es permitido a extraños” (1949, p.106)

A pesar de que Isamitt no haya fomentado ideas racistas ni civilizatorias, y aunque haya sido descrito constantemente en la época como “amigo de los indios”, esto no lo excluye de actitudes colonialistas como la que describe Huinca (2012) para el “simpatismo criollo”. Es cierto, Isamitt pretendía dar a conocer una nueva valoración de la cultura mapuche (Chávez, 2019), pero sería incorrecto afirmar que no ve al indígena con los ojos de la modernidad. La recolección etnográfica de Isamitt reproduce lógicas extractivistas, bastante documentadas en las investigaciones sobre “lo mapuche”, donde al igual que en la desposesión de territorios y recursos, se extraen conocimientos que se utilizan para la construcción y elaboración de representaciones estereotipadas (Huinca, 2012; Nahuelpan, 2013; Antileo, 2015). Isamitt concibe la sociedad mapuche como una totalidad armónica y coherente, en que la música está incorporada a la vida y se manifiesta en todas sus “reacciones vitales” (1932c y 1957). De esta manera, transforma “lo mapuche” en un “patrimonio cultural” basado en “los supuestos y paradojas de poseer una cultura, seleccionando y fomentando una ‘propiedad’ colectiva auténtica” (Clifford, 2001, p. 259). Así, señala que los “indígenas” al cantar expresan “ingenuamente cosas profundas de sus más íntima vivencia y del universo que lo rodea” pero “estos contenidos no son individuales, son también colectivos, pertenecen en gran parte a grupos humanos determinados” (Isamitt, 1957, p. 34).

Las categorías colectivizantes que moviliza Isamitt le permiten hacer de las expresiones sonoras mapuche un “motivo” de creación artística “capaz de devolver frescura a la imaginación y evitar los peligros de un academismo estéril” (Isamitt, 1957, p. 36). Los cantos recolectados durante su estadía en la Araucanía serán utilizados para componer distintas obras musicales, entre ellas, *Los Cantos Araucanos del Folclore Chileno* (1932) dedicado a Pedro Humberto Allende y merecedor del *Concurso Anual de Composición Musical* de 1933 (Chávez, 2019). “Espíritu creador” que va acompañado de un discurso que incorpora “lo mapuche” como un elemento interiorizado en la constitución de una chilenidad mestiza y racializada. Ejemplo de ello es la difusión del canto *Pürun ül pichich'en – Canción para hacer bailar al niño querido* en la revista *Educación Musical*, que tenía como objetivo fomentar su uso como material de enseñanza escolar sobre “nuestro hombre aborigen” (Isamitt, 1946, p. 4). De modo similar, para la celebración del *Centenario del Folklore Chileno*, Isamitt participó con su obra sinfónica *Friso Araucano* y dirigió a las Hermanas Loyola en la interpretación de cantos mapuche recopilados por



él (Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, 1946). Actos en los que buscaba contribuir a un movimiento musical que pudiera ser la expresión genuina del espíritu nacional y, en que el “folklore criollo y aborigen” constituían sus elementos básicos (Isamitt, 1957).

Mientras en la región chilena se apropia el canto mapuche como fundamento de un proyecto musical y nacional, al este de la cordillera de los Andes, se prepara un extenso trabajo de registro dirigido por Isabel Aretz. Como veremos en la siguiente sección, si bien esta recolección etnográfica también estuvo motivado por una valoración musical de las expresiones sonoras mapuche, los propósitos de esta investigación serán completamente diferente a los efectuados por los músicos chilenos. Comparación que nos permitirá establecer, al final del capítulo, las semejanzas y diferencias durante el proceso de inscripción de los *ül* como obra musical y artística en este periodo de recolección.

III.-El estudio de grabación ambulante.

En 1933, luego de haber finalizado sus estudios de piano y composición, Isabel Aretz seguida por una “inquietud genuina” asiste a la conferencia *Música de los antiguos peruanos* del musicólogo y folklorista argentino Carlos Vega (Dezillio, 2020). Durante este seminario, Aretz “se entera de un mundo musical distinto: el americano” (Mercado y Villalobos, 2020, p. 2). La particularidad estética y la diversidad de escalas musicales la hacen interesarse en la “música nativa y criolla” decidiendo, al final de esta presentación, unirse como estudiante de Vega. Comienza así una época de innumerables trabajos en terreno, donde Aretz aprende desde los aspectos técnicos de la grabación, hasta cómo relacionarse con la gente, abarcando todas las herramientas y conocimientos necesarios para una recolección musical científica (Dezillio, 2020; Mercado y Villalobos, 2020).

A principios de la década del cuarenta, y después de haber finalizado sus estudios que le otorgaron el título de etnomusicóloga, Aretz se adjudica junto a Vega una beca de la Comisión Nacional de Cultura para financiar una investigación que los llevará a recorrer Neuquén, Chile, Bolivia, Perú y Paraguay (Mercado y Villalobos, 2020). El objetivo de esta travesía era recolectar la música de distintas regiones de Latinoamérica con miras a la elaboración de un cancionero popular, proyecto que se erigía como una continuación de la colección tradicional de la música argentina propuesta por Vega en los años treinta. Abramos un paréntesis para constatar que este musicólogo había sido gran admirador de la pionera recolección fonográfica de Lehman-Nitsche, ímpetu colector que lo conduce a continuar y profundizar su legado, sistematizando y optimizando los procedimientos científicos de registro y análisis de la música como objeto (García y Chicote, 2008). De esta manera, no es casual que Aretz haya decidido formarse con Vega, su trabajo constituía los cimientos de los estudios musicales en Argentina. Aun así, los intereses musicológicos de Vega estaban concentrados especialmente en el folklore criollo, por lo que si bien este investigador acompañará a Aretz, durante las primeras semanas de recolección musical entre los mapuche, se separará de la etnomusicóloga para registrar por su propia cuenta, tonadas, cuecas y polkas.

En lo que respecta a Aretz, ella recolectará 67 registros de cantos mapuche en Argentina y 70 en el territorio ocupado por Chile, constituyéndose estas grabaciones como una de



las primeras en realizarse *in situ* y de las únicas en abarcar ambos lados de la cordillera de los Andes, proceso que fue posible trasladando su estudio de grabación (Aretz, 1970). A pesar de la novedad de estos registros, la etnomusicóloga sólo escribió un trabajo asociado a este material, *Cantos araucanos de mujeres*, que es publicado recién en 1970 cuando al fundar el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Venezuela, comienza a desarrollar el archivo folclórico y etnográfico de esta institución. De esta forma, estos registros nunca se constituyeron en un corpus de estudio sistemático. Sólo cuando Aretz murió, y el etnomusicólogo argentino Mario Silva fue nombrado legatario de su obra, los discos mapuche grabados por Aretz fueron donados para que en Chile, el Museo de Arte Precolombino, se encargará de la difusión de este material (Mercado y Villalobos, 2020). Es en base a estos registros, que incluyen fotografías, videos, audios y cuadernos de campo, que podemos aproximarnos hoy en día a esta recolección etnográfica.

El viaje de Isabel Aretz por el territorio mapuche comienza en diciembre de 1940 y finaliza en enero de 1941, parte de este recorrido será acompañada por Enrique Thiele, su primer marido, y Carlos Vega. Esta recolección tiene un carácter exotizante, como recuerda la propia Aretz, se “fue cubriendo caminos nunca transitados por estudiosos de la música” con el objetivo de “captar lenguajes sonoros inéditos” (en Aretz y Silva, 1999). El trabajo etnográfico se realiza “en un Ford de 1935 con una máquina filmadora, un tocadiscos para grabar audio, un generador para enchufar el tocadiscos y un micrófono” (Mercado y Villalobos, 2020, p.7). Como señalan los editores de este legado, si bien Aretz lleva dos diarios de terreno, una bitácora y un cuaderno de música con partitura, “los discos para grabar sonidos eran escasos e insuficientes para registrar todo y pareciera que Isabel privilegió registrar en audio los cantos mapuche y decidió transcribir en partitura y texto los cantos criollos” (Mercado y Villalobos, p. 9). Elección que puede comprenderse debido a que los aparatos que registran sonido tienen “la capacidad para manipular fielmente la palabra hablada de manera que ya no requiera que el discurso se traduzca en escritura” (Kittler, 1999, p. XII), y a lo que debe agregarse la afirmación de Aretz (1970) respecto a que “la escritura de nuestro sistema musical no fue creado para este tipo de música” (p. 80). Aunque esto no significa que estos registros estén exentos de dificultades, las distintas fuentes nos permiten identificar una serie de problemáticas que implican y complican estas grabaciones.

Los cantos son registrados en un verdadero laboratorio y para que este funcionara de manera óptima, era necesario que cada instrumento y equipo fuese colocado de acuerdo con un orden específico. Por un lado, el generador eléctrico que hacía funcionar el tocadiscos debía estar lo más alejado del micrófono para que el ruido del motor no interfiriera durante las grabaciones, desplazamiento que era posible gracias a un extenso cable de cuarenta metros de largo (Mercado y Villalobos, 2020). Por otro lado, los intérpretes son ubicados ante el micrófono dependiendo de su rol, mientras quienes cantan están acomodados al frente, quienes ejecutan instrumentos más fuertes, como la *trutruka* o el *kultrun*, deben mantenerse detrás de los cantantes para que su sonido no opaque la voz. Al respecto, Aretz (1970) menciona que muchas veces esta situación era difícil de evitar, especialmente con algunas mujeres que, al mismo tiempo que cantaban, percutían el *kultrun*. Pero la voz no era lo único que debía ser protegido, el tocadiscos también requería de cuidados especiales. Así, en la reducción *El Salitral*, había tanto sol y tanta tierra que Aretz tuvo que colocar el aparato dentro de un cajón



para que los discos de acetato no se derritieran con el calor (Aretz y Silva, 1999). Además, las fotografías y videos nos muestran que durante cada grabación Aretz:

“debe retirar el acetato que se va desprendiendo del disco mientras la aguja va haciendo el surco en que se registra el audio. No puede demorarse ni apurarse pues influiría en la velocidad de rotación del plato y por ende de la grabación” (Mercado y Villalobos, 2020, p.7).

La manipulación de la velocidad, como señala Kittler (1999), lleva no sólo a distorsionar la cadencia del canto grabado, sino que a alterar el espectro general del ruido captado por el micrófono. En este sentido, Aretz al ovillar el hilo de acetato se acopla al tocadiscos, transformándose en parte de la máquina que permite el proceso de captura de “lo real”. Según Kittler (1999), este efecto puede ser identificado con el gramófono debido a que, independiente de su intención, registra todas las voces y expresiones producidas por los cuerpos, separando la función significante de las palabras y haciendo de su materialidad ruidos no escribibles. Al registrar los eventos acústicos como tal, los sonidos proveniente de la voz se trasladan al fondo para escucharse en un espectro de ruido común. De esta manera, resulta bastante ilustrativo que al momento de transcribir los cantos, Aretz (1970) decide anotar “las silabas o palabras que pudimos entender de nuestra grabaciones, con la intención de una simple apreciación sonora” (p. 80). Como no sabe mapudungun, Aretz va transcribiendo sonidos que escucha sin conformar necesariamente palabras, por lo que al igual que el gramófono, registra los cantos independientemente de un significado. Quizás por esto la etnomusicóloga no tiene inconvenientes en que su recolección interfiera con el sentido que le otorgan sus intérpretes al acto de cantar. A modo de ejemplo, en la bitácora de viaje de Aretz (1940-1941) se relata la siguiente escena:

“Por la tarde fuimos al Naranjo a visitar las rucas de los indios. Pudimos llegar solo a una dadas las dificultades del camino. Una anciana que sabía cantar no quería hacerlo por no ofender a Dios. Recién ofreciéndole 10 chilenos por un canto consistió. Le dirigí una larga plegaria a Dios, de pie, mirando el cielo y pidiéndole perdón por el sacrilegio que iba a cometer y justificándose por su pobreza” (en Mercado y Villalobos, 2020, pp. 21-22).

En su artículo, Aretz (1970) identifica a esta persona con el nombre de Margarita Huaiquipan y complementa esta historia señalando que ella no quería ser grabada debido a que sólo cantaba durante ceremonias y rituales. Para Aretz (1970), la preocupación “por molestar a Dios” adquiere un carácter anecdótico, y el pago de dinero es visto como una estrategia de persuasión que había resultado en otras ocasiones. Sin embargo, desde la perspectiva de Huaiquipan, se trata de doblegar una norma religiosa, el dinero aparece entonces como una forma de expoliación en que la pobreza causada por la usurpación del territorio se transforma en subordinación hacia el *wingka*. Figura subalterna que también se observa en la situación opuesta, en donde una mujer mapuche le cobra a la etnomusicóloga por grabarla y sacarle fotografías. Irónicamente, esta situación ocurre el mismo día en que se habían grabado los cantos rituales de Huaiquipan. Durante esa mañana, Aretz (1940-1941) conoce a “una araucana típica: Clarisa José Millalén, fina, simpática”, personalidad agradable que “no impide que fuese interesada y que pidiese especialmente que le pagáramos por sacarle fotografías” (en Mercado y Villalobos, 2020, p. 21). Mientras Aretz no duda en ofrecer dinero como un recurso persuasivo, el gesto contrario es considerado por ella en términos de un aprovechamiento, situación que evidencia un control por los marcos que regulan la grabación, quién está a cargo y quién debe subordinarse.



Los registros de audio dejan entrever claramente esta relación subordinada de los *ülkantufe* hacia el equipo de investigadores. Constantemente, tanto Aretz como Vega, los presionan para que no dejen de cantar durante la grabación, situación que se explica preliminarmente por no querer “desaprovechar” los discos, pero que esconde en su fondo la sobrevaloración del registro en desmedro de la opinión y subjetividad de los colaboradores. Así, podemos escuchar en una de las grabaciones a una mujer que, después de seguidas interpelaciones al dejar de cantar - “siga señora”, “cante, cante señora, cante”- exclama nerviosamente “uno se cansa también poh. Y yo voy hasta con la boca abierta, usteh me esta hacer cantando” (Pista N.º 5, Canto de mujer, 1940-1941). Reclamo que no es escuchado, debiendo volver a cantar por tercera vez consecutiva en la misma grabación. Es interesante destacar que en este registro, como en muchos otros, la risa de la interprete marca el fin del canto. Como señalan Canio y Pozo (2013), “en la actualidad se observa que las personas, al momento de pronunciar una oración, rogativa o canto fuera de su contexto, tienden a reírse, ya que reconocen el acto como una representación” (p. 246). Hecho etnográfico que es retomado por Menard (2014) para postular que la risa puede funcionar entonces como un marco que indica la (re)presentación, denunciando la puesta “en escena de una ‘mapuchidad’ teatralizada o museográfica” (p. 94). Por tanto, las risas o los propios reclamos de los colaboradores permiten concluir que los cantos registrados por Aretz corresponden a sustracciones performáticas respecto a sus contextos “normales” o “funcionales”

Los registros de cantos solo pueden comprenderse en la complejidad y matices que significan las investigaciones sobre “lo mapuche” (Nahuelpan, 2013). En este sentido, el trabajo de Aretz también posee una contraparte colaboradora, en donde se establecen redes con agentes locales que apoyan el proceso de recolección musical. Entre las anotaciones de su bitácora, Aretz menciona la ayuda que recibió en Dollinco por parte de la familia Álvarez Epueque, afirmando que ellos “comprenden el objeto de mi visita” y “me facilitan el trabajo” (en Mercado y Villalobos, 2020, p. 26). En casa de esta familia, no sólo le brindan mesas y sillas para armar su estudio de grabación, sino que una vez establecida, invitan a una machi y a distintos músicos, congregando poco a poco a “las indias e indios vecinos”, asistencia numerosa que le permite “formar una orquesta” (en Mercado y Villalobos, 2020, p. 26). Durante toda la tarde, Aretz graba en sus discos cantos e interpretaciones instrumentales, se trataba de conseguir la mayor cantidad de registros posibles, no importando la repetición de canciones ya que estas servían para verificar similitudes y diferencias de estilo (Aretz, 1970).

Las redes de colaboración que estableció Aretz no sólo se dirigieron hacia personas mapuche, en su paso por Santiago, la etnomusicóloga también buscó afianzar lazos con distintos investigadores chilenos. De esta manera, visita la Universidad de Chile donde “se reunieron algunos músicos, entre ellos Isamit, para oír los discos que grabé entre los araucanos” (en Mercado y Villalobos, 2020, p. 27). Esta será la única oportunidad, durante este periodo en que los cantos registrados por Aretz son difundidos públicamente. Aunque no se tiene más información sobre este encuentro, debe haberse formado un profundo dialogo con Isamitt, puesto que la jornada finaliza con la escucha de unos “discos que grabaron a la orquesta oficial con canciones araucanas orquestadas” (en Mercado y Villalobos, 2020, p. 27), correspondientes lo más probable a las composiciones de este músico chileno.

El recorrido que hemos realizado del trabajo de registro etnográfico de Isabel Aretz, nos permite enfocarnos en la siguiente sección del capítulo, en una serie de semejanzas y diferencias entre las recolecciones de esta etnomusicóloga y la llevada a cabo por los compositores y músicos chilenos. Los contraste entre ambas perspectivas, nos



conducirá a develar la predominancia de un modelo de autenticidad que “opaca” el sentido de los cantos, posibilitando durante la segunda mitad del siglo XX, la inscripción de estas expresiones sonoras en el espacio de un tiempo cosmogónico y ahistórico al que es limitado el sujeto mapuche.

IV.-Entre la objetualidad del disco y la hermenéutica del canto

A lo largo del capítulo, hemos seguido los desplazamientos de los cantos mapuche dentro de un mundo de arte, donde son valorados y (re)producidos en cuanto a su “autenticidad” musical. Como hemos venido anunciado, nuestro análisis nos conduce a plantear la coexistencia de dos tendencias que se erigen como proyectos disimiles de la inscripción de “lo mapuche” y sus cantos. Perspectivas identificadas, por un lado, en la recolección etnográfica de Isabel Aretz, donde se prioriza el registro y almacenamiento de grabaciones sonoras. Mientras que, por otro lado, encontramos a los compositores chilenos que hacen de los registros “motivos” musicales y nacionales. A pesar de estas diferencias, ambos enfoques pueden ser comprendidos desde los efectos que implica el uso del gramófono como dispositivo técnico de registro.

Siguiendo la tesis de Kittler (1999), la (re)producción gramofónica tiene la particularidad de que su autenticación está asegurada por su propio proceso (re)productivo. Es decir, de la misma manera en que las curvas de frecuencia inscriben sus formas onduladas en la placa fonográfica, la semejanza sonora está garantizada por ser producida mecánicamente por su fuente de emisión. De ahí que una de las promesas del gramófono, como explica Kittler (1999), haya sido “construir ‘archivos y colecciones’ para todas las posibles ‘memorias’” (p. 55). Memorias pensadas en base al registro de aquellos familiares y amigos que están por morir, y cuyos “cuerpos aparecen por virtud de sus voces en un real que una vez más sólo puede medirse en eufemismos: por carroñas o esqueletos” (Kittler, 1999, p. 55). Hecho que nos revela el carácter agónico que conlleva el registro sonoro, haciendo presente una voz sin cuerpo (o al menos un cuerpo humano). Registro testimonial del moribundo que también se expresa en la conservación sonora de aquellas “culturas” destinadas a desaparecer. Asimismo define Aretz su trabajo cuando, en relación con el canto de una machi, señala que: “nos permitió grabar un valioso repertorio que la sobrevivió y nos sobrevivirá a nosotros como testimonio de la auténtica música mapuche, heredada de varias generaciones y hoy seguramente ya olvidada” (Aretz y Silva, 1999, 12:18-12:36 min.).

La conservación agónica del canto mapuche marca un punto crucial en la práctica recolectora de Aretz, otorgándole gran importancia a la cantidad de registros y versiones que es capaz de coleccionar durante su viaje. De este modo, el sentido de los cantos queda restringido al testimonio de una (re)presentación, una puesta en escena que es construida no sólo por el hecho de ser canciones (re)producidas en el laboratorio, sino que también por ser despojadas de cualquier singularidad. En este gesto, como señala Menard (2014), la capacidad testimonial “pasa a elevarse o rebajarse al rango antropológico del ejemplar de una tradición cultural tan anónima como unánime” (p. 90). Sin embargo, cuando Aretz enfatiza en un carácter colectivo del canto mapuche, lo hace más para referirse a un estilo musical común que a una práctica cultural específica. Así, la etnomusicóloga afirma la existencia de una “expresión tribal” que hace distintivo a los cantos y, al mismo tiempo, señala que “no existe un tipo de música para una función determinada, ni una escala o intervalo de sucesión especial, ni tampoco un ritmo relacionado a ello” (Aretz, 1970, pp. 78-79). Como resultado, el carácter auténtico y



testimonial que refiere Aretz queda reservado únicamente al proceso de (re)producción mecánico del canto en objeto sonoro, dejando de lado todo registro que no pueda ser inscrito en el soporte de la placa fonográfica.

Si bien el carácter colectivo del canto es una característica que emparenta las grabaciones de Aretz con las de los compositores chilenos, para estos últimos se trata de seleccionar un registro que (re)produzca una (re)presentación de “lo mapuche” dentro de una “tradición folklórica” de la chilenidad. Desde esta perspectiva, Lavín (1949) postula que el folklore debe ser comprendido como “una cosa viva”, por lo que:

“(…) no debe presentarse a los compositores como un código penal o de procedimientos civil: es más bien un breviario, un ‘aide-memoire’ o un vademécum, ya que esta disciplina -y hablando propiamente de la música- *persigue a través de los sonidos, el color, la verdad y el acento racial*” (Lavín, 1949, p. 5. Las cursivas son nuestras).

Metáfora de los brevariarios y vademécum que nos recuerda a aquella “lógica de la contaminación” y “contaminación de la lógica” que describe Derrida (1975). Se trata del uso metafórico en donde “toda buena escritura (natural, viva, sabia, inteligible, interior, hablante) se opone a una mala escritura (artificial, moribunda, sensible, exterior, muda). Y la buena no puede ser designada más que en la metáfora de la mala” (Derrida, 1975, p. 226). Esta preferencia de una escritura sobre otra, siguiendo a Derrida (1975), se traduce en la opción de una huella fecunda y generadora, en oposición a una estéril e infértil. Por esta razón, cuando se le pregunta a Allende (1949) sobre la posibilidad de componer sobre la música folklórica, entre ella la “araucana”, comenta que:

“Hay cierta gente que repite la ‘novedad’ de que el folklore chileno es muy pobre de formas. No interesan las ‘formas’ de la música folklórica, pues el creador folklórico a menudo no tiene idea de construcción. Lo que interesan son sus características, sus giros melódicos y cadenciales, sus ritmos, sus posibilidades de utilización” (p. 9)

Es la naturaleza interior del folklore la que moviliza a estos músicos, y es desde aquel enfoque que inscriben los registros del canto mapuche en el espacio de una “tradición folklórica” de la “chilenidad”. Mediante este proceso de incorporación, podemos señalar junto a Menard (2009), que la dimensión escritural de los cantos se “abre también a la posibilidad de un sentido menos transparente, a la opacidad de antojos y entretenciones inenarrables desde los criterios simbólicos de una pura figuralidad” (p. 261). Situación que se expresa en las propias composiciones musicales de Lavín e Isamitt, donde los dibujos y líneas del lenguaje musical hace de las obras basadas en “temas araucanos” una operación hermenéutica que captura la “autenticidad” musical mapuche. De ahí que Isamitt sea descrito como “el artista que transmuta y refina lo que ve” o como “el poeta que ve, siente y crea” (Editorial, 1932, p. 23).

Como los compositores y músicos chilenos creen estar detrás de la búsqueda de una esencia, sus investigaciones y obras comienzan a instalar una imagen oral de los cantos mapuche. Surgimiento que, como advierte Menard (2014) respecto a la tesis de Kittler (1999), puede ser comprendido en parte por la influencia de los aparatos que registran sonido. En este sentido, es interesante destacar que en la audición de los discos ortofónicos grabados por Allende, Lavín (1954) identifica como un “obstáculo capital” el “misterio en que quedaban envuelto los textos literarios (letra de los cantos)” (p. 2). Recordemos que el gramófono grababa indiscriminadamente todo lo que quedaba al rango de su micrófono, desplazando los límites que distinguían al ruido de sonidos



significativos (Kittler, 1999). De esta forma, podríamos asociar el misterio que envolvía los cantos con aquellas “inscripciones involuntarias de su contraparte intencional y consciente” (Kittler, 1999, p. XXVI). Alternancia entre el primer plano y el fondo que se traduce en la oscilación entre sentido y sin sentido, y que hace que Lavín (1954) sea incapaz de comprender la significancia de las palabras. Pero lo que podría haber sido “ruido”, es transformado por Lavín en un argumento respecto a la existencia de una “enigmática hermenéutica de su significación propiamente araucana” (1954, p. 2). Hermetismo de un significado “auténtico” que coincide con la imposibilidad de llevar las palabras a la escritura, justificada por:

“Las asechanzas de los giros dialectales, la extraña repetición de los morfemas, la inconsecuencia de los semantemas en un idioma que contradice prolijamente la lógica de la lengua castellana, amén de las contradicciones y deformaciones licenciada por la música cantada, multiplicaban las dificultades de un auténtica captación” (Lavín, 1954, p. 2).

Si bien para Lavín (1954) el texto del canto se oscurece, este puede ser descifrado y leído con la ayuda de un grupo especial de exegetas. Se trata nada menos que de aquel sujeto que la antropología le ha investido con el rol del informante, y que en la expresión de Lavín (1954) adquiere el carácter de “principales expertos” que permiten “agotar la escrupulosa investigación con fórmulas de avenimiento” (p. 2). Aunque Lavín (1954) no expone el resultado de este trabajo colaborativo, su artículo finaliza informando sobre una particular “hermenéutica del legado artístico de los araucanos” (p. 2). Se refiere al repertorio del *trompe*, que describe como “series de aires tradicional” de “verdaderas sagas de la legendaria raza” y que “cada familia de alcurnia conserva por tradición oral” (Lavín, 1954, p. 2). Lo interesante es que Lavín menciona que “sin letras, estos verdaderos anales sonoros profundizan el arcano de este pueblo de héroes” (1954, p. 2), posibilidad de palabras sin escrituras que oscurece el sentido de la “música araucana” y que justifica la imperiosa necesidad de recurrir al “informante” para develar el secreto detrás de ella.

Nos encontramos cada vez más cerca de un oscurecimiento total del canto mapuche, construcción de sentido que va dando forma a la categoría colectivizante de la oralidad como condición *sine qua non* de una “cultura” mapuche. Mientras tanto, seguirá predominando un enfoque que al concentrarse en los elementos musicales, restringe la capacidad hermenéutica a una operación propia del investigador-compositor, único sujeto capaz de traducir la esencia de “lo mapuche” hacia un substrato identitario chileno. Como veremos en el próximo capítulo, falta que aparezca la antropología culturalista para que el canto mapuche sea inscrito al espacio ahistórico y mitológico de la oralidad. En este nuevo escenario, la autenticidad del canto se expresará al ser un medio de contenido cosmovisional, haciendo urgente la figura de un sujeto “iniciado” en la “cultura” para acceder y desanudar la urdimbre del mensaje oculto.



Capítulo III

-La relegación ahistórica del canto en la oralidad-

*“Así se justifica la publicación de estos poemas,
como un atisbo de reencuentro con una
sociedad anterior y con otro tipo de relación
con el mundo, una relación basada en un
contacto más íntimo y más profundo”
(Bartolomé, 1968, p. 15)*

A mediados de la década del sesenta, un joven estudiante de arqueología, organizaba por su cuenta una expedición a la Cordillera de los Andes en la provincia de Neuquén. Tenía tan sólo veinte años y decidía interrogar el misterioso lenguaje de las formas que registraban centenares de piedras labradas sobre una pampa de altura. “Grecas, círculos, ¿arañas?, figuras humanas abstractas, ¿estrellas?, ¿soles?, líneas concéntricas ¿Qué dirían esas piedras? ¿Qué mensaje habría sido grabado en aquella altura sólo poblada por el viento?” (Bartolomé, 2007, p. 26). Una serie de enigmas se ocultaban detrás de aquel arte infranqueable y se presentaban a los ojos del futuro arqueólogo como un secreto que debía ser develado.

Pasado el tiempo, sin ningún resultado y cansado de interrogar a las piedras, el joven investigador toma una decisión, visitar las “reservas indígenas”. Le habían hablado de la existencia de los mapuche y pensó que ellos podrían darle “indicaciones sobre el elusivo significado de aquel santuario de piedras grabadas” (Bartolomé, 2007, p. 27). Con este objetivo en mente llega a la reducción de Ruca Choroy, pero aunque les mostro a sus habitantes los diseños transcritos en cuadernos, “nadie -como era de esperarse- pudo decir nada sobre su significado” (Bartolomé, 2007, p. 28). Frustrado ante los fallidos intentos por descifrar el mensaje oculto en las piedras, y después de haber decidido abandonar la arqueología para estudiar antropología social, los nuevos intereses del ahora antropólogo hicieron redireccionar su trabajo para abocarse, ya no al lenguaje de las piedras, sino al de las personas.

Los cantos mapuche que escuchó en las hogueras nocturnas de las casas en Ruca Choroy lo habían conducido a pensar que “toda sociedad, que toda realidad conflúan hacia el poder de las palabras que las nombraban y que sólo a través de ellas podían ser aprehendidas” (Bartolomé, 2007, p. 34). A diferencia de las piedras, que se presentaban como grabados sin palabras, los cantos ofrecían “una lectura posible de la cultura mapuche”, en donde la recolección y transcripción de su “poesía ayudaría a comprender esa cultura mejor” (Bartolomé, 2007, p. 37). Comienza así un nuevo trabajo de campo en que, el otrora arqueólogo, se halla en total “admiración hacia el inusitado conocimiento del mundo que poseían los Hijos de la Tierra” y a través del cual “no tenía la sensación de adquirir información etnológica sobre una cultura, sino de estar aprendiendo la real naturaleza de las cosas” (Bartolomé, 2007, p. 38).

Hemos querido comenzar nuestro tercer capítulo con este relato, basado en las memorias etnográficas de Miguel Alberto Bartolomé (2007), debido a que nos permiten introducir el movimiento que predominará sobre la recolección de los cantos mapuche a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este nuevo escenario, la superficie de lectura directa y transparente que alguna vez fue compartida entre las piedras y los cantos será desplazada para ser (re)inscrita en la opacidad del “culturalismo



contemporáneo”. Como explica Menard (2009), la entrada de esta perspectiva implicó la “reivindicación de una monumentalidad inmaterial sostenida por la noción de patrimonios ideacionales colectivos y estructuralmente inconscientes” (p. 263). Así, tal y como ocurre en el trabajo de Bartolomé, los cantos pasarán a condensar una visión de mundo culturalmente específica, perteneciente a un complejo universo simbólico y de difícil acceso para una persona no “iniciada” en la “cultura”. Retórica de la iniciación que, como abordaremos junto a Clifford (2001) y Pavez (2015), será movilizadora para argumentar la competencia especial del investigador, o en sentido inverso, para justificar la necesidad del “informante” para acceder a los contenidos culturales.

Como examinaremos a lo largo de este capítulo, las nuevas disposiciones en el laboratorio etnográfico harán que el canto pase a constituirse en base a su autenticidad, dentro de una oralidad que la clausura. Este modelo se relaciona con nuevas operaciones en la (re)producción de los cantos, que tendrán como consecuencia relegar al sujeto mapuche a un espacio ahistórico y mitológico, movimiento que además anularía la posibilidad de una reivindicación histórico-política a través del canto. Para abordar críticamente este periodo de recolección, nos concentraremos en dos casos paradigmáticos: el laboratorio dirigido por Bertha Koessler-Ilg en Argentina y el de María Ester Grebe en Chile.

1.-El devenir “Araucana Blanca” y los cantos como secretos.

A principio de la década del veinte, Bertha Koessler-Ilg llegó de Alemania a Argentina para vivir junto a su esposo, Rodolfo Koessler, en San Martín de los Andes. En este pueblo, ubicado en la provincia de Neuquén y próximo a la frontera con Chile, habilitaron en su casa algunas habitaciones para que sirvieran como consultorio, transformándose con el tiempo en el primer hospital de la zona (Koessler y Koessler, 2006, en Koessler-Ilg, 2006). Durante los casi cincuenta años en que Rodolfo ejerció como médico, Bertha trabajó conjuntamente como enfermera, asistiendo ambos a los habitantes argentinos, mapuche y chilenos que requirieran de sus servicios.

Mientras el doctor visitaba a las personas que, por su lejanía o problemas de salud no podían llegar al establecimiento para ser atendidos, Koessler-Ilg se quedaba en casa cuidando a quienes por la seriedad de sus dolencias debían estar en reposo hasta su recuperación. Fue en este contexto que ella comenzó a desarrollar un interés por sus pacientes mapuche, llamándole particularmente la atención sus “tradiciones orales”, que serán recopiladas y publicadas en *Cuentan los Araucanos* (1954), *Indianer Märchen aus den Kordilleren* (1956) y *Tradiciones Araucanas* (1962). En esta última colección, se encuentra un capítulo dedicado especialmente a los cantos: *Canciones y Rezos*, dividido en *ül* y rezos, estos últimos clasificados así por la recopiladora al ser textos transmitidos sin música y con carácter de ruego. En base a este material, nos podemos acercar críticamente al laboratorio de Bertha Koessler-Ilg y examinar la (re)producción de los cantos mapuche que tiene lugar allí.

Koessler-Ilg fue conociendo a la gran mayoría de sus colaboradores a medida que asistían al consultorio que administraba junto a su esposo. Así, las cotidianas conversaciones se transformaron con el pasar del tiempo en una instancia de “rapport”, donde la enfermera devenía en recopiladora y sus pacientes en informantes. De ahí que como señalan los nietos del matrimonio alemán, el trabajo médico se fue revelando para Bertha como una verdadera “circunstancia providencial” (Koessler y Koessler, 2006, p.



14, en Koessler-Ilg, 2006). Pero si esta recolección entre los mapuche adquiriría un destino divino, se debía a que antes de ser enfermera, Koessler-Ilg se había dedicado al estudio e investigación del folklore europeo. Cuando era joven había anotado algunos cuentos de la literatura popular de la Baja Baviera, pero es el trabajo que hará a principios del siglo XX el que se torna más importante en su iniciación como folklorista. Mientras vivió en Malta, isla ubicada al centro del Mediterráneo, Koessler-Ilg recopiló una serie de cuentos, fabulas y canciones que fueron publicadas en los libros *Maltestische Märchen und Scwänke* (1906) y *Dreihunderrt Maltesische Volkslieder* (1909), este último en colaboración con el lingüista alemán Hans Stumme (Balmori, 1960, en Koessler-Ilg, 1962).

Haciendo uso de su experiencia como recopiladora del folklore alemán y maltés, Bertha Koessler-Ilg comenzó a hacer del consultorio médico su propio laboratorio etnográfico. Durante el día escuchaba atentamente los relatos y cantos de sus pacientes, y en la noche transcribía con su máquina de escribir lo que había sido referido por ellos (Koessler y Koessler, 2006, en Koessler-Ilg, 2006). Operación etnográfica que va más allá de la metáfora y que se materializa en los propios soportes de registro, “sus manuscritos sobre los mapuches los mecanografiaba en el reverso de las propagandas de medicamentos” y las antiguas radiografías le servían para encarpetar estos mismo papeles (Koessler y Koessler, 2006, p. 13, en Koessler-Ilg, 2006). Sin embargo, si el proceso recopilatorio parece a primera vista inmediato, la propia Bertha Koessler-Ilg (1962) nos advierte de las dificultades que tuvo para “acceder” a los “secretos” de la tradición oral.

Inicialmente, la relación etnográfica que establece la recopiladora alemana adquiere el carácter de quién extrae confesiones (Clifford, 2001), buscando utilizar distintas estrategias durante la consulta médica para obtener de sus pacientes los relatos que le interesaban. No obstante, estos primeros acercamientos no era bien recibidos, reflejo de ello es la negativa de Chao Nahuelpi al argumentar que:

“Mucho interés tiene el *uinka* sobre nuestros cuentos y leyendas, pero olvida a los mapuche verdaderos...En las escuelas, nuestros niños sirven de burla. De ignorantes y salvajes son tildados por la mayoría. ¿Me habría dado el *Chao* del cielo *küme lonko*, que sabe pensar, repetir, aprender de memoria, transmitiendo todo lo pasado, venido de boca en boca, me la habrá dado para entregar los secretos de nuestros antepasados al poder de los *uinka*?” (en Koessler-Ilg, 1962, p. XXI).

El cuestionamiento que hace Nahuelpi no era una excepción, y por esto la misma recopiladora reconoce como una de las mayores dificultades en el establecimiento del rapport su relación con la figura del “hombre blanco” que desposeyó al “hombre de tez cobriza” (Koessler-Ilg, 1962, p. XIX). En este sentido, si Clifford (2001) asociaba la “confesión” en la práctica etnográfica a la figura del juez de instrucción y su intento por establecer la verdad a través de documentos confiables y versiones verificadas de testigos, para el caso de Koessler-Ilg podríamos decir que la extracción de confesiones se explica más por una desconfianza de los “testigos” hacia el juez, que por una desconfianza de este último. De esta forma, en una de las descripciones sobre sus informantes, Bertha Koessler-Ilg (1962) menciona que después de haberle explicado a Taifureke por su deseo de conocer algunos *nütram*, obtiene como respuesta de él: “¿Para qué? Igual seremos olvidados. De mis cuentos, nadie se va a ocupar de retenerlos en la memoria. Y menos todavía, los blancos, que dirán que todo ello es



apentun” (p. XX). En otras palabras, Taifureke acusa el movimiento por el que se anularía la posibilidad de un testimonio histórico, porque al igual como los *nūtram* se convierten en cuentos (*epew*), el relato testimonial se transforma en ficción del narrador, misma operación que podría afectar aquellos cantos asociados a una memoria histórica mapuche (Menard, 2014; Pozo, Canio y Velásquez, 2019).¹⁰ En cualquiera de los casos, se deja sin espacio a la representación política de aquellos que la historia silenció. Por esta razón, Taifureke se pregunta: “¿para qué contar?” (en Koessler-Ilg, 1962, p. XX), interrogación a la que nosotros podríamos agregar: ¿para qué cantar?

La desconfianza que se tenía ante el afán recolector de Koessler-Ilg (1962) nos muestra como aquellas relaciones bajo el “término de rapport eran en realidad ajustes negociados, resultados de un continuo tironero que determinaba qué podía y que no podía saberse de la sociedad en estudio” (Clifford, 2001, p. 91). Negociación que en el laboratorio etnográfico de Koessler-Ilg es realizada de forma individual. Por esto que, “transcurrido algún tiempo, vuelven a visitarme [algunos informantes] para pedirme que no le diga a nadie, y menos a sus hermanos de raza, que fueron ellos quienes me revelaron tal o cual misterio o leyenda” (Koessler-Ilg 1954, p. 10). Misma confidencialidad que la recopiladora utilizará para justificar el anonimato de muchos de los cantos y relatos, señalando que: “si otros sujetos de la raza llegaran a saber quién había revelado los secretos, comenzarían los conflictos, atrayendo sobre el indiscreto consecuencias imprevisibles, sin contar las que pudieran producirse por la disconformidad extraterrestre de deidades y antepasados” (Koessler-Ilg 1962, p. XXIV). Aunque estas amenazas terrenales y sobrenaturales pueden haber sido experimentadas por alguno de los colaboradores, lo cierto es que la recopiladora aprovecha estos argumentos para inscribir en su relato etnográfico los cantos, cuentos y otros tipos de narraciones dentro de los límites del secreto. Condición que será explicada por Koessler-Ilg (1962) en base a un “respeto casi religioso que [se] reservaba para su acervo legendario y la creencia de que su difusión podía alterar el verdadero sentido” (p. XXIV).

Si en un primer momento señalábamos que la práctica etnográfica de Koessler-Ilg se desarrollaba dentro de una lógica de extracción de confesiones, debemos considerar que a medida que los “secretos” adquieren mayor énfasis en su relato, se recurre cada vez más a la retórica de la iniciación para dar cuenta de su trabajo de campo. Como explica Clifford (2001), aunque ambos escenarios presuponen la existencia de los secretos como una “verdad cultural” que debe ser “revelada”, la diferencia radica en que al adoptar la figura del iniciado “el secreto es comunicado libremente, y no confesado” (p.109). Retomemos la situación descrita anteriormente entre Koessler-Ilg y Taifureke, ante su negativa de referir los relatos que conocía, la recopiladora le asegura su “firme creencia en el pasado de la ‘raza invicta’, mi comprensión por sus ambiciones y nostalgias, y de mi convencimiento de su indudable recuperación futura” (Koessler-Ilg, 1962, p. XX). Afirmaciones que producen una confianza en Taifureke que lo lleva a responder que, si es así, “daré lo que tengo en mi cabeza, en mi corazón; daré lo que tengo de mis antepasados. Ni una palabra cambiaré.” (en Koessler-Ilg, 1962, p. XX). A

¹⁰ Cabe destacar que Pozo, Canio y Velásquez Arce (2019) argumentan que los *epew* (cuentos de animales) también pueden ser leídos como una forma de testimonio histórico y registro de la memoria oral mapuche, ya que “relacionando la vida y sufrimiento de aves y animales, se metaforiza lo vivido por la sociedad” (p. 83).



partir de entonces, observamos un cambio en la función recopiladora de Koessler-Ilg, pasando de ser una “coleccionista de documentos” a ser “transcriptora de un conocimiento formulado” (Clifford, 2001, p. 101).

La “iniciación” de Bertha Koessler-Ilg se registra en los nombres con los que era llamada por sus colaboradores, vanagloriándose ella misma de que se le haya conferido “el título de Araucana Blanca, de Ñañai y de Papai” y en el hecho de que “Kolüpán me llamaba su ‘nieta’... Otra vez me dijo reché, o sea de ‘raza pura’, ‘lo mejor’” (1962, p. XXV). Devenir “araucana” que será utilizado como un argumento para confirmar su competencia especial como transcriptora del conocimiento mapuche. Bajo esta lógica, la designación de los colaboradores como quienes “iniciaron a Bertha Koessler en la sabiduría de las antiguas tradiciones mapuches”, le permitirá asegurar a Clemente Hernando Balmori en la *Introducción de Tradiciones Araucanas*, que la autora “sabe más sobre el tema que todos los araucanos contemporáneos” (1960, p. X, en Koessler-Ilg, 1962). De esta manera, se observa cómo la narrativa de la iniciación “autoriza al etnógrafo para hablar como un miembro de la comunidad en nombre de la verdad o la realidad de ésta” (Clifford, 2001, p. 110), al mismo tiempo que la producción etnográfica del secreto evidencia,

“por el gesto mismo de su revelación, [la] metáfora del traspaso de la soberanía de un cuerpo colectivo (como sociedad secreta) a un corpus etnológico, donde el ‘espíritu’ queda registrado en un corpus de archivo en el momento que abandona el cuerpo físico” (Pavez, 2015, pp. 273-274).

Y no es otra la forma en que son inscritas las recopilaciones de Koessler-Ilg al ser referidas por ella como un intento por “penetrar lo que yo intuía como el alma grande de Arauco, buscándola a través del cuerpo de su nutrido acervo legendario” (1962, p. XIX). Mientras que, paralelamente, Balmori destaca un “escrutinio de la esencia mapuche en la compilación de Bertha Koessler” (1960, p. VIII, en Koessler-Ilg, 1962). De esta forma, si este corpus de archivo puede ser considerada como el reflejo de una *Weltanschauung* (cosmovisión) (Balmori, 1960, p. X, en Koessler-Ilg, 1962), los cantos se nos revelan de una especial importancia ya que para Koessler-Ilg:

“Mucha cosas que no aparecen en cuentos o relatos se hallan en los *ül*, los cantos, materiales de muy difícil recolección y traducción. Es muy dificultoso entenderlos, en su mayor parte, si se desconoce el idioma, el modo de pensar de los mapuche, el misticismo que los llena, sus alusiones y sentidos figurados.” (1962, p. 3)

Sin embargo, del mismo modo en que esta cita sirve como un argumento para nosotros de cómo Koessler-Ilg (1962) reafirma un monopolio sobre la autoridad etnográfica, justificando su especial competencia para “acceder” a estos materiales de “difícil recolección”, también nos permite introducir la dialogía presente en toda producción etnográfica. Siguiendo a Pavez (2015), podemos entender el paradigma iniciático como “un efecto del segundo momento etnográfico, cuando desde el ‘aquí’ del investigador, la escritura sobre el ‘ahí’ puede desplegar retóricas iniciáticas, épicas y heroicas” (p. 36). En este sentido, cuando Koessler-Ilg (1962) señala que muchos de sus colaboradores le prohibían tomar notas durante las sesiones “so pena de no seguir contando”, manifestando que a partir de entonces estos cantos y relatos “despertaron en mí, poco a poco, una memoria verdaderamente... araucana” (p. XXIII), podemos comprender esta narrativa como un intento “iniciático” de separar la dimensión dialógica del proceso de escritura. En otras palabras, se hace de estos textos una verdad preexistente que le son



reveladas a la recopiladora y que le permiten, a través de su registro, reforzar su autoridad de autor como “representante” y ya no como “secretaria de la cultura” (Pavez, 2015). Así, debemos adentrarnos al proceso mismo de producción de su archivo para dar cuenta de los distintos grados de participación y colaboración durante la operación etnográfica, cuestión que en el laboratorio de Koessler-Ilg nos lleva a indagar especialmente sobre el problema de la traducción de los cantos.

Según Koessler-Ilg (1962), la transcripción de los textos en “prosa” (como los *epew* o *nüttram*) requerían de un arduo trabajo, pero los que eran en “versos” (como los cantos y rezos) eran “una tarea desesperante” (p. 3). Situación que puede ser explicada por la compleja operación con la que los *ül* son llevados al papel y, especialmente, por la “marcada reticencia de los ‘cantores’, quienes no pueden traducir los versos sin cantarlos” (Koessler-Ilg, 1962, p. 3). Así, tal y como ocurrió con los gabinetes “araucanistas”, Koessler-Ilg necesitaba que sus colaboradores mapuche no se limitaran a una mera función de referidores, sino que adoptaran las cualidades que Pozo (2018) denomina bajo el término de “autores-intelectuales”, es decir, de sujetos que participan activamente del proceso de producción textual. Labor que será realizada especialmente en lo que concierne a la traducción, y aunque algunos colaboradores, como Kolüpan, el trabajo “de un solo ‘verso’ solía insumir una tarde entera”, la recopiladora se verá necesitada de esta colaboración “para lograr una idea aproximada del contenido de los *ül*” (Koessler-Ilg, 1962, p. 3).

A pesar de que la información que nos brinda Koessler-Ilg (1962) no nos permite generalizar una forma de trabajo para con todos los colaboradores de los cantos, identificamos cierta similitud con el procedimiento que Foerster (2006, en Koessler-Ilg, 2006b) describe para los *epew* y *nüttram* de esta colección. De acuerdo con este autor, la obra de Koessler-Ilg no puede ser comparada con el canon tradicional de etnógrafos y lingüistas que buscaron “plasmear del modo más fiel el relato recogido”, por el contrario, la recopiladora alemana pertenecería a un movimiento de “recreación narrativa”, en que al igual que Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*, “se reconstruyen mitos a partir de múltiples y variadas versiones” (Foerster, 2006, p. 10, en Koessler-Ilg, 2006b). Aun cuando los cantos parecen responder a una sola fuente de registro, creemos que existen semejanzas en el proceso de textualización descrito, ya que en ambos casos, los límites entre lo literario y lo antropológico se ven tensados. En relación con los cantos, esto se observa claramente cuando Koessler-Ilg desarma junto a sus colaboradores los *ül*, advirtiendo que fue “necesario anotarlos, muchas veces, de atrás para adelante, empezando por la última estrofa” (1962, p. 3). Operación escritural que se extiende hasta “intercalar nexos de interpretación” y “reducir, a veces, las canciones a su sentido general” (Koessler-Ilg, 1962, p. 3).

En este contexto de producción, la traducción pareciera no restringirse a un ejercicio lingüístico que traslada palabras del mapudungun al castellano. Pese a que existían colaboradores como el cacique Abel Kurüinka, quién además de enriquecer la colección de cantos, también era “el más hábil para ayudarme en la traducción, pues era el que poseía más léxico y conocimiento” (Koessler-Ilg, 1962, p. 3), el proceso de traducción implicó, fundamentalmente, transmitir el “sentido original” de lo que se cantaba. Asimismo lo expresa Koessler-Ilg cuando manifiesta que:

“He prescindido, al traducir, de buscar algún ritmo equivalente al del original; me he atenido más bien, a conservar el sentido, que exige, generalmente, más palabras que el



original. De este modo, los temas quedan reducidos a prosa, seguramente desprovista de valor poético” (1962, p. 3).

Lo interesante es que este gesto, como veremos más adelante, no se distanciaría de un movimiento propio del culturalismo de la época en que, como explica Menard (2009) a partir de la asimetría de la doble columna de los textos de Martín Alonqueo (1979), la “cultura mapuche” se expresa a través de un “suplemento escritural en español” que significa la irremediable intraductibilidad de una “mapuchidad que excede al lenguaje” (p. 265). Quizás por este mismo motivo, Koessler-Ilg (1962) se lamentaba en su prólogo de no haber “conseguido aclarar todos los puntos, descifrar los apenas insinuados y los sobreentendidos” (Koessler-Ilg, 1962, p. 3), en otras palabras, que quedara latente en la “oralidad” de sus “informantes” un resto intraducible al que no fue posible acceder.

La presencia de aquel “resto” que insinúa Koessler-Ilg (1962) nos permite, antes de cerrar las puertas del laboratorio, comprender la repercusión que tiene esta autora en la creación de nuevos gabinetes en la zona de Neuquén, y que influirá en un renovado interés hacia los cantos mapuche. Durante la edición de *Tradiciones Araucanas* (1962), aceptada para ser publicada por el Instituto de Filología de la Universidad de La Plata, el equipo dirigido por Clemente Hernando Balmori grabó en cintas magnetofónicas distintos cantos interpretados por los colaboradores de Koessler-Ilg. Estos registros se realizaron durante un viaje a San Martín de los Andes en enero de 1959, en colaboración con los investigadores Carlos Albarracín Sarmiento y María Estela de Souza, y se pensaron como un intento por “recolectar material lingüístico y folclórico que permitiera una mejor ponderación de la obra” (Balmori, 1960, en Koessler-Ilg, 1962).

A partir de las grabaciones dirigidas por Balmori, se facilitó la traducción de algunos manuscritos que sólo estaban en alemán, al igual que el desarrollo de una serie de comentarios filológicos a pie de página, mismos que fueron expuestos como ponencia en el *Primer Congreso del Área Araucana Argentina* de 1961 (Malvestitti y De Miguel, 2020). Lamentablemente, estas cintas fueron extraviadas y actualmente se desconoce el paradero archivístico de ellas (Albarracín-Sarmiento, 1981), por lo que si mencionamos esta labor, es para insistir en cómo la co-producción dialógica de los cantos, como también de otros textos recopilados por Koessler-Ilg, es solapada por su inquisitiva narrativa iniciática. De esta manera, en una presentación que la recopiladora alemana realizó en el mismo congreso antes mencionado, señalaba que:

“Los universitario han podido conocer la realidad mapuche de esta zona, algo distinta de la opinión que pudieron formarse en la lectura de los libros más difundidos sobre el tema araucano. *El conocimiento íntimo de esta realidad no se puede alcanzar sino por el informe de los que hemos convivido mucho tiempo con el aborigen, los que hemos conquistado su confianza lentamente, correspondiéndole con respeto y cariño*” (Koessler-Ilg, 1963, I, p. 60, en Malvestitti y De Miguel, p. 31, 2020. El subrayado es nuestro.)

Vemos (re)aparecer en estas palabras la retórica de la iniciación que consolida a Koessler-Ilg como aquella “única escritura” capaz de dar a conocer “una” realidad mapuche. Así, nuevamente, cuando un par de años después Bartolomé (1968) publica su recolección de cantos en Ruca Choroy, agradece a esta recopiladora por ser quien “me inició en la comprensión de la cultura de este pueblo, a ella mi agradecimiento por la riqueza del mundo en el que me introdujo” (p. 11). Mundo al que habría accedido Koessler-Ilg en su “constante búsqueda de los significados profundos de los relatos”



(Bartolomé, 2007, p. 37). Mismo gesto que, consciente o inconscientemente, Bartolomé replicará al publicar *Ülcantum: Cantos de la Tribu Aigo* (1968) como un intento por revelar “esa pertenencia, esa identidad con el mundo (...) que aparece reflejada en estos textos” (p. 10). No obstante, “la diferencia se establece sólo para disolverse en un humanismo totalizador” (Clifford, 2001, p. 114), y los cantos mapuche son (re)inscritos por Bartolomé (1968) en “la historia cultural del hombre, son nuestra herencia, son parte de la milenaria lucha del espíritu por manifestarse” (p. 11). Acto que transforma a los cantos en un reflejo de “actitud hacia el amor, de una pureza y limpieza extrema” (p. 10), que además carecería el “hombre blanco” pero que “posee el primitivo” (p. 14).

En base a lo que hemos examinado en esta sección, podríamos concluir que el laboratorio de Koessler-Ilg (1962) instala fuertemente la convicción antropológica de una consistencia inmaterial de la “cultura mapuche” y de un mundo ideacional que es transmitido a través de su “tradición oral”. Sin embargo, como esta “verdad cultural” es “revelada” por medio de una narrativa iniciática, la autenticidad de los cantos se inscribe dentro una operación etnográfica que hace de la recopiladora en la única autoridad capaz de hablar por y sobre el sujeto mapuche. En la siguiente sección, observaremos cómo en el caso de María Ester Grebe, los cantos son enlazados a una presencia directa con el “informante”, en que a pesar de la mediación etnográfica, se cree (re)producir auténticamente el contenido cultural transmitido a través del canto.

II.-El laboratorio etno(musical) de María Ester Grebe.

A fines de la década del sesenta, María Ester Grebe retornaba de Estados Unidos después de haber obtenido una beca que le permitió cursar estudios de etnomusicología en la Universidad de California. Durante su estadía en el extranjero, había tenido la oportunidad de conocer en mayor profundidad las teorías y métodos antropológicos, por lo que al poco tiempo de llegada al país, se le ofreció hacer el primer curso de antropología de la Universidad de Chile (Moulian y González, 2005). En base a sus funciones en dicha cátedra y aprovechando que su esposo, el psiquiatra Juan Marconi, se encontraba estudiando el “problema del alcohol” entre los mapuche, Grebe comenzará a realizar sus primeras recolecciones etnomusicales (González, 2018).

Los trabajos etnográficos de María Ester Grebe en las reducciones mapuche comprende un periodo de seis años de trabajo en la provincia de Cautín, en donde a partir de finales de 1967 y hasta 1973, visitará continuamente esta localidad para el desarrollo de sus investigaciones (Grebe, 1973 y 1974; González, 2018). Las grabaciones de cantos que se realizaron durante estos años fueron transcritas y publicadas, principalmente, en *Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche* (1974). Pese a los distintos textos y partituras que se presentan en dicho artículo, la mayoría del material recolectado quedó inédito, siendo reservado al archivo personal de la investigadora. Si el trabajo de Grebe nunca contempló la sistematización y publicación de todos los cantos registrados, esto puede ser explicado, al menos en parte, por su inscripción dentro de un proyecto etnomusicológico más amplio. Grebe (1970) postulaba que los métodos y técnicas de la etnomusicología debían ser proyectados “tanto a nivel de la investigación pura como de la aplicada”, perspectiva disciplinar que hará de los cantos un punto de partida para “diversos complejos interdisciplinarios” (p. 3). Por esta razón, para adentrarnos al laboratorio etno(musical) de María Ester Grebe y examinar la (re)producción de los cantos que tiene lugar allí, creemos que es necesario hacer dialogar su archivo etnográfico con aquellos artículos en que, los “texto de la canción”,



son puestos al servicio de una amplia investigación antropológica, especialmente, en lo que concierne a “la medicina” y “cosmovisión mapuche”.

Según González (2018), quién estudio a profundidad la etnografía de María Ester Grebe entre los mapuche, los primeros registros sonoros que se tienen de este trabajo corresponden al año 1968 y están conformados, casi en su totalidad, por grabaciones de cantos. Así, cuando un 24 de enero, Grebe acompañada por su esposo e hijos visita por primera vez la reducción de Zanja, tiene como primera motivación encontrar personas que supiesen cantar. A partir de esta búsqueda, y durante los siguientes días, Grebe conocerá a quienes se convertirán con el pasar de los años en sus más sólidos “rapport”. Entre ellos podemos identificar a Angela Manqueo, quién le presenta a su marido, Lorenzo Millao, y él, a su vez, le introduce a su madre, la *machi* Rosa Sandoval. Como detalla González (2018), en estos encuentros se registran una diversidad de cantos, algunos de los cuales aparecerán en el análisis del dualismo en la música mapuche, como lo es el caso de *Celinda* (Grebe, 1974, ver página 67 y 68). La importancia de estas primeras recolecciones, siguiendo a González (2018), es que dejan entrever el entusiasmo de los informantes en participar del contexto de grabación propuesto por la etnomusicóloga, el que adquiere una estructura que se ira repitiendo y consolidando con el pasar del tiempo:

“se introduce el canto; al finalizar se sigue de aplausos y loas de parte de los espectadores (‘bravo’; ‘muy lindo’; etc.); inmediatamente se escucha lo registrado -este era el enganche por excelencia pues constituía ‘la novedad’- (...) [y se terminaba] con una breve explicación en castellano” (p. 42).

Durante estos primeros días de terreno Grebe también se dirige a Truftruf, donde conoce a la *machi* Clorinda Manquilef, de quién obtiene algunos cantos acompañados por su *kultrun*. Sin duda lo más importante fue su encuentro con Martín Alonqueo, profesor de Temuco y reconocido estudioso del pensamiento religioso mapuche (González, 2018). Grebe aprovechó de esta oportunidad para conversar y grabar un canto compuesto por él, mismo que será transcrito por Alonqueo (1985) en su obra póstuma *Mapuche: Ayer-Hoy* bajo el título de *Canciones y sueños de dos señoritas* (ver página 204-205). Más allá del hecho de que exista un registro sonoro de un canto que se creía reducido al silencio de la lectura, este encuentro etnográfico con Alonqueo es indicio de cierto solapamiento entre la labor investigativa del profesor mapuche y de la etnomusicóloga chilena. Tan sólo tres años antes, en 1965, Alonqueo había grabado en Zanja las “oraciones cantadas” del “*ül.uthún*” y “*ppillanthún*” de distintas *machi* del sector, entre ellas Clorinda Manquilef, Rosa Sandoval y Lucinda Lincoñir, quienes se convertirán también en “informantes” de Grebe. La participación previa de estas mujeres en las investigaciones de Alonqueo, que son publicadas en *Instituciones religiosas del pueblo mapuche* (1979), permite explicar la apertura y confianza inicial que tuvieron estas *machi* en compartir sus saberes con Grebe, gesto que se ira consolidando a medida que le van permitiendo grabar y tomar fotografías *in situ* de diversos ritos.

Profundizando en la relación entre Grebe y Alonqueo, debemos destacar que esta no se reduce a un hecho anecdótico, como describe González (2018), el mismo año de su primer encuentro la etnomusicóloga lo recibirá como visita en su residencia de Santiago. En este lugar, el profesor mapuche realizará una demostración de un canto de *machi* y de un *trompetun* transmitido por su abuela, instancia en la que, al igual como ocurrirá con otros “informantes” de Grebe, no se limitará a la recolección de cantos, sino que



estas grabaciones se transforman en la excusa para instalar temas de conversación más profundos (González, 2018). Los diálogos con Alonqueo ejercen “una notable influencia en el desarrollo del pensamiento cosmovisional de M.E. Grebe, al introducirla en el sentido de lo sagrado (respeto) y los referentes de la cultura (naturaleza)” (González, 2018, p. 50). Influencia que, según nosotros, también debería considerarse respecto a las investigaciones de Grebe respecto a la “medicina mapuche”.

Cuando María Ester Grebe comenzó a realizar sus investigaciones sobre los mapuche, ella se encontraba dictando el curso de *Antropología Médica* en la Facultad de Medicina, por lo que su enfoque etnomusicológico se mezcla con un interés médico-folk (Moulian y González, 2005). De ahí que cuando tuvo la oportunidad, las primeras ceremonias que grabó con su magnetófono fueron “ritos de sanación”, particularmente los que se conocen con el nombre de *ülutun* (González, 2018). Lo interesante es que estos registros son similares a los que había realizado Alonqueo (1979) a mediados de la década del sesenta en el mismo sector de Zanja. Estos investigadores no sólo comparten los “informantes” y las localidades en que se ejecutan estos ritos, sino que también ambos se referirán a ellos bajo una terminología similar. Mientras Alonqueo (1979) describe el *ülutun* como una “canción-oración-curación”, Grebe (1970 y 1977) lo hará en base a su pertenencia a un “rito terapéutico-musical”. En ambos casos, la ceremonia es relacionada íntimamente al *ül*, y si bien este es expresado en su forma restrictiva, es decir, como poesía o letra de la canción, se desprende a través de ellos una concepción compartida por ambos investigadores.

En relación con el trabajo de Alonqueo (1979), la operación escritural con la que fueron inscritos los cantos de *machi* ha sido analizada previamente por Menard (2004 y 2009), quién nos describe cómo el profesor mapuche, al transcribir y traducir estos textos, va multiplicando los términos explicativos hasta dejar en evidencia una asimetría en la doble columna mapudungun-castellano. Fenómeno que manifiesta la necesidad de un “suplemento gráfico”, que a su vez “le corresponde un suplemento de sentido”, en donde “el idioma mapuche funciona como un texto denso que merece ser interpretado” y en el que “cada enunciado en mapudungun mereciera ser desplegado en una serie de enunciados en castellano” (Menard, 2004, p. 83). Sobreproducción de una escritura que, en último término, implicaría la irreductibilidad de una “esencia oral” (Menard, 2004 y 2009), misma lógica que como veremos, se expone en el funcionamiento del laboratorio etno(musical) de Grebe en relación con la figura del “informante”.

Al referirse a la función terapéutica de la música mapuche, Grebe (1970) señala que “el lenguaje de los textos cantados funciona de una manera peculiar”, poseyendo “significados especiales” que se fundamentan por ser un “vehículo del lenguaje ritual de la machi” (p. 4). Considerando que para esta etnomusicóloga las bases de la “medicina mapuche” “residen [en] una visión particular del cosmos, de la cual se desprende un cuerpo de creencias y mitos reactualizados en el ritual”, los cantos se constituyen para ella en un “punto de partida para descubrir los contenidos antropológico-médicos del lenguaje de la machi” (Grebe, 1970, p. 4). Sin embargo, este lenguaje tiene la dificultad de que, según Grebe, es de carácter “secreto y cerrado, conocido sólo por los iniciados y transmitidos oralmente de maestra a discípula” (1970, p. 4). Hermetismo de la oralidad que nos remite a esa presencia del sujeto mapuche que explica Menard (2004) en relación con la escritura de los cantos registrados por Alonqueo (1979), a saber, que las palabras que restan de una columna a otra (ese resto



y rastro excedentario), “actualiza su función de indicadora de una especificidad adherida al mensaje mismo, especificidad nacional que finalmente quiere dar cuenta de un cuerpo” (p. 82). Mismo cuerpo que en el caso de Grebe (1970) se nos aparece en la necesidad de un “rapport” capaz de acceder al secreto de la tradición oral. De esta manera, en ambos casos, se hace presente una esencia mapuche que por distintos medios, ya sea en el corpus textual del “suplemento gráfico” o en la corporalidad del “informante”, se busca alcanzar y traducir a través de los cantos.

La significancia que adquiere la categoría del “informante” en el laboratorio de Grebe, si bien es formulada a partir de una variable cultural, no se aleja del determinismo con el que alguna vez se utilizó el concepto de raza (Menard, 2009). La “selección” de estos sujetos, o estos cuerpos, aparece implicada en el supuesto de que “todo mapuche conoce, ya sea un segmento pequeño o amplio del esquema total de cosmovisión, según su grado de aculturación y participación activa en ceremonias rituales” (Grebe, Pacheco y Segura, 1972, p. 70). Prácticas culturales que permiten establecer grados de “mapuchidad” correlativos a la “utilidad” y “confiabilidad” que Grebe puede obtener de ellos. Como consecuencia, se establece una escala de crecimiento exponencial que tiene su límite en la categoría de un “sujeto absoluto” (Clifford, 2001, p. 60), encarnada en la figura de los transmisores de la “oralidad” y asociada generalmente a la *machi* y el *longko*, quienes además corresponden a los informantes predilectos de la etnomusicóloga (González, 2018).

En los primeros artículos de Grebe, se puede observar cómo justifica su autoridad etnográfica en base a la concepción culturalista del “informante. Así, recalca su estatus científico al haber establecido “contacto con quince portadores de las prácticas, creencias y conocimientos tradicionales”, asignación que implicaba en los parámetros de la investigación desempeñar activamente el rol de una de las autoridades tradicionales o, al menos, “estar ligado por lazos de parentesco o amistad estrecha” (Grebe, Pacheco y Segura, 1972, p. 47). En cualquiera de los casos, se hace del sujeto mapuche un lugar de acceso al corpus cultural, mismo cuerpo y corpus al que se harán parte los cantos y que nos permite introducir la idea de que este laboratorio privilegia más una recolección “etno” que “musical”. Laboratorio etno(musical) en que la música es puesta entre paréntesis para sumergirse a través de ella a una dimensión profunda y densa de la cultura mapuche, siendo el interés por el fenómeno musical explicado por su inscripción dentro de un fondo cultural que lo desborda. Planteamiento que queda en evidencia cuando Grebe señala que la música, y particularmente los “textos de la canción”, se perfilan como “un útil medio para obtener especies de información inaccesible por otros conductos” (1970, p. 4). Fórmula que a su vez se pone en práctica en sus trabajos sobre la “medicina mapuche” y el “concepto de enfermedad”, en donde a partir “del análisis y clasificación de los contenidos de dichos textos rituales surgieron los indicadores que guiaron la construcción de instrumentos objetivos de terreno” (Grebe, Fernández y Fiedler, 1971, p. 182). De esta manera, cuerpo del informante y corpus del canto se unen para traducir y alcanzar la esencia de *una* cultura mapuche.

La colaboración del “informante” en el laboratorio etno(musical) de Grebe es siempre marginalizada, limitándose a identificar su participación en una fórmula repetida a modo de mantra: “un rapport sólido, afianzado en el curso de los años (...) facilitó la obtención de un material auténtico, no distorsionado y homogéneo” (Grebe 1970, p. 4 y 1973, p. 5; Grebe, Fernández y Fiedler, 1971, p. 182). Frase que visibiliza, a la vez que oculta en



nombre de la ciencia, la condición dialógica de todo conocimiento etnográfico (Pavez, 2015). Como hemos examinado en capítulos anteriores, las funciones que cumplen aquellos sujetos denominados como “referidores” o “informantes” siempre va más allá del hecho de transmitir al investigador los “documentos de la cultura”. El laboratorio etno(musical) de María Ester Grebe no es la excepción, y algunos informantes se constituyen en colaboradores permanentes, trasladándose por el territorio junto a la investigadora y obteniendo, en algunos casos, un “escritorio” propio de trabajo. Este es el caso de Fermín Cayuman, quien estuvo a cargo de la traducción de los distintos cantos analizados por Grebe (1974) y Grebe, Fernández y Fiedler (1971).

Como describe González (2018), la colaboración de Cayuman comienza cuando la investigadora chilena le ayuda a matricularse en el internado de una escuela agrícola de Santiago. Desplazamiento que tendrá a Cayuman viviendo tres años en la capital, y que será aprovechado por Grebe para invitarlo a su casa los fines de semana, instancias en que traducirán y conversarán sobre el material etnográfico recolectado. Labor que incluso llega a ser remunerada, obteniendo Grebe un financiamiento de la Universidad de Chile que le permite, además, hacer uso de una oficina en la Facultad de Medicina (González, 2018). Espacio clave para el laboratorio etno(musical), al transformarse en uno de los principales lugares donde Cayuman realiza la traducción. Este proceso de trabajo es recordado por él de la siguiente manera:

“[María Ester Grebe] se armó de varios diccionarios, diccionarios mapuche, ahí en los curas de Padre Las Casas, ahí hay unos padres capuchinos, y ahí tenían libros originales de diccionarios mapuche, y entonces en base a eso nosotros trabajábamos con ella, porque yo sabía, tenía conocimiento de mapudungun pero no el mapudungun original, antiguo- antiguo, porque el mapuche antiguo, lo más de más edad, tenían otro modo de hablar. Como le dijera yo la palabra, como que se va cambiando las palabras, igual que el chileno, nosotros nos vamos modernizando, entonces ya no usamos las palabras antiguas usamos los nuevos no más. Entonces eso tenía, así estaba escrito el diccionario ese mapudungun” (en González, 2018, p. 37).

Como señala González (2018), este testimonio nos permite comprender la traducción de Cayuman como la de un hermeneuta, quién en la lectura de las antiguas palabras va actualizando un significado preservado en el discurso ritual de las machi. Además, podemos imaginarnos los distintos instrumentos desplegados en el escritorio de Cayuman, mientras que a un lado se encuentra abierto el diccionario de Augusta (1904) para traducir los cantos al español, en el otro extremo de la mesa debe haber tenido el magnetófono para escuchar las cintas grabadas en terreno. Producción textual en la que también habría que agregar el rol jugado por Alonqueo, aunque se desconoce los pormenores de su participación en esta etapa, en el artículo *Mitos, creencias y concepto de enfermedad en la cultura Mapuche* aparece su nombre a pie de página, siendo agradecido por “la revisión de la sintaxis mapuche y los contenidos de la traducción” (Grebe, Fernández y Fiedler, 1971, p. 182). Colaboración de Alonqueo que si bien no debe haber sido sistemática como la de Cayuman, nos remite a cierta supervisión sobre los textos traducidos, cuestión que se explica no sólo por ser él un especialista del mapudungun, sino también por el hecho de que Grebe nunca aprendió completamente este idioma (Moulian y González, 2005).

El proceso de textualización de los cantos en el laboratorio de Grebe, nos exige considerar la advertencia de Clifford (2001) respecto a que “el ‘texto’ cultural no existe



antes de su interpretación; no es dictado por informantes plenamente instruidos y luego explicado y contextualizado en un ‘segundo nivel’ por etnógrafos” (p. 112). En este sentido, si para Grebe (1970 y 1974) la música y los cantos mapuche se inscriben dentro de un lenguaje proyectado en el mito y en su expresión ritual, no basta con traducir sus letras, sino que es necesario develar el conjunto de símbolos que oculta su significado. Movimiento en que se oscurece aún más los cantos, priorizando a través de ellos una exegesis de la estructura cultural mapuche. La investigación de González (2018), respecto a la “invención” del concepto de cosmovisión mapuche en la etnografía de Grebe, evidencia cómo la investigadora pasa de registrar una gran cantidad de cantos a focalizarse en los significados que se transmiten a través de ellos. A modo de ejemplo, cuando Lorenzo Millao le canta a Grebe un *ülkantun* llamado *pülangkawello* (caballo blanco), este le permite a la investigadora obtener información respecto a lo que denominará más adelante como el “dualismo ético de los colores”. El hablante lírico del canto expresaría dicha dualidad al elegir el caballo blanco para cabalgar en vez de uno negro. Hecho que se explica a través de la interpretación dialógica que se realiza junto a Millao, donde se asocia el blanco con el bien (los días soleados) y el negro con el mal (los días nublados), lógica que vendría a resumir la oposición binaria del bien y el mal como una de las polaridades principales en la estratificación del cosmos mapuche (Grebe, Pacheco y Segura, 1972).

A partir de la década del setenta, la exegesis en la que es inscrita el canto se va consolidando y adquiere toda su forma con la publicación de *Cosmovisión mapuche* (1972). Pese a que en este artículo no se aborda directamente el fenómeno de la música, los distintos símbolos y significados que se ilustran en los esquemas y recuadros dibujados se presentan como un glosario que guía la operación hermenéutica de la cultura mapuche. Del mismo modo, debemos considerar que algunos cantos permitieron (o al menos facilitaron) la construcción de estos esquemas cosmovisionales. Ejemplo de ellos es la operación analizada previamente respecto al canto de Millao y el “dualismo ético de los colores”. El impacto que tendrá la teoría cosmovisional en el estudio de los cantos mapuche conllevará situar estos esquemas sincrónicos en el lugar obligado para referirse a estas expresiones sonoras. Esencialismo y exceso de culturalismo en el enfoque de María Ester Grebe que queda patentado en *Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche* (1974). En este artículo, bajo la premisa de que el dualismo es un “elemento integrador y unificador de la visión cósmica mapuche” (Grebe, 1974, p. 54), la etnomusicóloga buscará comprobar que esta estructura también se presenta en la música, de modo general, y en los cantos, de forma particular.

El primer grupo de cantos que es analizado por Grebe (1974) corresponde a los que asigna bajo la categoría de “poesía oral chamánica”. La relación directa entre los textos de estos cantos y sus contenidos mitológicos, se revelan para la investigadora como “evidencias irrefutables en las características de su arcaico lenguaje” de una estructura dualista, y que se manifestaría en las “invocaciones dirigidas a las familias tetralógicas de dioses; en las repeticiones de palabras y de variante de una idea poética” (Grebe, 1974 p. 59). A pesar de que Grebe había anunciado previamente que los cantos de machi interpretados durante los “ritos terapéutico-musicales” constituyen “un ejemplo elocuente del concepto mítico de enfermedad y su estructura dual simétrica” (Grebe, Fernández y Fiedler, 1971, p. 188). La “novedad” se encontraba en que junto a los distintos texto que expone Grebe (1974) para “apreciar su calidad poética, sutileza y refinamiento expresivos” (p. 59), se construyen esquemas para mostrar cómo se



organiza el canto. Por ejemplo, la etnomusicóloga argumenta que el dualismo mapuche rebrota en los cantos del *ülutun* al presentarse en una serie de cuatro canciones, siendo común que cada una de ellas tuviese a su vez su propia subdivisión binaria. De esta manera, plantea que “la frecuencia con que aparece este esquema formal en la música mapuche indica que él responde a una pauta cultural fija, cuyas normas constituyen un imperativo para el intérprete ritual, determinando, al mismo tiempo, su estabilidad y perdurabilidad” (Grebe, 1974, p. 63).

La importancia que Grebe (1974) les otorga a los ciclos temporales simétricos y fijos en la organización bipartita de los cantos chamánicos nos demuestra su función como una “retórica sinecdótica” que le permite alcanzar a la etnomusicóloga la totalidad de la “cultura mapuche” a través de una de sus partes (Clifford, 2001, p. 50). Operación que repite para analizar lo que denomina como “canciones profanas”, y así, pese a que estos cantos tienen ausentes las connotaciones y contenidos mitológicos en su letra, su estructura también estaría regulada por la bipartición. Forma que se expresaría al ser “común que las canciones profanas se interpreten en pares a cargo de un mismo cantante”, como también, “que una canción sea respondida por otra, resultando de esta manera una especie de propuesta y repuesta cantada” (Grebe, 1974, p. 65). Además, el dualismo de los cantos profanos también se manifestaría en el lenguaje interno de su música, compartiendo los mismos elementos constitutivos que los cantos chamánicos. Similitud en la morfología musical que se explica, según Grebe (1974), por ser “el resultado de la acción modeladora de los esquemas culturales dominantes”, careciendo la música mapuche de una “calidad constructiva autónoma” (p. 65). Por lo tanto, sea en la constatación de un tiempo cíclico o pendular, como también en las repeticiones, inversiones y transposiciones de los motivos melódicos, todos los elementos musicales pueden ser comprendidos como “una búsqueda, quizás inconsciente, de simetría, orden y equilibrio, valores estéticos normativos primordiales del pueblo mapuche” (Grebe, 1974, p. 70).

La unión entre la teoría cosmovisional y el análisis de los cantos que realiza Grebe (1974) se nos presenta finalmente como un intento por “alcanzar el corazón de una cultura más rápidamente” y en donde se buscan distintos “datos” para “dar cuenta de la armadura central o de la estructura de una totalidad cultural” (Clifford, 2001, p. 50). Estrategia que tiene como resultado la creación de representaciones sincrónicas que, como argumenta Clifford (2001) respecto a la metafísica africana de Griaule, producen la construcción de un alter ego ahistórico e idealizado. Así, los cantos (re)producidos en el laboratorio de Grebe son clausurados bajo el hermetismo de los significados simbólicos codificados en el esquema cosmovisional. Problema que no reside solamente en una constitución formal de los cantos en la cosmovisión, sino que, fundamentalmente, en la determinación de un repertorio limitado de contenidos y sentidos que puede emanar de ellos.

El carácter totalizante que adquiere las estructuras sincrónicas en el laboratorio de Grebe hace que esta investigadora identifique en cada gesto y conducta un “dato cultural” que puede objetivarse para ser explicado por el dualismo. De esta forma, se llega al extremo de plantear que incluso durante las sesiones de grabación magnetofónica de los cantos se manifiesta esta lógica, siendo frecuente que:

“los presentes soliciten la inmediata reproducción de lo grabado. En el momento de escuchar la reproducción, la concurrencia manifiesta un visible placer y alegría no sólo



por identificar sus voces sino también porque la réplica era exacta y formaba una pareja perfecta con el modelo real” (Grebe, 1974, p. 58).

“Pareja perfecta” entre el canto interpretado y el canto registrado que es utilizado como una “evidencia empírica” para argumentar que la “duplicación o doblaje de una acción presupone un acrecentamiento de su efectividad (Grebe, 1974a, p. 58). Sin embargo, como veremos en las próximas páginas, pareciera ser que esta (re)producción “perfecta” de un canto “original” guía más la recolección etnográfica de Grebe en búsqueda de un material “auténtico”, que una constatación del pensamiento dualista de sus informantes mapuche.

En la última sección de este capítulo, buscaremos establecer los parámetros en que el canto es (re)producido como “auténtico” por los laboratorios de María Ester Grebe y Bertha Koessler-Ilg. Los contraste entre ambas formas de (re)producción, nos conducirá a plantear la predominancia de un modelo de “autenticidad” que, siguiendo a Menard (2009), implicará sublimar el canto en tradición oral al convertirlo en un lugar obligado para hablar del “Otro” y su “cultura”.

III.- De la voz colectiva a la presencia ritual en la (re)producción del canto.

Dentro del panorama que hemos examinado sobre la (re)producción de los cantos mapuche a mediados del siglo XX, separaremos la búsqueda de autenticidad en los laboratorios de Koessler-Ilg y de Grebe bajo dos objetivos distintos. Mientras que la recopiladora alemana concentra sus esfuerzos en la unanimidad de un canto colectivo vinculado a su transmisión por medio de la tradición, la investigación de la etnomusicóloga chilena resaltaré el valor que emana del canto al inscribirlo dentro de un espacio y tiempo ritual. Aunque en ambos casos la oralidad se erige como fundamento del canto, es finalmente en la (re)producción que realiza María Ester Grebe en donde estos se cierran a la opacidad de la palabra, relegando la presencia viva del sujeto mapuche a un tiempo ahistórico y mitológico (Menard, 2009).

La recolección de cantos mapuche que realiza Bertha Koessler-Ilg hace de su (re)producción una recopilación antológica. Asimismo lo advierte Balmori al señalar, en la *Introducción de Tradiciones Araucanas*, que este libro debe ser leído en torno a los objetivos de su autora, quién:

“No persigue ni se propone un estudio ni elaboración científica, que quedan a cargo del especialista, título al que de entrada renunció la coleccionista. Estamos en la primera etapa; cuando tanto hay que recoger y que se nos escapa de entre las manos, [que] no hay tiempo para comparar ni analizar (...).” (Balmori, 1960 en Koessler-Ilg, 1962, p. XIV).

Considerando que la antología responde a una recopilación de “obras notables”, la importancia que adquiere la colección de Koessler-Ilg es la inscripción de sus textos como “parte de los ricos tesoros del folklore araucano” (1954, p. 11). (Re)producción de este “acervo legendario” (Koessler-Ilg, 1962, p. XIX) que implica su desplazamiento al espacio “secreto” de la tradición, siendo la recopiladora recordada y homenajead por ser la artífice de estos hallazgos etnográficos. En este sentido, las labores de cuidado que realizaba Koessler-Ilg parecen extenderse hasta su propio trabajo recopilatorio, al igual que el equipo médico busca salvar de la muerte a sus pacientes, ella intentará recuperar del “silencio definitivo lo que los mapuche durante siglos habían creado y entregado celosamente a las generaciones posteriores” (Koessler y Koessler, 2006, en



Koessler-Ilg, 2006, p. 16). Operación etnográfica que nos recuerda a la analizada por Pavez (2015) respecto al trabajo del sacerdote Martín Gusinde, quién va dando la extremaunción “cuando los cuerpos yámana han sido sometido y reducidos, y en la muerte del pueblo, invoca al espíritu religioso, la ‘vida espiritual’ como vida postmortem” (p. 273). Sin embargo, si para Pavez (2015) el trabajo de Gusinde se presenta como una supervivencia yámana bajo la esencia de una espiritualidad, en el caso de Koessler-Ilg la recolección etnográfica adquiere la vitalidad de un cuerpo, corporalidad manifestada en el propio devenir araucana de la recopiladora. De este modo, aunque “los mejores informantes de Bertha Koessler han muerto” y los que aún quedan “no tienen sucesores que perpetúen su misión memoriosa” (Balmori, 1960, en Koessler-Ilg, 1960, p. X), el legado continua a través del corpus de “Frau Bertha Koessler, la araucana blanca, la araucana que escribe” (Balmori, 1960, en Koessler-Ilg, 1962, p. X).

El devenir araucana de Koessler-Ilg se construye a partir de su retórica iniciática, justificando su competencia especial como autoridad etnográfica. Iniciación que, si bien implica el traspaso de la soberanía de un cuerpo colectivo a la individualidad de la recopiladora, ella buscará mantener la (re)producción de estos textos en su pertenencia a la tradición oral, enfatizando su carácter inmaterial y colectivo. De esta manera, aunque los relatos y cantos se plasman en un soporte escrito, se desplegará un mito en la propia figura de Koessler-Ilg que (re)inscribirá su recopilación dentro de aquel legado. Así, del mismo modo en que la tradición oral carece de autor, Koessler-Ilg habría prohibido a sus cercanos escribir su biografía argumentando que “un folklorista tiene que ir borrando su presencia hasta que su obra alcance la dignidad de las obras anónimas” (en Balmori, 1960, en Koessler-Ilg, 1962, p. XI). Anonimato que podríamos asociar también a cómo se destituye una figura autoral a partir de la traducción que se realiza dentro del laboratorio. Como describíamos en páginas anteriores, Koessler-Ilg no buscaba establecer una relación directa entre palabras mapuche y castellanas, por el contrario, trataba de (re)producir un “sentido general”, sentido que excede a las palabras con el que fueron transmitidos “originalmente” a esta recopiladora. Por esta razón, señalábamos junto a Foerster (2006, en Koessler-Ilg, 2006b) que la (re)producción de los cantos que realiza Koessler-Ilg no se construye a partir de las versiones autorales de sus informantes, sino que se trata de desarmarlas y volverlas a reconstruir bajo la supuesta unanimidad de su significado. Procedimiento escritural que, nuevamente, nos remite a la etnografía de Gusinde y su intento:

“de apuntar ya no a la captura de voces individuales, sino a la producción de una suerte de voz colectiva, que subsume las versiones y variantes personales en una narrativa maestra llamada a dar valor de autenticidad y legitimidad al trabajo etnográfico” (Pavez, 2015, p. 298)

Podemos entonces comprender el título *Tradiciones araucanas* como aquel intento de sublimar los cantos, y demás textos que se (re)producen en ella, dentro de la tradición y colectividad de los “araucanos” de Neuquén. Pero, aunque los documentos allí (re)producidos pueden expresar un mundo distinto, una *Weltanschauung* en el vocabulario de Balmori (1960 en Koessler-Ilg, 1962), faltará aún una operación exegética para dar cuenta del patrimonio ideacional e inconsciente que le otorga a la palabra la opacidad propia de la oralidad (Menard, 2009). Así, es en el laboratorio de María Ester Grebe donde podremos observar cómo los cantos, al obtener su



fundamento y valor en el ritual (Benjamin, 2003), adquieren la profundidad y densidad que le entrega el culturalismo a la condición “oral” de los pueblos indígenas.

Como describíamos en la sección anterior, Grebe (1970) (1974) inscribe los cantos mapuche en el espacio de un tiempo ritual, y que es explicado preferentemente a partir de los “cantos chamánicos” y su pertenencia a lo que esta investigadora denomina “ritos terapéutico-musicales”. El problema se encuentra en que, si el canto adquiere su valor en el “aquí y ahora” del rito, entonces esto implica la dificultad de su (re)producción. Parafraseando a Benjamin (2003), la reproductibilidad técnica, sea en forma de texto o en la grabación de sonido, implica que el canto abandone su sitio para poder ser escuchado en otro espacio, como lo es el gabinete de Grebe. Sin embargo, esta etnomusicóloga cree que es posible mantener el valor ritual del canto al mismo tiempo que se puede aprovechar su valor de exhibición para el análisis antropológico. En este sentido, es bastante ejemplificadora la crítica que Grebe (1974b) realiza a los fonogramas *selknam* registrados por Anne Chapman, señalando que:

“si la música shamánica es grabada fuera del contexto natural de su proceso de curación, no es posible obtener rendimientos de alta calidad dentro de los aspectos ya sea formal o de su significado, no es posible mantener su total significancia cultural y preservar la secuencia normal de los cánticos” (p. 153)

La interpretación antropológica del canto se ve condicionada por la pertenencia del registro al ritual, así, es solo en este contexto donde emana genuinamente un “fluir dramático” que determina las “pautas prefijadas del ritual”, el “significado interior y el desarrollo del trance” (Grebe, 1974, p. 153). Siguiendo con la argumentación de Grebe, al grabar al margen de este contexto “se pierde la tensión que emana de los cánticos” y el registro adquiere “una expresión un tanto artificial, mecánica y fragmentaria” (p. 153). Lo interesante de este planteamiento es que, en el fundamento del ritual como una condición necesaria para el registro sonoro de los cantos, se deja entrever una concepción que ha dominado ampliamente la antropología, la delimitación estricta entre acontecimiento y contexto, o partiendo por la más antigua y estructurante, la oposición entre lo sagrado y profano (Morris, 2019).

El argumento de Grebe (1974b) se basa en la creencia de que “la música shamánica indoamericana no es una expresión aislada, está integrada a un complejo ritual” y solo dentro de este desarrollo “adquiere la funcionalidad y valor como medio ritual de comunicación y como reactuación artística de la creencia mitológica” (p. 153). Sin embargo, si existe la posibilidad de grabar el canto en su pertenencia ritual, Grebe obvia que el canto ritual es en sí mismo descontextualizado. Como da cuenta Rosalind Morris (2019) al desplegar la crítica derrideana sobre la antropología del rito propuesta por Victor Turner, es la excepcionalidad del rito la que “proporciona el contexto dentro del cual el acontecimiento puede ser leído como ritual *per se*. Si la frontera entre acontecimiento y contexto es entendida como indecible, entonces la delimitación del ritual también debe ser cuestionada” (p. 169). Así, Morris advierte que, “en lugar de asumir que esta excepcionalidad es un atributo interno del ritual”, debemos preguntarnos respecto a “cómo y por medio de qué operaciones se produce la aparición de una frontera, como así también de qué manera y bajo qué circunstancias el acontecimiento alcanza el nivel de ‘ritual’” (2019, p. 169). En otras palabras, la condición de descontextualización evidencia el carácter político de la definición de los ritos, mecanismo que nos permite comprender el proceso mismo de (re)producción del canto por María Ester Grebe.



Desde una primera lectura, parece bastante ilógico que Grebe (1976), al mismo tiempo que señala la necesidad de grabar al cultor en su “contexto cultural”, también identifique como una posibilidad igualmente válida el grabar fuera de su “medio ambiente”, siempre cuando exista un alto grado de rapport. Es más, ella mencionará que en su propia experiencia la “casa del investigador o de un amigo en el medio urbano” parece “favorecer la captación de materiales más genuinos o guardados secretamente que aquellos recogidos en su propio ambiente de origen” (Grebe, 1976, p. 12). No obstante, la contradicción entre ambos argumentos se difumina si consideramos la fluidez de los límites planteada anteriormente por Morris (2019). De esta forma, si tenemos en cuenta la artificialidad que adquiere cada contexto y la escena que se registra ahí, el problema no reside en un “contexto original”, sino en quién maneja los marcos que encierra al rito y su canto. Volviendo a la crítica de Grebe (1974b) sobre los fonogramas de Chapman, se nos revela como uno de los problemas claves el “carácter secreto de las sesiones de grabación con la antropóloga, en las que la informante eludió la presencia de testigos” y que “indican el miedo de ser incomprendida o criticada” (p. 154). Esta crítica de Grebe al carácter secreto en la grabación de Chapman nos ilumina que, canto y rito se transforman en repetición mecánica cuando el “interprete” o “cultor” no se desenvuelve dentro de un escenario que sea manejado por él. Al respecto, habría que considerar que según González (2018):

“Un aspecto interesante de ciertas reuniones propiciadas por María Ester Grebe, tanto en su casa como en el terreno mismo, es que junta a personas mapuche, que ella conoce de diferentes lugares, en una situación completamente nueva pero que exige de sus participantes la recreación de comportamientos tradicionales (como aquellos desplegados durante un rukan o construcción de una ruka) y rituales (e.g. lléllipun).”
(p. 94)

Dimensión “artificial” del trabajo recopilatorio de Grebe que parece producir el mismo efecto de autenticidad que esta investigadora le otorga a una “genuina” grabación *in situ*. Así, creemos que la diferencia benjaminiana entre el método del mago y el cirujano, tal y como es explicado por Collingwood-Selby (2009), nos permite comprender cómo es que Grebe piensa su propia recolección etnográfica en torno al valor de autenticidad brindado por el rito. De esta forma, podríamos señalar que si bien Grebe hace uso de las técnicas del cirujano al manipular con sus propias manos el escenario de registro, ella quiere acercarse al rito y al canto como lo hace un mago. Se trata de “adueñarse de él en la más próxima -y en la más técnica- de las cercanías, pero no tanto como para que ese acercamiento lo intervenga y deje ver su esencial fragmentariedad” (Collingwood-Selby, 2009, p. 134). En otras palabras, Grebe encarnaría la figura de un cirujano que se piensa a sí mismo como mago, creyendo en este engaño encontrar “las cosas mismas -las cosas tal como son y tal como fueron-, conforme a sus propias leyes, a su propia fidelidad, las que podrán, en y por sí mismas, registrarse, representarse y perdurar intactas” (Collingwood-Selby, 2009, p. 101).

La autenticidad del rito es política y etnográficamente producida por Grebe, producción que no significa en ningún caso su falsificación. Al contrario, este es el proceso mismo por el cual el canto adquiere en su proceso de registro la autenticidad del valor ritual que destaca Grebe (1970, 1973, 1974). El laboratorio etno(musical) opera extendiendo sus límites hasta volver el propio trabajo de terreno en una escena controlada por la investigadora, haciendo de la dialogía de la etnografía una relación que parece confundirse con algo que González (2018) denomina amistad. Sin embargo, si este contexto parece entregarle una importancia a la presencia viva del informante como el encargado de (re)producir la escena ritual, esta presencia es relegada en el mismo acto al justificar Grebe que, mito y música, se vinculan para funcionar como “máquinas para



suprimir el tiempo” (Levi-Strauss, 1968 en Grebe, 1973, p. 28). Por tanto, si los cantos pueden abrir en este periodo de recolección una dimensión temporal, la etnomusicóloga lo restringe al tiempo sincrónico y ahistórico de la cultura mapuche. Es sólo en esta condición estructural que el canto puede funcionar como un texto denso que puede ser interpretado, condición que exige de cada uno de sus elementos (musicales y verbales) ser sublimado en la irreductibilidad de un patrimonio ideacional y oral (Menard, 2009). Como consecuencia, el aparataje de la teoría cosmovisional de Grebe reduce la multiplicidad y diversidad de un repertorio heterogéneo del canto y restringe, en su (re)producción, a la monotonía de la misma canción, anulando en este gesto la posibilidad de un canto que (re)produzca en la singularidad del testimonio un tiempo histórico y político del sujeto mapuche.

La trayectoria que hemos venido realizando nos permite concluir que, si en el laboratorio de Koessler-Ilg la recopilación de los cantos se limita a una autenticidad legitimada en la (re)producción de una colectividad mapuche, reivindicando una monumentalidad inmaterial de la tradición oral, por su parte el laboratorio etno(musical) de Grebe, al clausurar el canto en los límites del rito, consolida su inscripción dentro del hermetismo de los significados orales. A partir de entonces el canto mapuche solo puede ser (re)producido y comprendido en la mediación que, como indica Menard (2009), brinda la “inmediatez de una raza encarnada en la presencialidad de un sujeto oral” (p. 266). En sentido inverso, si en el laboratorio de la recopiladora alemana también es posible identificar esta “presencialidad”, la corporalidad del informante es sustituida por la iniciación de Koessler-Ilg y su propio devenir “araucana”. Este fenómeno, como esbozaremos en las conclusiones, puede ser estudiado en el futuro como un efecto en las formas disimiles que adquiere la inscripción de los cantos y el sujeto mapuche entre los archivos etnológicos de Chile y Argentina

En el capítulo con las conclusiones de esta investigación, buscaremos esquematizar la inscripción y (re)producción de los cantos mapuche que hemos examinado a lo largo del siglo XX. Esta trayectoria, como se ha ido planteando, se encuentra relacionada con la construcción de un modelo de autenticidad que predomina durante cada periodo y que ha conllevado, siguiendo a Menard (2009), situar al sujeto mapuche desde una condición de resto arqueológico, hasta la presencialidad de su cuerpo vivo investido en el rol del informante. Además, dentro de este panorama, buscaremos identificar las proyecciones de esta investigación hacia otros derroteros, situación que en el futuro permitirá complementar y profundizar el estudio sobre los archivos del canto mapuche.



Conclusiones

La presente investigación ha permitido, desde el proceso de recolección de los *ülkantun* durante el siglo XX, problematizar la inscripción de estos registros en y por los archivos etnológicos, proponiendo una lectura de los discursos y las prácticas etnográficas que lo (re)produjeron.

A lo largo de este trabajo nos hemos distanciado de un enfoque, aún predominante en la mapuchografía contemporánea, que ha instituido “lo mapuche” como una “sociedad-objeto” de prácticas de legibilidad y conocimiento (Nahuelpan, 2013). A contracorriente de aquel proyecto, donde el canto funcionaría como un lugar de representación, testimonio de una expresión metonímica de un contenido y pasado cultural (Clifford, 2001; Menard, 2015). Hemos optado por abrir las puertas del laboratorio y, entre sus archivos sedimentados, develar los conflictos que subyacen entre los aparatos de archivación científica y los actores mapuche.

El recorrido de la investigación ha implicado interrogar desde el archivo no sólo la constitución de los cantos en objeto etnográfico, sino también ampliarnos hacia el proceso mismo de su *archivación*. Es decir, nuestra investigación se ha enfocado en la historicidad del registro de los cantos mapuche, potencia histórica que nos remite a las “actas/actos” que designan tanto el contenido de lo que se archiva como al archivo mismo, “lo archivable y lo archivante del archivo: lo impreso y lo impresor de la impresión” (Derrida, 1997, p. 23). Como postula Derrida (1997), el archivo no puede ser entendido solamente como el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido pasado, inscripción de un registro que podría existir sin él, tal y como aún se cree que fue o habrá sido. Por el contrario, la técnica archivadora,

“no determina únicamente, y no lo habrá hecho jamás, el solo momento del registro conservador, sino la institución misma del acontecimiento archivable. No sólo condiciona la forma o la estructura impresora, sino el contenido impreso de la impresión: la presión de la impresión antes de la división entre lo impreso y lo impresor. Esta técnica archivadora ha regido aquello que en el pasado mismo instituía y constituía lo que fuera como anticipación del porvenir” (Derrida, 1997, p. 26).

Los discursos y las prácticas etnográficas que hemos examinado en la (re)producción de los *ülkantun* confluyen hacia un movimiento de captura y administración desde los propios archivos etnológicos. Movimiento en donde los cantos mapuche no sólo son registrados, sino que también son producidos e instituidos como tal. Si en los capítulos anteriores hemos hecho énfasis en las técnicas de archivación, se debe a que es por medio de ellas que accedemos hoy en día a algo así como un registro del canto mapuche. Parafraseando a Derrida (1997), no se puede vivir de la misma manera lo que no es archivado de la misma manera, y es por esto que las transformaciones en las técnicas de archivación del *ülkantun* nos ilumina los sistema de valores, históricamente contingentes, que configuran un modelo de “autenticidad” y en el que se articula una caracterización distintiva del sujeto mapuche. Es entonces esta articulación, entre la (re)producción del canto y el estatus del sujeto mapuche, lo que buscaremos trazar y esquematizar en estas conclusiones.

La trayectoria en el proceso de archivación que hemos seguido, ha estado orientada según el modelo establecido por Menard (2009) respecto al devenir inverosímil de una escritura indígena. A partir de esta propuesta, relacionamos los distintos enfoques y técnicas de registro en la (re)producción del *ülkantun*, y clasificamos tres etapas para comprender su recolección durante el siglo XX.



En el primer periodo, identificamos a la renovada generación de araucanistas, quienes desde una perspectiva científica, promovieron el registro de los *ül* dentro de las áreas de estudio etnológicas, lingüísticas y literarias. A pesar de las diferencias disciplinares, se erigió entre ellas la escritura fonética como *la* técnica de registro a utilizar. Los avances modernos de la lingüística, como aseguraba Lenz (1895-97) al compararla con los desarrollos de la electrotécnica, funcionaban como la garantía de una “legitimidad” araucana del texto. En este sentido, el procedimiento se experimentaba de forma transparente, haciendo del reconocimiento de la programación vocal entre la lengua y la boca una operación no-transformadora en que se traduce los signos fónicos a signos gráficos. Sin embargo, esta escritura debía enfrentarse a las limitantes tipográficas de la máquina de escribir. Así, la materialidad y tecnicidad de los signos gráficos se veía reducida a su transformación en signos tipográficos, por lo que si se buscaba otorgarle a cada sonido pronunciado una letra, esta dependería del conjunto de signos disponibles en los teclados de la máquina de escribir. Aunque el canto era supeditado al movimiento vocal del intérprete, este debía traducirse al “embudo” simbólico de las letras tipográficas en el que, además, se exigía de lectores hermenéuticamente condicionados (Kittler, 1999).

La escritura fonética, si bien era promovida y defendida por gran parte, si es que no todos, los araucanistas, implicaba una serie de dificultades técnicas que no estaba al margen de sus preocupaciones. El problema residía en que la tipografía no sólo estaba limitada por la máquina de escribir, sino que también debía corresponder a los signos disponibles en las imprentas. Y no es otro el motivo por el cual, tanto Lenz (1895-97) como Augusta (1903 y 1910), se lamentaban y advertían de las particularidades que tuvo que adoptar la escritura del mapudungun en sus libros. Aun así, esta técnica de registro fue predominante, ya que, en aquellas ocasiones en que se pudo realizar grabaciones fonográficas, la transcripción del material sonoro se hacía más difícil que por medio del habitual dictado fonético. Recordemos que, como señala Kittler (1999), los fonógrafos y gramófonos grababan indiscriminadamente todo lo que quedaba al alcance de sus micrófonos, operando como una captura de “lo real”. Así, la dificultad de distinguir entre sentido y sin sentido, sumado a la separación de la función significativa de la palabra, imposibilitaba una escucha transparente y limpia de los cantos. De forma opuesta, la escritura fonética por medio del dictado permitía la lectura de los movimientos y gesticulaciones de los órganos vocales, dominancia de la boca sobre la mano que era asegurada a través de la visión.

El proceso de escritura fonética y el modelo de “autenticidad” textual que se instituye para este periodo, nos conduce a concordar con Menard (2009) respecto a la configuración de una relación de tipo escritural con el sujeto indígena. La escritura del canto, en su modalidad fonética, implicaba una escritura anatómica, una forma en cómo lengua y boca debían posicionarse para la (re)producción del sonido. La traducción del signo fónico al signo tipográfico desplegaba sobre el cuerpo del sujeto mapuche una superficie de lectura directa, tal y como Menard (2009) señala que comparten piedras, cacharros, petroglifos y esqueletos.

La construcción de sentido, que Menard (2009) observa como una articulación generalizada para las ciencias de principios del siglo XX, conllevó reducir al sujeto mapuche a la materialidad de su cuerpo. De ahí que la (re)producción del *ülkantun* puede ser asemejada a los procedimientos de las ciencias raciológicas de la época, puesto que así como el cráneo puede ser traducido a una serie de medidas y signos numéricos, las gesticulaciones vocales pueden ser expresadas y leídas como signos tipográficos. No obstante, aunque las medidas del cráneo puedan presentarse sin la



necesidad de este conjunto de huesos, y los cantos pueden ser exhibidos sin la compañía de la voz, en ambos casos, estos signos no logran constituirse como órdenes de significación independientes. Mientras que el signo fónico, la voz, remite a la “presencia viva” del sujeto, la escritura fonética, como signo del signo, se transforma en “apariciencia del aliento”, simulacro del discurso vivo (Derrida, 1975). Por esta razón, concluíamos a finales del primer capítulo, que la (re)producción del canto por los araucanistas científicos se terminaba presentando como un resto escritural, por lo que su aparato de archivación “implicaba una obliteración del sujeto vivo y presente, a favor de un sujeto desaparecido y vuelto resto arqueológico” (Menard, 2009, p. 265).

En el segundo periodo que examinamos, la (re)producción del canto como simulacro del discurso vivo es desplazado, y de un interés por el texto sustentado en su significancia científica, nos trasladamos a una apreciación estética promovida por un conjunto diverso de músicos y compositores. Dentro de las causas de este cambio identificábamos la predominancia que adquieren los aparatos que registran y (re)producen sonido. Mientras que el fonógrafo no ofrecía resultados óptimos para una escritura del texto cantado, para una anotación musical este dispositivo presentaba una “ventaja especial” (Kittler, 1999). Como observábamos a través del laboratorio de Lavín, el fonógrafo permitía obtener detalles que se escapaban a la audición directa ya que, al manipular la velocidad de su (re)producción, las melodías y ritmos adquirirían mayor estabilidad. Así, esta tecnología de registro va influyendo en que, a medida que avanza el siglo XX, el monopolio de la escritura empiece a derrumbarse y la predominancia de la boca sobre la mano sea reemplazada por la oreja como un órgano autónomo. Sin embargo, la “autenticidad” musical no estará determinada por este dispositivo técnico, y el modelo adoptado podrá adquirir dos vías distintas en relación con la inscripción de “lo mapuche” y sus cantos.

En primer lugar, identificamos la recolección de Aretz, la que describíamos bajo los parámetros de una conservación sonora. Al igual que el gramófono había sido pensado para grabar las últimas palabras de las personas por morir, Aretz hizo de su estudio de grabación ambulante un laboratorio que capturaba los “ejemplares” de tradiciones musicales prontas a “extinguirse”. Al respecto, es importante recordar que su registro no se limitaba a cantos mapuche, y durante su mismo viaje por la Araucanía, grabó también tonadas, cuecas y otras manifestaciones del folklore criollo. La diferencia entre ambas expresiones sonoras radicaba en que, mientras la música folclórica era anotada en cuadernos de partituras, los *ül* eran registrados directamente en discos de acetato. De esta forma, la investigadora no tenía que traducir el canto a una escritura y, por consecuencia, la voz inscrita en los discos se hacía presente sin un cuerpo humano que la emitiera.

Si bien la presencia de la voz distanciaba a Aretz de los araucanistas científicos, el estatus agónico que articulan ambos respecto al sujeto mapuche los unía desde otro extremo. Como consecuencia, la (re)producción agónica del canto se mantiene para este segundo periodo en el laboratorio de Aretz, pero con la diferencia que ya no es la voz la que desaparece sino que es toda la materialidad del cuerpo, el que sólo podrá ser invocado en virtud de la voz que se (re)produce en el disco.

La segunda vía que establecimos para este segundo periodo, corresponde a la articulación de compositores y músicos chilenos con un discurso patrimonial de tradiciones folclóricas y una construcción de identidad nacional sustentada en el mestizaje (Menard, 2009). En contraste con el laboratorio de Aretz, las grabaciones de cantos que realizaron este grupo de investigadores-compositores fue bastante restringida, limitándose a cuatro discos ortofónicos, de los cuales sólo dos



correspondían a *ülkantun*. Lo interesante es que estos discos, a diferencia de los de Aretz (1970), no fueron producidos para ser conservados en un archivo sonoro, sino que se pensaron como “música” y “obras de arte” que debían (re)presentar a Chile en el Primer Congreso Internacional de Artes Populares en Praga (Allende, 1931). Hecho que nos revela la “autenticidad” musical de los cantos en base a su incorporación como un elemento interiorizado de la identidad nacional chilena. Así, aunque Lavín no realizó registros de cantos, e Isamitt se restringió en su trabajo etnográfico a transcripciones musicales, lo que unirá a estos músicos y compositores chilenos será que los *ül* desprenden una serie de sonidos y colores con “acento racial”. Es decir, no se trata solamente de una (re)producción del canto, sino de toda una operación hermenéutica que busca capturar su “autenticidad” para transmutarla y refinarla en composiciones con motivos nacionales. Como resultado, la relación de tipo escritural que se establecía con el sujeto mapuche a principios del siglo XX se abre a una posibilidad menos transparente, donde la opacidad del lenguaje musical oscurece el sentido del canto en su nuevo estatus de obra artística.

En el tercer y último periodo que establecimos para la trayectoria de los *ülkantun*, tanto el texto del canto como su notación musical no serán suficientes para capturar y (re)producir su “autenticidad”. Al contrario de lo que había ocurrido en etapas anteriores, los laboratorios etnográficos que surgen a mediados del siglo XX requerirán de la presencia viva del sujeto mapuche para la (re)producción “auténtica” de los cantos. Un claro ejemplo de este movimiento lo observábamos en el laboratorio etno(musical) de Grebe. Aunque la investigadora reconoce en la relación directa entre letra del canto y el contenido mitológico, como entre la estructura musical y los ciclos simétricos y bipartitos, una evidencia de la acción modeladora de los “esquemas culturales” mapuche, es en el espacio del tiempo ritual donde ella identifica una intensidad que determina las pautas y significados. En este sentido, Grebe afirmaba que para el registro de los cantos no bastaba con una (re)producción mecánica, escénica o actuada, sino que debía someterse al “fluir dramático” que caracterizaba a los ritos. No obstante, si este contexto le entregaba una importancia a la presencia viva del sujeto mapuche, lo era sólo para relegarla al tiempo mitológico y ahistórico de una totalidad cultural que se reactualizaba en el acontecimiento ritual. Como resultado, al transformarse el canto en un texto denso que debe ser interpretado, este movimiento sublima los elementos musicales y verbales a la irreductibilidad de un patrimonio ideacional y oral de la cultura.

El desplazamiento en la inscripción de los *ülkantun* que identificamos para el laboratorio etno(musical) de Grebe, coincide con los postulados que Menard (2009) describe para el culturalismo contemporáneo. Según este autor, a mediados del siglo pasado, las disciplinas científicas confluyeron hacia una “monumentalización de lo inmaterial”, haciendo de la oralidad un carácter distintivo de los pueblos y culturas indígenas. Mismo proceso que, de acuerdo a nuestra investigación, conllevó restringir los cantos mapuche a una tradición que, compartida por todos los integrantes de la sociedad, se sustentaba en las estructuras inconscientes de su “cosmovisión”. De esta manera, si la corporalidad viva del Otro ocupaba el primer plano en la (re)producción del canto, podemos nuevamente concordar con Menard (2009) en que ésta lo hacía sólo para opacar el sentido mediatizado antes por una escritura que la significaba. Así, fue común a los laboratorios etnográficos de esta época la presencia de un sujeto que, investido en el cuerpo del “informante”, no sólo permitía acceder a la transmisión oral del canto, sino que también facilitaba el proceso de interpretación de los contenidos culturalmente específicos que se desprendían de él.



La presencialidad de un sujeto oral podrá ir también en sentido inverso, y en lugar de un “informante” o “rapport”, será el propio investigador quién podrá tomar esta posición al ser “iniciado” en la cultura. Tal es el caso de Koessler-Ilg, quién en su “devenir araucana”, argumentará su competencial especial como transcriptora del conocimiento mapuche. Retórica que le permitirá (re)producir, en español y mediante una traducción literaria, el sentido “original” del canto sin deshacer su “esencia” mapuche. Gesto que nos remite al “suplemento escritural” de una mapuchidad que excede al lenguaje, en donde “tras la mismidad de una escritura alfabética, el otro aparecerá vuelto cuerpo oral, cultural o instintivo” (Menard, 2009, p. 266). Sin embargo, Koessler-Ilg se limitó a una “autenticidad” legitimada en la (re)producción colectiva de una voz mapuche, reivindicada en el legado de una tradición oral transmitida a ella y que viene a (re)presentar. Así, es finalmente el movimiento que observamos en el trabajo de Grebe donde, al clausurar los cantos en los límites del rito, se oscurece su sentido y se inscribe en el hermetismo de los significados orales.

La diferencia entre los laboratorios etnográficos de Grebe y Koessler-Ilg no debe ser entendida en términos de una evolución, si bien es cierto que hemos postulado una mayor opacidad para la “oralidad” de la cultura mapuche en el laboratorio de Grebe, creemos que esta diferencia puede ser comprendida en relación con las formas de inscripción de “lo mapuche” entre Chile y Argentina. Lamentablemente, este trabajo no ha podido hacerse cargo del desarrollo de esta hipótesis, cuyos planteamientos sobrepasan los horizontes establecidos por nuestras preguntas de investigación. No obstante, esta veta puede ser desarrollada en un estudio futuro que tenga como fin comparar los aparatos de archivación de ambos países en relación con la (re)producción de los cantos mapuche. Aun así, y teniendo en cuenta la limitante que se ha planteado, creemos que un momento crucial en el desarrollo de esta divergencia puede ser buscado en el desplazamiento de la significancia científica de los cantos hacia una valoración estética por los músicos y compositores-investigadores.

Mientras que en Chile la “música araucana” es incorporada dentro de una tradición folclórica de la nación, inscribiendo los *ülkantun* y “lo mapuche” como una parte de la chilenidad mestiza, en Argentina, la agonía del sujeto mapuche seguirá siendo motivo de urgencia para la recolección de estas expresiones sonoras prontas a desaparecer. Así, cuando en el territorio argentino los cuerpos mapuche han sido reducidos a su ineluctable muerte, el trabajo de Koessler-Ilg vendrá a presentarse como la supervivencia de este pueblo, vida que continua en el corpus de *Tradiciones Araucanas* y en el cuerpo de su autora. En este sentido, pareciera ser que en Argentina la oralidad se enfatiza como un carácter inmaterial y colectivo, antes que por el sentido interpretativo o exegético que es promovido por la mapuchografía chilena. De todas formas, esta es una hipótesis que todavía debe ser contrastada a la luz de mayores estudios en la (re)producción del canto mapuche, especialmente, en lo que respecta a los laboratorios etnográficos al este de la cordillera de los Andes.

Retomando el recorrido que hemos trazado en estas páginas, podemos concluir cómo los *ülkantun*, en su captura por los aparatos de archivación científica, ha consistido en su movimiento mismo, en una transformación en las técnicas de registro y traducción. Los cambios de la máquina de escribir al gramófono, como los de una equivalencia sígnica a una traducción interpretativa, han implicado para cada periodo examinado un procesamiento distinto del canto, teniendo efecto tanto en su (re)producción, como en la construcción de sentido y configuración de una imagen del sujeto mapuche.

Hemos establecido tres modelos de “autenticidad” distintos que nos permitieron identificar, para cada periodo, el valor históricamente contingente que se le otorgó al



registro de los *ülkantun*. Aunque nuestra investigación acompaña a los cantos hasta su inscripción dentro de los límites de la oralidad, y su relación con esta categoría como una oposición fundante en la construcción de alteridad, esta no significará que el sujeto mapuche haya sido efectivamente ajeno a la escritura, menos aún en el proceso de (re)producción de los *ülkantun*. Por esta razón, antes de finalizar estas páginas, queremos destacar los espacios que ocuparon los distintos agentes mapuche en los laboratorios etnográficos donde se (re)produjeron e investigaron los *ül*.

Como ha sido señalado por los distintos autores que han estudiado y problematizado la producción etnográfica “araucana” y mapuche, la red de relaciones entre colaboradores mapuche e investigadores *wingka* inscribió en el funcionamiento de cada laboratorio una operación basada en la co-producción dialógica (Malvestitti, 2012 y 2019; Canio y Pozo, 2013; Pavez, 2015; Pozo, 2018; González, 2018). Aunque en algunos casos esta polifonía de voces fue sedimentada en los archivos, el proceso de (re)producción de los cantos no ha quedado al margen de este modelo de operación etnográfica. Dentro de las posibilidades que nos ha ofrecido los archivos para revertir la hegemonía de una función-autor, hemos identificado como una constante para los tres periodos examinados la participación de distintos agentes en el laboratorio etnográfico, y que hemos descrito siguiendo las propuestas de Pavez (2015) y Pozo (2018). De esta manera, bajo el término de “autor-intelectual” (Pozo, 2018), se ha identificado a quienes poseían un conocimiento para referir los cantos (sean transmitidos y/o improvisados), pero que muchas veces también corrigieron las transcripciones, tradujeron los textos cantados, o esclarecieron dudas respecto a la naturaleza de estos. Paralelamente, llamamos “autores-escritores” (Pavez, 2015) quienes, a diferencia de los “autores-intelectuales”, se hicieron de un escritorio propio de trabajo, redactando y recolectando nuevos materiales y acercaron nuevas personas a participar dentro del gabinete.

Detrás de las firmas de Lenz, Augusta, Guevara, Lehman-Nitsche, Allende, Isamitt, Aretz, Koessler-Ilg y Grebe, aparecen los nombres de Calvun, Painemilla, Wenuñamko, Nahuelpi, Kolüngur, Regina, Ñancuvilu, Lemungüru, Huaquipan, Kolüpan, Kurüuinka, Millao, Sandoval, entre muchos otros colaboradores mapuche que referían, cantaban, recopilaban, clasificaban, transcribían y traducían los *ülkantun*, y que para el caso de Manquilef y Alonqueo, incluso llegaron a publicar en sus libros las colecciones que hicieron de los cantos. En contra de una imagen agónica del sujeto mapuche, o en la no menos restrictiva posición de un cuerpo vuelto oral, estos autores inscribieron en los archivos etnológicos las huellas de su autoría.

Las huellas en los registros analizados, conforman *marcas* que, por referirse a la (re)producción de los *ülkantun*, no sólo remiten a un registro etnográfico, sino que fundamentalmente a un registro de la memoria histórica mapuche. Memoria que testimonia, como en los cantos de Trekamañ Mankelof o los de Marcelina Ñancuvilu, las vejaciones y violencias que sufrió la sociedad mapuche durante la ocupación de su territorio (Pozo, Canio, Velásquez, 2019). Testimonio histórico que, desde los intersticios del archivo, se asoma para hacer del canto una producción autónoma de historicidad que atenta, ya no sólo contra la ventriloquía etnológica, sino contra la univocidad de una Historia creída victoriosa y universal.



Referencias bibliográficas:

- Albarracín-Sarmiento, C. (1981). Estructura del Martín Fierro. Amsterdam: John Benjamins.
- Allende, P.H. (1931). La musique populaire Chilienne. En: *1er Congrès International des Arts Populaires à Prague 1928*. Paris: Ducharte, pp. 118-123.
- _____. (1935). Nuestra música popular. Diario El Mercurio, 1 de enero de 1935, p. 17.
- _____. (1945). Música araucana. Antártica XII, pp. 84-88.
- Alonqueo, M. (1979). Instituciones religiosas del pueblo mapuche. Santiago de Chile: Editorial Nueva Universidad.
- _____. (1985). Mapuche: Ayer-Hoy. Padre Las Casas: Editorial San Francisco.
- Antileo, E. (2016). Aillapan y Munizaga: Apuntes preliminares sobre una autobiografía, prácticas investigativas y el habla subalterna. En: Pedro Canales (Ed.) *Zuamgenolu. Pueblo Mapuche en contexto de Estado Nacional Chileno, siglos XIX y XX* (pp. 33-50). Editorial Usach: Santiago de Chile.
- Aretz, I. (1970). Cantos araucanos de mujeres. Revista Venezolana de Folklore, Vol. 2, Nº3, pp. 73-104.
- Aretz, I. & Silva, M. (1999). Voces de la tierra. Video documental.
- Augusta, F. (1910). Lecturas araucanas. Valdivia: Prefectura Apostólica.
- Augusta, F. (1903). Gramática Araucana. Valdivia: Imprenta Central, J. Lampert.
- _____. (1910). Lecturas Araucanas: Narraciones, costumbres, cuentos, canciones, etc. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica.
- _____. (1911). Zehn Araukanerlieder. Anthropos VI (5): pp. 84-88.
- _____. (1934). Lecturas Araucanas: auto-retrato del araucano, vetera et nova. Padre Las Casas: Edición San Francisco.
- Ballestero, D. (2016). Recolección y estudio de música popular e indígena en la Argentina de comienzo de siglo XX. Indiana 33, 2, pp. 93-118.
- Balmori, C. (1960). Introducción. En Bertha Koessler-Ilg (Comp.) *Tradiciones Araucanas*. La Plata: Instituto de Filología.
- Bartolomé, M.A. (1968). Ülcantum. Cantos de la tribu Aigo. Buenos Aires: Montanari Editores.
- _____. (2007). Librar el Camino. Relatos sobre Antropología y Alteridad. Buenos Aires: Ediciones Antropofagia.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Canales, M. (2006). Metodologías de la investigación social. Santiago de Chile: Ediciones LOM.



Canio, M. & Pozo, G. (2013). Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la “Campaña del Desierto” y “Ocupación de la Araucanía” (1898-1926). Santiago de Chile: LOM

Canio, M., Pozo, G. & Velásquez, J. (2019). Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ùlkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX). Resonancias Vol. 23, N°45, pp. 61-89.

Casamiquela, R. (1958). Canciones totémicas araucanas y güñuna këna (tehuelches septentrionales). Revista del Museo de La Plata, 4 (22): pp. 293-314.

Casamiquela, R. y Pelinski, R. (1966). Músicas de canciones totémicas y populares y de danzas araucanas. Revista del Museo de La Plata, 6 (31): pp. 43-61.

Chávez, F. (2019). 30 Cantos Araucanos de Carlos Isamitt. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

Clifford, J. (2001). Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa.

Collingwood-Selby, E. (2009). El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados

Dannemann, M. (1967a). Semblanza de Carlos Lavín. Revista Musical Chilena, Vol. 21, N°99, pp. 3-5.

_____. (1967b). Bibliografía folklórica y etnográfica de Carlos Lavín A. Revista Musical Chilena, Vol. 21, N°99, pp. 85-88.

Deibe, H. (1944). Canciones de los indios pampas. Buenos Aires: Ateneo.

Derrida, J. (1998) [1967]. De la gramatología. México: Siglo XXI.

_____. (1975) [1968]. La farmacia de Platón. En Derrida, J. (1975), La Diseminación (pp. 93-261). Madrid: Editorial Fundamentos.

_____. (1997). Mal de Archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta.

Dezillio, R. (2020). Primera serie criolla de Isabel Aretz: La creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico. Neuma, Año 1, Vol. 2, pp. 158-189.

Editorial, C. (1932). Una conferencia de Carlos Isamitt sobre música araucana. Aulos, Vol.1, N°1, 22-23.

_____. Pedro Humberto Allende. Noticia biográfica. Revista Musical Chilena, Vol. 1, N°5, 5'-7.

_____. (1966). Entrevista: Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador. Revista Musical Chilena, Vol. 20, N°97, pp. 5-13.

Elizondo, E. (2007). La obra para órgano de Tomás María de Elduayen, OFM, CAP (1882-1953). Musiker 15, pp. 261-269.

Fabian, J. (2004). On recognizing things. The “ethnic artefact” and the “ethnographic object”. L’Homme, 170, pp. 47-60.

Fischer, E. (1908). Patagonische Musik. *Anthropos* 3, pp. 941-951



Foerster, R. (2006). Introducción. En Betha Koessler-Ilg (Comp.), *Cuenta el pueblo mapuche. Volumen II. Mitos y leyendas* (pp. 9-15). Santiago de Chile: Editorial Mare Nostrum.

Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Mexico: Fondo de Cultura Económica

García, M. & Chicote, G. (2008). *Voces de tinta: estudio preliminar y antología comentada de "Folklore Argentino" (1905) de Robert Lehman-Nitsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

Goldstack, H. (1974). El redescubridor de los araucanos. *Revista del Sábado*, 27 de Julio de 1974, pp. 4-6.

González, A. (2018). *La invención de la cosmovisión mapuche y la antropología de María Ester Grebe*. Tesis para optar al grado de Antropólogo social. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Grebe, M.E. (1970). Etnomusicología e investigaciones interdisciplinarias. *Revista Musical Chilena XXIV (112)*: pp.3-5.

_____. (1973). El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena, XVII (123-124)*: pp. 3-42.

_____. (1974). Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche. *Revista Musical Chilena XXVIII (126-127)*: pp. 47-69.

_____. (1974b). Discos: Cantares Selk'nam de Tierra del Fuego Argentina. Grabación y comentarios de Anne Chapman. *Revista Musical Chilena, XVII (126-127)*, pp. 152-153.

_____. (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena, XXX (133)*, pp.5-27

_____. *El ulutun: rito terapéutico musical mapuche*. Santiago: Universidad de Chile, s.d., 15 p.

Grebe, M.E., Fernández, J. & Fiedler, C. (1971). Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche. En *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, Vol. XVII, N°3, pp. 180-193.

Grebe, M.E., Pacheco, S. & Segura, J. (1972). Cosmovisión mapuche. *Cuadernos de la realidad nacional*, N°14, pp. 46-73.

Guevara, T. (1898). *Historia de la civilización de Araucanía*. Antropología Araucana. Santiago de Chile: Cervantes.

_____. (1908). *Psicología del Pueblo Araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

_____. (1911). *Folklore araucano*. Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas. Santiago de Chile: Cervantes.

_____. (1913). *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Santiago de Chile: Barcelona.



Huinca, H. (2012). Los Mapuche del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de ciencia colonial y políticas de investigación contemporáneas. En Herson Huinca (Ed.) *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche* (pp. 89-117) Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

Instituto de Investigación del Folklore Musical (1946). *Festividades de la Semana del Folklore Chileno*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Isamitt, C. (1932a). Apuntes sobre nuestro folklore musical. *Aulos*, 1 (1), pp. 8-9.

_____. (1932b). Apuntes sobre nuestro folklore musical. *Aulos*, 1 (2), pp. 4-6.

_____. (1932c). Apuntes sobre nuestro folklore musical. *Aulos*, 1 (3), pp. 3-8.

_____. (1933a). Apuntes sobre nuestro folklore musical. *Aulos*, 2 (4), pp. 3-6.

_____. (1933b). Apuntes sobre nuestro folklore musical. *Aulos*, 2 (6), pp. 6-9.

_____. (1934a). Apuntes sobre nuestro folklore musical. *Aulos*, 2 (7), pp. 6-9.

_____. (1934b). El machitun y sus elementos musicales de carácter mágico. *Revista de Arte*, I (3), pp. 5-9.

_____. (1934c). Araucanian Art Music. *Bulletin of the Pan American Union*, 68 (5), 362-364.

_____. (1935). Cantos mágicos de los araucanos. *Revista de Arte*, 1 (6), pp. 8-13.

_____. (1946). Educación musical para la segunda unidad aplicada en el primer año de los Liceos Renovados. *Educación Musical*, Año I, N°2, pp. 3-4.

_____. (1949). Machiluwñ. Una danza Araucana. *Revista de Estudios Musicales*, N°1, 103-108.

_____. (1957). "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos". *Revista Musical Chilena*, XI (55), 24-36.

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Standford: Stanford University Press.

Koessler, M. & Koessler, B. (2006). Acerca de Bertha Koessler-Ilg, por dos de sus nietos. En Bertha Koessler-Ilg (Comp.), *Cuenta el pueblo mapuche. Volumen I. Tradiciones* (pp. 12-20). Santiago de Chile: Editorial Mare Nostrum.

Koessler-Ilg, B. (1954). *Cuentan los araucanos*. Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe.

_____. (1962). *Tradiciones araucanas*. La Plata: Instituto de Filología.

Lavín, C. (1928a). El cromatismo en la música indígena Sud-Americana. *Gaceta Musical*, N°3, pp. 28-34.

_____. (1928b). El cromatismo en la música indígena Sud-Americana. *Gaceta Musical* N°4, pp. 21-31.

_____. (1954). La Increíble reacción de Europa ante la música araucana. *Revista Pro-Arte* N°168, p. 2.



_____. (1967). La Música de los Araucanos. *Revista Musical Chilena*, 21(99): pp. 57-60.

Lehman-Nitsche, R. (1899). Antropología y craneología. *Revista del Museo de La Plata*, Tomo IX, pp. 121-140.

_____. (1907). Patagonische Gesänge und Musikbogen. Phonogrammaufnahmen un Einleitung. *Anthropos, Revue Internatianale d'Ethnologie et de Linguistique*, Tomo III, pp. 916-940.

Lenz, R. (1892). La fonética. *Anales de la Universidad de Chile*, pp. 901-924.

_____. (1895-1897). *Estudios araucanos*. Santiago de Chile: Cervantes.

_____. (1897). De La Literatura Araucana. Discurso leído en la sesión pública de a Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el 1º de octubre de 1897. *Revista del Sur* Vol. 1, Nº7, separata.

_____. (1909). Programa de la Sociedad de Folklore Chileno. Santiago de Chile: Sociedad de folklore chileno, Encuadernación Lourdes.

_____. (1914). Arte de la traducción. Prefacio a Comentarios del pueblo araucano, II: La gimnasia nacional, por Manuel Manquilef. *Anales de la Universidad de Chile* Nº134, pp. 239-256.

_____. (1918). Sobre el estudio de idiomas. Carta al señor don Julio Saavedra Molina. *Anales de la Universidad de Chile*, pp. 173-239.

Malvestitti, M. (2019). Nahuelpi: escritos en mapuzungun, presente y memoria del pueblo mapuche en la etapa posterior al awkan. *Quinto Sol*, Vol. 23, Nº3, pp. 1-18.

_____. (2012). *Mongeluluchi Zungu: los textos araucanos documentados por Roberto Lehman-Nitsche*.

Malvestitti, M. & De Miguel, R. (2020). Controversias lingüísticas e ideologías sobre el mapuzungun en el Primer Congreso del Área Araucana Argentina. *Revista Forma y Función*, Vol. 33, Nº1, pp. 13-37.

Manquilef, M. (1911). Comentarios del pueblo araucano (la faz social). *Anales de la Universidad de Chile*, pp. 393-450.

_____. (1914). Comentarios del pueblo araucano II, La jimnasia nacional (juegos, ejercicios i bailes). *Anales de la Universidad de Chile*, Nº72, pp. 239-301.

Menard, A. (2004). La escritura y su resto (el suplemento mapuche). *Revista Historia Indígena*, Nº8, pp. 57-88.

_____. (2006). Emergencia de la tercera columna en un texto de Manuel Manquilef. *Anales de la Desclasificación*, Vol. 1: La derrota del área cultural, Nº2, pp. 927-947.

_____. (2009). Escrituras indígenas. Notas para la genealogía de un inverosímil. En M. Alvarado (Ed), *II Simposio Internacional de Estéticas Americanas*, (pp. 253-267). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.



_____. (2014). ¿Puede cantar el subalterno? Comentario al libro de Margarita Canio Llanquino y Gabriel Pozo Menares. Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la 'Campaña del Desierto' y 'Ocupación de la Araucanía' (1899-1926). Santiago de Chile: Imprenta LOM Ediciones, 730 pp. y CD". Revista Musical Chilena, Vol. LXVIII, N°222, pp. 89-97.

_____. (2014b). "Sobre las ruinas de un canto". En O. Grau, F. Ortega, G. Celedón y E. Oyarzún (Ed.) La instancia de la música, (pp. 223-231). Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Universidad de Chile.

_____. (2015). La etnohistoria, el suplemento y la superstición. Diálogo Andino, N°46, pp.71-77.

_____. (2019). ¿Qué fue primer, el archivo o el fetiche? En torno a los archivos indígenas. Quinto Sol, Vol. 23 (3), pp.1-21

Mercado, C. & Villalobos, P. (2020). Colección Isabel Aretz. Santiago de Chile: Museo de Arte Precolombino.

Miranda, P. (2019). Interculturalidad y proyectos alternativos en Violeta Parra: su encuentro con el canto mapuche. Artelogie, N°13 [Online]. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2794>

Moesbach, E. (1930). Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Mora, H. (2016). Dinámicas de campo en la emergencia de la antropología científica en Chile. Algunas consideraciones y debates situados a inicios del siglo XX. Cultura-Hombre-Sociedad, Vol. 26, N°2, pp. 107-145.

Morris, R. (2019). Legados de Derrida: Antropología. Avá Revista de Antropología, Vol. 34, pp. 155-214.

Moulian, T. & González, C. (2005). Caminando con los Ngen. Revista Austral de Ciencias Sociales, N°9, pp. 39-48.

Nahuelpan, H. (2013). El lugar del "indio en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente. Revista Austral de Ciencias Sociales 24, pp. 71-91.

Pàyas, G. (2015). «Tan verídica como patriota»: La pugna sobre traducción entre Rodolfo Lenz y Manuel Manquilef. Cultura-Hombre-Sociedad, Vol. 25, N.º 2, pp. 83-114.

Pavez, J. (2008). Las Cartas del Wallmapu. En Jorge Pavez (Comp.) *Cartas mapuche. Siglo XIX* (pp. 9-100). Santiago: Ocho Libros.

_____. (2015). Laboratorios etnográficos. Los Archivos de la Antropología en Chile (1880-1980). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Pereira Salas, E. (1952). Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno: Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Pozo, G. (2018). Ocupación del territorio mapuche: Testimonios en mapudungun, sus "autores intelectuales" y el registro de araucanistas alemanes en Chile (1895-1930). En Mora, H. & Samaniego, M. (Ed.) El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas.



Seis estudios sobre construcción de la alteridad (pp. 88-130). Santiago de Chile: Ocho Libros.

Salas Viu, V. (1945). Allende y el nacionalismo musical. *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 15-24.

_____. (1967). Carlos Lavín y la musicología en Chile. *Revista Musical Chilena*, Vol. 21, N°99, pp. 8-14.

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta Moebio* 41, pp. 207-224.

Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta Moebio* 49, pp. 1-10.

Schindler, H. (2004). Una canción mapuche de Carlos Painena para el año nuevo. *Boletín de Antropología* 18 (35): pp. 398-414.

Stocking, G. (2002). Delimitando la antropología: reflexiones históricas acerca de las fronteras de una disciplina sin fronteras. *Revista de Antropología Social* 11, pp. 11-38.

Titiev, M. (1949). Social singing among the mapuche. En A. Arbor (Ed.) *Anthropological papers Museum of Anthropology*, N°2, Michigan de Estados Unidos: University of Michigan.

Trouillot, M.R. (2011). Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno. Colombia: Universidad del Cauca y CESO-Universidad de los Andes.

Vásquez de Acuña, I. (1984). Evocación de Don Carlos Lavín. *Revista Musical Chilena*, Vol. 38, N°162, pp. 125-131.

Velásquez, J. (2017). Patrimonio musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela. Tesis para optar al grado de doctor en didáctica de la educación física, de las artes visuales, de la música y de la voz. Barcelona: Univesitat Autònoma de Barcelona.

Vezub, J. & de Jong, I. (2019). El giro escritural de la historiografía mapuche: alfabeto y archivos en las fronteras. Un estado de la cuestión. *Quinto Sol*, Vol. 23, N°3, pp. 1-22.

Zeballos, E. (1881). Descripción amena de la República Argentina Tomo I. Viaje al país de los araucano. Buenos Aires: Imprenta de Jacob Peuser.

Zulaica, T. & Barroso, J. (2017). "Al unísono estamos". *Epistolario Donostia-Pedrell (1915-1918)*.